

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 29 (1987)  
**Heft:** 154

**Artikel:** Gespräch mit Jean Gruault : "Ich wollte nichts anderes schreiben als Drehbücher"  
**Autor:** Midding, Gerd / Beier, Lars Olav / Gruault, Jean  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867232>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 23.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Gespräch mit Jean Gruault

# „Ich wollte nichts anderes schreiben als Drehbücher“

FILMBULLETIN: Monsieur Gruault, bevor Sie in den späten fünfziger Jahren als Drehbuchautor zum Film kamen, haben Sie für das Theater gearbeitet. Können Sie uns etwas über diesen Hintergrund erzählen?

JEAN GRUAULT: In den fünfziger Jahren war ich Schauspieler und fing dann an, einige Stücke zu verfassen. Das waren zumeist Adaptionen wie zum Beispiel eine Bearbeitung von Diderots «La Religieuse», die in Marseille von Roland Monnot inszeniert wurde, der später, wie Sie vielleicht wissen, den Priester in UN CON-DAMMNE A MORT S'EST ECHAPPE (1956) von Robert Bresson spielte. Ein weiteres Stück, «Le petit Jésus», wurde auf dem Festival von Bordeaux aufgeführt. Schliesslich habe ich noch ein Drehbuch, das als Film nicht realisiert wurde, für die Bühne umgeschrieben. Truffaut hätte den Film produzieren, sein Freund, der Filmkritiker Robert Lachenay, die Regie übernehmen sollen. Es handelte sich um eine Adaption von Kleists «Michael Kohlhaas». (Später hat Schlöndorff einen Film nach der Novelle realisieren können, der jedoch nichts mit unserem Entwurf zu tun hatte.) Sehr amüsant fand ich es, dass die Kommunistische Partei an den Bühnenregisseur und mich herantrat und uns nahelegte, das Stück von einem maoistischen Standpunkt aus zu interpretieren. Aber wir liessen uns nicht davon überzeugen, dass Kleist ein Maoist gewesen sein soll! (lacht) Immerhin war das Stück von Engels' «Bauernkrieg» inspiriert

worden und ist dann auch unter dem Titel «La guerre des paysans» aufgeführt worden.

FILMBULLETIN: Dann sind Sie mit den Mitgliedern der Nouvelle Vague zusammengetroffen, die damals noch als Kritiker für die «Cahiers du Cinéma» arbeiteten. Haben Sie auch für die «Cahiers» geschrieben?

JEAN GRUAULT: Nein. Nur einmal habe ich eine kurze Notiz über die Dreharbeiten zu VANINA VANINI verfasst. Nein, nein, ich habe nie Kritiken schreiben wollen, davor habe ich eine richtige Abneigung! Ich wollte nichts anderes schreiben als Drehbücher, keine Artikel, keine Vorworte, keine Pressenotizen! Ganz im Gegensatz zu Truffaut! Aber ich war mit diesen Kritikern befreundet, mit Godard, Rivette, Truffaut, Chabrol.

FILMBULLETIN: Und wie fing dann Ihre eigentliche Filmarbeit an?

JEAN GRUAULT: Mit einem Szenario, das ich zusammen mit Jacques Rivette für Rossellini schrieb. Es hiess «La Cité» und behandelte die Konflikte der Studenten der «Cité Universitaire» im Jahre 1956. Der Film sollte in 16mm gedreht werden, wurde aber dann doch nicht realisiert. Wir haben später einige Elemente aus diesem Buch in PARIS NOUS APPARTIENT verarbeitet, den wir ohne Produzenten, ohne irgendwelche Unterstützung, ohne alles gedreht haben. Das Filmmaterial haben wir Chabrol geklaut!

FILMBULLETIN: Und wie haben Sie sich als Drehbuchau-



Jean-Luc Godard und



Gianni Esposito in PARIS NOUS APPARTIENT (1960) Jacques Rivette



Jean-Pierre Léaud und Kika Markham in LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT (1971) von François Truffaut

tor unter all diesen Verfechtern der «Autorentheorie» gefühlt? Was für eine Haltung hatte man gegenüber einem Szenaristen?

JEAN GRUAULT: Uns alle verband ja die Freundschaft, eine Kameradschaft von Leuten, die im gleichen Metier arbeiteten! Ich fand eigentlich immer, dass die Autorentheorie eine journalistische Fiktion ist, eine Konstruktion, eine Vereinfachung für den Publikumsgebrauch. Eine Mystifikation! Kein Film wird nur von einer einzigen Person geschaffen. Selbst im Falle von Truffaut, der ja sein eigener Produzent war, stimmte das nicht. Er hat immer ganz eng mit den Technikern zusammengearbeitet, den Kameralenten, den Cuttern. Selbst die Kabelträger sind für das endgültige Produkt mitverantwortlich!

FILMBULLETIN: Also brachte man Ihnen Respekt entgegen?

JEAN GRUAULT: Natürlich. Nehmen Sie zum Beispiel Alain Resnais, der ein sehr ehrbarer und seriöser Filmregisseur ist. Er ist an der eigentlichen Drehbucharbeit nicht beteiligt, hat auch gar nicht den Ehrgeiz, im Vorspann als Autor genannt zu werden. Er lehnt sogar die Betitelung «Ein Film von Alain Resnais» ab. Duras, Robbe-Grillet, Cayrol, mit denen er gearbeitet hat, sie alle sind die Autoren. Oft stammt nicht einmal die Idee von ihm, sondern vom Produzenten.

FILMBULLETIN: Wie sah Ihre Arbeit mit den verschiedenen Regisseuren aus?

JEAN GRUAULT: Bei Truffaut war es sehr unterschiedlich, da hing es immer vom jeweiligen Film ab. Manchmal gab er mir einfach seine Notizen, schilderte mir seine Vorstel-

lungen, umriss alles, was ihn an diesem Filmprojekt interessierte. Ansonsten liess er mir völlige Freiheit. Ich schrieb dann allein die Szenen, schickte sie ihm zu und kümmerte mich erst nicht weiter darum.

Er schrieb meine Entwürfe um – entweder allein oder mit Hilfe von Suzanne Schiffman. Man darf Suzannes Anteil an der Drehbucharbeit, vor allem aber ihre Leistungen als Regieassistentin nicht unterschätzen. Das möchte ich Ihnen an einem kleinen Beispiel illustrieren, das mir zu L'ENFANT SAUVAGE einfällt. Sie war es, die Jean-Pierre Cargol für die Titelrolle fand. Das Kind sollte aus dem Midi stammen, und deshalb hat sie an allen Schulausgängen im Midi gewartet, um die richtige Besetzung zu finden. Schliesslich hat sie einen Zigeunerjungen gefunden. Und weshalb? Bedenken Sie, dass unser Titelheld am Anfang des Films immer nackt herumläuft. Das Kind, das ja in der Wildnis lebte, musste vollständig braungebrannt sein, durfte keinen weissen Hintern haben! Bei einem Zigeunerkind, das nun einmal sehr oft nackt herumlief, war das keine Schwierigkeit. Das mag Sie amüsieren, aber es war sehr, sehr wichtig für die Glaubwürdigkeit der Figur.

Aber zurück zu meiner Zusammenarbeit mit Truffaut: Im Falle von L'ENFANT SAUVAGE hat er kaum etwas an meinem ursprünglichen Drehbuchentwurf verändert, er hat sich mehr auf seine Regiearbeit und sein Schauspieldebüt konzentriert. Bei LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT war die Zusammenarbeit viel enger. Dies gilt noch mehr für L'HISTOIRE D'ADELE H. und LA CHAMBRE VERTE, die beide eine sehr lange Vorbereitungszeit brauchten.



FILMBULLETIN: Und wie stand es mit FAHRENHEIT 451?  
JEAN GRUAULT: FAHRENHEIT 451 war ein besonderer Fall. Meine Arbeit war es, aus dem Roman und einem früheren Drehbuchentwurf eine Struktur herauszuarbeiten. Ich musste das Material ordnen, entwirren. Ausserdem gab es noch eine weitere Adaption des Romans von Marcel Moussy, der ja die beiden ersten Truffaut-Filme geschrieben hatte. Ich glaube, es gab sogar noch amerikanische Autoren, die daran gearbeitet haben. Es gab ein volles Regal solcher Drehbuchentwürfe. Schliesslich hat Truffaut das ganze Material Jean-Louis Richard anvertraut, der alles neu arrangierte, und dann wurde diese Version noch von Claude de Givray korrigiert, weil sie Truffaut auch nicht befriedigt hatte. Ihm gefiel dieses Gewirr von Autoren nicht, und er war mit dieser Methode nicht sehr glücklich. Bei den Amerikanern ist die Entstehung eines Drehbuches sehr oft so kompliziert, denken Sie nur an TOOTSIE von Sydney Pollack. Amerikanische Verfahrensweise ist es, dass man schliesslich das Drehbuch demjenigen zuschreibt, der die meisten Seiten geschrieben hat, und im Fall von FAHRENHEIT 451 war das Jean-Louis Richard.

FILMBULLETIN: Wie eng war die Zusammenarbeit mit anderen Regisseuren?

JEAN GRUAULT: Alain Resnais schreibt gar nichts, keine Zeile. Er korrigiert nach und nach die Passagen, die ihm nicht gefallen. Er macht Vorschläge, ich mache Gegenvorschläge. Bei diesem Arbeitsstil kommt man natürlich nur sehr langsam voran. Mit Godard habe ich nur LES CARABINIERS gemacht, und sogar das war eine Farce. Die Zusammenarbeit mit Rivette war wieder eine Besonderheit. Bei PARIS NOUS APPARTIENT haben wir das Buch zusammen geschrieben. Das war richtig verworren: Er schrieb einen Satz, ich schrieb darauf die Replik und sofort. Bei LA RELIGIEUSE hatte ich ja zehn Jahre zuvor eine Bühnenfassung geschrieben. Rivette kam es vor allem darauf an, diese Fassung durch Passagen aus dem Roman von Diderot zu ergänzen. Dabei handelte es sich natürlich um Dinge, die auf der Bühne nicht realisierbar waren, wohl aber im Film. Aber die Struktur, die Konstruktion stammt aus meinem alten Bühnenstück.

FILMBULLETIN: Kannten Sie in den Anfangsjahren der Nouvelle Vague auch andere Drehbuchautoren – etwa Jean Aurel?

JEAN GRUAULT: Aurel hat damals auch schon Regie geführt. Er war Journalist gewesen, und er arbeitete ganz anders als ich. Er war eher eine Art «konsultierter» Drehbuchautor. Truffaut hat ihm einfach irgendwelche Dinge erzählt, die im jeweiligen Film vorkommen sollten und hat ihn um seine Meinung gebeten. Ich weiss aber nicht, wie Aurel sonst gearbeitet hat.

FILMBULLETIN: Können sie uns ein wenig über Ihre Beziehung zu Rossellini erzählen?

JEAN GRUAULT: Wir hatten uns 1956 in Paris kennengelernt, als Rivette und ich das Drehbuch «La Cité» für ihn schrieben. Nachdem diese Arbeit abgebrochen worden war, kehrte er nach Italien zurück, wo er lange Jahre keinen Erfolg mehr gehabt hatte. Mit IL GENERALE DELLA ROVERE war er in der Lage, wieder in Italien Fuss zu fassen. Er drehte VIVA L'ITALIA, ERA NOTTE A ROMA, dann kam VANINA VANINI (1961), bei dem ich fürs Drehbuch engagiert wurde. Der Produzent Maurice Ergasse hatte ihm den Film vorgeschlagen, mit dem Ergasse seine zukünftige

Frau, Sandra Milo, als Filmstar lancieren wollte. (lacht) Inzwischen haben sie sich aber wieder getrennt. Wir hatten eine Menge Schwierigkeiten mit unserem Produzenten. Er fand den Film zu lang und hat drei Rollen herausgeschnitten. Wir hatten für Martine Carol, deren letzter Film dies war, eine sehr schöne Rolle geschrieben, die wir im Vergleich zur Stendhal-Novelle stark erweitert hatten. Und ich vermute, dass Sandra Milo ganz einfach neidisch und eifersüchtig auf Martine Carol war, die zwar älter als sie, dafür viel charmanter und reifer war. Ergasse jedenfalls hat VANINA VANINI durch seine Kürzungen verstümmelt, aber Rossellini war das egal. Sobald er einen Film abgedreht hatte, war es ihm gleichgültig, wie die Leute darauf reagierten, er kämpfte nicht mehr für den Film. Der Konflikt mit dem Produzenten führte auch dazu, dass der Drehbuch-Credit des Films völlig fiktiv ist: Mein Name wird nicht genannt, aber es tauchen Namen von Autoren auf, die überhaupt nichts geschrieben haben, wie zum Beispiel meine sehr gute Freundin Monique Lange, die keine einzige Zeile für diesen Film geschrieben hat.

FILMBULLETIN: Wie waren Sie denn überhaupt zu diesem Auftrag gekommen?

JEAN GRUAULT: Rossellini suchte ursprünglich jemanden, der ihm die Liebesszenen schreiben würde. Die Italiener arbeiten so: Sie beschäftigen einen Autor für die Liebesszenen, einen anderen für die Kampfszenen und so weiter. Rossellini bat Truffaut, ihm bei diesen Szenen zu helfen, doch der drehte gerade JULES ET JIM und hatte keine Zeit. Deshalb schlug er mich vor, und Rossellini willigte ein. Ich fing also mit den Liebesszenen an, aber sehr bald schrieben Rossellini und ich zusammen das komplette Drehbuch. Er legte sehr viel Wert auf eine enge Zusammenarbeit mit den Autoren und war in dieser Hinsicht sehr aufmerksam. Unser Produzent hatte aber unterdessen Monique Lange engagiert, die sich gerade einen Namen als Journalistin und Schriftstellerin gemacht hatte. Monique kam nach Rom, blieb aber nur acht Tage, da sich Rossellini weigerte, mit einer Frau zusammenzuarbeiten. (lacht) Das war typisch für ihn! Später hat er dann mit Suso Cecchi D'Amico gearbeitet – die war eben auch viel hübscher!

FILMBULLETIN: Es fällt schwer, sich vorzustellen, dass Rossellini wirklich alles gleichgültig war, sobald ein Film abgedreht war.

JEAN GRUAULT: Doch! Schauen Sie, er war kein fanatischer Filmemacher wie Resnais, wie Truffaut, wie Fassbinder: diese Männer sind besessen vom Kino, verrückt. Rosselinis Verrücktheit war anderer Art (lacht).

FILMBULLETIN: Dies war doch auch die Zeit, da er anfang, sich für die Möglichkeiten des Fernsehens zu interessieren?

JEAN GRUAULT: Sein Standpunkt war – sagen wir einmal – «ausserfilmisch». Er begann sich damals zu fragen: «Wozu ist das Kino gut? Wozu ist das Fernsehen gut? Kann man diese Medien nutzen, um die Menschen zu informieren?» Er suchte nach neuen Möglichkeiten für das Fernsehen, wollte es umgestalten. Seine Ansichten über das Kino hatten sich geändert: Er hasste das Unterhaltungskino, er hasste Hitchcock, er hasste Fiktion überhaupt. Er wollte nur noch die Realität zeigen.

FILMBULLETIN: Machte es für Sie einen Unterschied, fürs Kino oder fürs Fernsehen zu arbeiten? In den sechziger

Jahren haben Sie ja sehr viele Fernsehfilme geschrieben, auch *LA PRISE DU POUVOIR PAR LOUIS XIV* für Rossellini.

JEAN GRUAULT: Nein, das machte für mich keinen Unterschied.

FILMBULLETIN: Ich möchte noch einmal auf Stendhal zurückkommen, für den Sie anscheinend eine grosse Vorliebe haben: *VANINA VANINI*, *LA CHARTEUSE DE PARME* fürs italienische Fernsehen und ein nicht realisiertes Projekt von Truffaut, «Julien et Marguerite».

JEAN GRUAULT: Ich mag Stendhal sehr. Er ist der italienischste aller französischen Autoren und der französischste aller italienischen Autoren, wenn Sie so wollen. Er steht zwischen diesen beiden Nationalitäten, so wie Gerard de Nerval, der zwischen Frankreich und Deutschland steht.

FILMBULLETIN: Ich finde, dass *JULES ET JIM* und *LES DEUX ANGLAIS ET LE CONTINENT* sehr getreue Verfilmungen sind, zumindest, was den Stil angeht.

JEAN GRUAULT: Sehr treu und sehr untreu! Treu konnten wir Roché insofern sein, als wir sehr viele Passagen aus den Büchern direkt übernehmen konnten. Er schrieb in einem ganz speziellen Französisch, zum Teil sehr gestrafft, sehr komprimiert. Es ist sehr schwierig, diese Sprache in eine andere Sprache zu übersetzen, höchstens noch ins Italienische, das hat er mit Stendhal gemeinsam. Ich kann mir nicht vorstellen, dass er sich gut ins Deutsche übersetzen lässt. Im Deutschen komprimiert man auf andere Art, ein bisschen so wie im Englischen. Ein Philosoph wie Hegel ist kaum übersetzbar ins Französische, bei Goethe ist das etwas anderes. Aber zurück zu Roché. Ich glaube, wir konnten die Musik seiner Sprache sehr gut übertragen, während wir die Geschichten sehr stark vereinfacht haben. Die Figur der Catherine, die im Film von Jeanne Moreau gespielt wird, setzt sich zusammen aus vier Figuren, die im Roman auftauchen. Wir mussten diese Figuren zu einer einzigen verschmelzen, denn wir bewegten uns ja in einem anderem Medium als Roché, nämlich im Film, wo man immer komprimieren, vereinfachen, andere Akzente setzen muss. Und wir durften die Erwartungen der Zuschauer nicht enttäuschen. Jeanne Moreau war zur Zeit von *JULES ET JIM* einer der grössten Stars in Frankreich, und Truffaut war der Ansicht, dass die Leute ihr Geld an der Kinokasse bezahlen, um Jeanne Moreau zu sehen und nicht drei, vier andere Schauspielerinnen. Er sagte sogar: «Wenn Jeanne nicht in der ersten Viertelstunde auftaucht, demolieren die Zuschauer die Kinossessel!» Und er hatte natürlich recht! Truffaut war ein «homme de spectacle», ein Unterhalter.

FILMBULLETIN: Sie sind dem Geist der Bücher, vor allem bei *LES DEUX ANGLAIS ET LE CONTINENT*, sehr treu geblieben, indem sie sehr viel Erzähltext übernommen haben. Es ist fast zu viel für einen Film; er ist sehr literarisch geworden...

JEAN GRUAULT: ...sehr literarisch und zur gleichen Zeit sehr filmisch! Denken sie nur an die Stummfilme von Griffith: ein Film wie *BROKEN BLOSSOMS* hat eine enorme Menge von Zwischentiteln! Und die sind nicht allein zur Erklärung der Handlung gedacht, sondern man sollte sie wirklich lesen! Es hat Gedichte und alles Mögliche darin. Wir haben sehr viele Anspielungen auf Griffith in *LES DEUX ANGLAIS ET LE CONTINENT* versteckt. Ist Ihnen schon aufgefallen, dass in den Filmen von Grif-

fith, aber auch in schwedischen Filmen von Stiller etwa, auch bei Murnau, die Liebenden immer durch eine Barriere, ein Hindernis voneinander getrennt sind? Das kann ein Zaun sein, eine Wand, sie haben sich immer irgendeine Besonderheit der Architektur für die Liebesszenen zunutze gemacht. Ich weiss nicht, warum, aber das hat für mich etwas sehr Poetisches. Es ist die Kinoepoche, die ich besonders liebe.

Die Zwischentitel bei Griffith haben ein wenig die Funktion der «Off-Erzähler» bei unseren Filmen. Aber finden Sie nicht auch, dass es bei *LES DEUX ANGLAIS ET LE CONTINENT* sehr viel zu sehen gibt? Dieser Film ist doch sehr visuell! Das ist nicht – um Hitchcocks Beschreibung des Tonfilms zu zitieren – das simple Fotografieren von Leuten, die sprechen.

FILMBULLETIN: Bei allen Filmen, die Sie für Truffaut geschrieben haben, fällt mir auf, dass die Geschichten...

JEAN GRUAULT: ...sehr tragisch sind? Ja, das ist eine besondere Art der Romantik, die gerade dem Kino eigen ist. Truffaut liebte nicht nur Hitchcock, sondern auch Griffith und die anderen Regisseure, die ich eben nannte. Sie wissen ja, dass er *LA NUIT AMERICAINE* Dorothy und Lilian Gish gewidmet hat. Die genannten, frühen Regisseure haben ihn beeinflusst. Godard hat ja viele Dummheiten von sich gegeben, aber über Greta Garbo hat er etwas sehr Richtiges gesagt: «Das ist eine Schauspielerin, die sich zu bewegen weiss, die weiss, wie man vor der Kamera geht.» Ich finde, das trifft besonders auf die Stummfilmdarstellerinnen zu. Heutzutage macht man in den Filmen so viele Grossaufnahmen – was ich grauenhaft finde – dass man nicht mehr sieht, wie sich die Menschen bewegen. Ich finde, die Schönheit des Kinos besteht auch darin, zu sehen, wie sich eine Person auf der Leinwand bewegt, wie sie von links nach rechts geht, von vorn nach hinten. In der Stummfilmzeit scheute man sich nicht, die Kamera starr und unbeweglich zu postieren, ganz einfach, weil die Schauspieler sich so gut bewegen konnten. Es gab Darsteller, deren Gestik und Haltung auf der Leinwand sehr plastisch wirkt, wie zum Beispiel Camilla Horn in Murnaus *FAUST*: sie hatte ein wunderbares Gespür für die richtige Haltung. Das ist ein Genre von Schauspielerinnen, das ich sehr mag: Lilian Gish, Camilla Horn, Janet Gaynor. Heutzutage sehen alle Filme aus, als seien sie Kinder von *DALLAS*. Es gibt nur noch wenige Schauspielerinnen, die die Tradition aufrecht erhalten, die ein wenig die Ehre retten. Meryl Streep, Anna Karina. Rivette und ich hatten an Anna Karina gedacht als Besetzung der Hauptrolle von *LA RELIGIEUSE*. Für Rivette gilt das gleiche wie für Truffaut, auch er liebt Griffith und so weiter, ist von diesen Regisseuren beeinflusst worden.

FILMBULLETIN: Zurück zu den Roché-Verfilmungen. Bei ihm tauchen immer wieder diese Alliterationen bei der Namensgebung auf: «Jules et Jim», «Jerôme et Julien» (Titel eines Romans, den Jean-Pierre Léaud in *LES DEUX ANGLAIS ET LE CONTINENT* schreibt). In *L'AMOUR A MORT*, den Sie für Resnais geschrieben haben, taucht ein Pastorenehepaar auf, das Judith und Jerôme heisst.

JEAN GRUAULT: Das hat nichts mit Roché zu tun, weit gefehlt! Vergessen Sie nicht, dass ich eine sehr religiöse Erziehung genossen habe. Ich habe für das Pastorenehepaar Namen aus der Bibel genommen.

FILMBULLETIN: Zu den literarischen Bezügen in Ihren



Nathalie Baye und François Truffaut in seinem Film LA CHAMBRE VERTE (1978)

Drehbüchern gehört auch das häufige Auftauchen von Tagebüchern.

JEAN GRUAULT: Nun, mit Truffaut bereitete man sich immer sehr gründlich vor. Bei LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT haben wir uns nicht nur an den Roman gehalten, sondern vor allem auch an Rochés Tagebücher, die wiederum viele Elemente in Rochés Romanen inspiriert hatten. Es war ein intimes Tagebuch, und er schreibt ausschliesslich über seine komplexen erotischen Beziehungen. Es gab nie nur eine Frau in seinem Leben, es waren immer mindestens drei. Er hat das Tagebuch verschlüsselt: das männliche Geschlechtsteil hat er «p.h.(petit homme)» genannt, das weibliche «p.f.(petite femme)». Das hat er aus Angst davor getan, dass es seine Mutter lesen könnte und später seine Frau. Er konnte eigentlich nur normale sexuelle Beziehungen zu einer Frau pflegen, wenn er ihr etwas verheimlichen konnte. Ein sehr sonderbarer, sehr interessanter Mann.

FILMBULLETIN: Eine abschliessende Frage, was ist Ihre letzte Erinnerung an Truffaut?

JEAN GRUAULT: Diese Erinnerung ist traurig genug. Truffaut rief mich zehn Tage vor seinem Tod an und erzählte, er müsse ins Krankenhaus zu einigen Untersuchungen. Ich hatte längere Zeit nichts von ihm gehört. Als er krank wurde, sassen wir gerade an einer sehr umfangreichen Arbeit: eine Chronik der Zeit von 1900 bis 1914. Wir wollten das Schicksal einiger Figuren in dieser Epoche verfolgen, eine Figur, ein Industrieller sollte beispielsweise an Louis Renault angelehnt sein. Es sollte fürs Fernse-

hen eine sechsstündige Serie und auch eine Kinofassung geben. Bei diesem Anruf entschuldigte sich Truffaut dafür, dass er L'AMOUR A MORT noch nicht gesehen hatte, aber sehr viel Gutes über den Film gehört hätte. Der Krankenhausaufenthalt sollte nur kurz sein, eine Routineuntersuchung. Seine letzten Worte zu mir waren: «Salut, mon vieux copain!» Ich war überzeugt, dass er fast geheilt sei. Aber seine Frau hat mir nachher erzählt, dass er unmittelbar unter dem Einfluss des Cortisons gestanden hätte und so einen fast verrückten Optimismus ausstrahlte.

Zum Zeitpunkt seines Todes sass ich gerade im Flugzeug und war unterwegs nach Montreal. Eine befreundete Produzentin holte mich vom Flughafen ab und brachte mich sofort zum Hotel. Einige Zeit später rief sie mich im Zimmer an und sagte: «Ich sollte es dir vielleicht nicht sagen, aber ich habe es eben aus dem Radio erfahren: François Truffaut ist gestorben!» Das hat mir einen furchtbaren Schock versetzt. Ich habe eine Flasche Bordeaux aus der Kühlschrank genommen und bin unter Tränen zurück in mein Bett gegangen. Im Grunde meines Herzens hatte ich gewusst, dass er sterben würde. Glauben Sie mir, dass ich froh war, auf der anderen Seite des Atlantiks zu sein und nicht sofort den Journalisten Erklärungen abgeben zu müssen.

Mit Jean Gruault unterhielten sich:  
Gerd Midding und Lars Olav Beier