

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 33 (1991)
Heft: 177

Artikel: Das heroische Zögern im schnellebigen Filmgeschäft
Autor: Midding, Gerhard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866964>

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: 14.01.2026

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



Gerhard Midding

Retrospektive Jacques Becker (1906 – 1960)

Das heroische Zögern im schnellebigen Filmgeschäft

1

Seine Filme waren unaufgeregte Chroniken, die keinem seiner Zeitgenossen in Frankreich erzählenswert erschienen. Sie waren unerhörte Kammermusiken im lauten Konzert der *Tradition der Qualität*, jenem Kino der gewichtigen Themen und akademischen Literaturverfilmungen. In Italien standen, unter dem Banner des Neorealismus, solch unerhebliche Episoden weitaus höher im Kurs.

Es entsprach einfach seinem Temperament, dass er sich fortwährend der Herausforderung des Gewöhnlichen, Alltäglichen, Trivialen stellte. Deren Wiederentdeckung schien ihm das weit grössere erzählerische Abenteuer zu sein als das Aussergewöhnliche, das Spektakuläre, der Paroxysmus.

Jede Geschichte eine Wette mit seiner filmischen Vorstellungskraft: «Beweise mir», forderte ihn seine zweite Frau *Françoise Fabian* eines Tages heraus, «dass du einen Film machen kannst ohne auch nur eine einzige Note Musik darin!» Daraus entstand *LE TROU*, ein Film voll karger Lyrik und doch ein klangvolles Testament. Dabei drehte er keine Laborversuche des filmischen Ausdrucks, ihn trieb vielmehr eine unbändige Neugier an, Lebenssituationen im Kino zu überprüfen: Wieviel Treppen kann man hochsteigen, bevor das Licht im Treppenhaus wieder ausgeht? Wie können zwei Verlobte ein vertrauliches Gespräch über ihren Hochzeitstag führen, während die ganze Familie ihnen bei einem Tischtennispiel zuschaut? Was bringt einen Untersuchungshäftling dazu, seine Zellenkameraden zu verraten, gerade als die Chance des Ausbruchs zum Greifen nahe ist?

2

Jacques Becker machte, bei aller Bescheidenheit ihres dramaturgischen Vorwurfs, Filme über grosse Themen. Die Rivalität zwischen Freundschaft und Liebe war ein konstantes Motiv in den Vorkriegsfilmern Renoirs, Clairs, Grémillons und Duviviers. Festzuhalten, dass sich in Beckers Filmen diese Grenzen nicht derart eindeutig ziehen lassen, bedeutet, Entscheidendes über das Ereignis dieses Œuvres zu erfassen.

Es sind Männerfilme ohne Mysogynie, nicht einmal in dem Gangsterfilm *TOUCHEZ PAS AU GRISBI* gibt es eine genrebedingte. Sie handeln von Vertrauen und Sehnsucht, aber auch von Verdrossenheit und Unverstehen: «Du darfst nie versuchen, eine Frau zu verstehen!» heisst es in vielen von Beckers Filmen. Einer, der dies auch von sich hätte sagen können – der Gangster Riton (René Dary) in *TOUCHEZ PAS AU GRISBI* –, beschliesst sein Leben auf einem Bett, über dem ein kitschiger und verlockender Frauenakt hängt. Natürlich gibt es in der Liebe Widerstände zu überwinden, oft ganz triviale, wie die Strassen, die das Liebespaar in *MONTPARNASSE 19* immer wieder überqueren muss, um sich zu begegnen. *CASQUE D'OR*, sein schönster und tragischster Liebesfilm, hätte beinahe die tragische Geschichte einer Freundschaft erzählt: die ursprüngliche Hauptfigur sollte ein Henker sein, der mit Manda (im Film später von *Serge Reggiani* gespielt) befreundet ist. Beide schätzen die Gesellschaft des Anderen beim Fischen, von ihren jeweiligen Berufen wissen sie jedoch nichts. Das sollten sie erst erfahren, als Manda zum Schafott geführt wird. Marie, die blonde Titelheldin, rückte erst in den Mittelpunkt, als die Rolle mit *Simone Signoret* besetzt wurde.

MONTPARNASSE 19 mit Gérard Philipe und Lilli Palmer





TOUCHEZ PAS AU GRISBI mit Lino Ventura und Jean Gabin

Sie ist eine stolze, eigenwillige Frau, dabei aber keine Rivalin für die Männer, obwohl sie später unabsichtlich eine tödliche Rivalität auslösen wird. Marie ist sexuell aggressiv, dabei aber ohne Bedrohlichkeit, denn sie weiss, dass auch Manda stolz ist und eigenwillig: Einmal bestellt sie ihn vor seine Werkstatt, ergreift seine Hand – ihre Finger verschränken sich mit den seinen –, nimmt ihn fest in den Arm und küsst ihn. Später fragt sie ihn – und bei Becker sind es immer die Frauen, die danach fragen –: «Liebst du mich?»

CASQUE D'OR hat, nicht zu Unrecht, viele Autoren an Renoirs PARTIE DE CAMPAGNE erinnert: eine pastorale Idylle, mit Melancholie ausgemalt, ein Film, in dem Versprechen und Erfüllung nur einen Blick oder ein wortloses Lächeln voneinander entfernt sind. Beckers Bilder sind von ruhiger, unmittelbarer und selbstverständlicher Sinnlichkeit. Ich möchte ihn den Regisseur des schlaftrunkenen Aufwachens am Morgen nach einer köstlichen Liebesnacht nennen.

Beckers Figuren schliessen sich zu Geheimbünden zusammen: die eigensinnige Familie Goupi, deren hermetisch abgeschlossener Sippenzusammenhalt («Wir Goupi regeln unsere Sachen selbst.») darauf zielt, die eigene Gruppenidentität zu wahren; die Angestellten des Modehauses in FALBALAS, hinter deren gemeinschaftliche Anstrengungen die gefährlichen Allüren des Couturiers Philippe Clarence (Raymond Rouleau) zurücktreten; und die Liebespaare allemal.

Claude de Givray erkannte als ein Merkmal seiner Filme, sie stellten eine Verbindung her zwischen der Welt der *Eingeweihten* und der der *Aussenstehenden*. Und tatsächlich: die Bildung von Gruppen ist das kardinale Thema Beckers. Seine Filme sind Hymnen auf Loyalität

und praktische Solidarität, in denen jede Geste zu einem Akt gelebter Moral wird. Die vielleicht moralischste Geste: das aufmunternde Lächeln Mandas, der seinen Freund Raymond (Raymond Bussi res) vom Mordverdacht entlastet, in dem er sich selbst der Polizei stellt.

3

«Armer Gaspard!» heisst es am Ende von LE TROU über den Verräter: ein letztes, umgreifendes Wort, das sich als Motiv schon durch Beckers gesamtes Werk zieht. Dabei sind es nie die Opfer, die bedauert werden, sondern immer die Täter. Beckers Moral ist die der Nachsicht, der Grosszügigkeit. Er wirft ein dichtes Netzwerk

Anne Vernon in EDOUARD ET CAROLINE

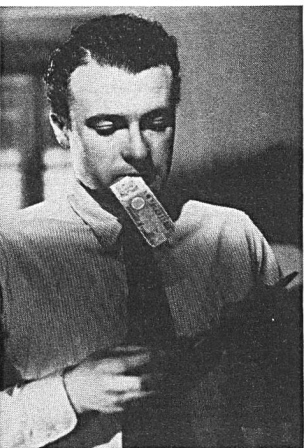




Gérard Philipe in
MONTPARNASSE 19



Philippe Leroy in LE TROU



Roger Pigaut in
ANTOINE ET ANTOINETTE

Fernandel in ALI BABA ET
LES QUARANTE VOLEURS



„Einen père spirituel, der ihn ins Filmemachen einführte, fand Becker in Jean Renoir, dessen Assistent, Co-Autor und gelegentlicher Darsteller er wurde: Man lebte zusammen, teilte Wein, Brot, Ideen und die Liebe zum Kino“

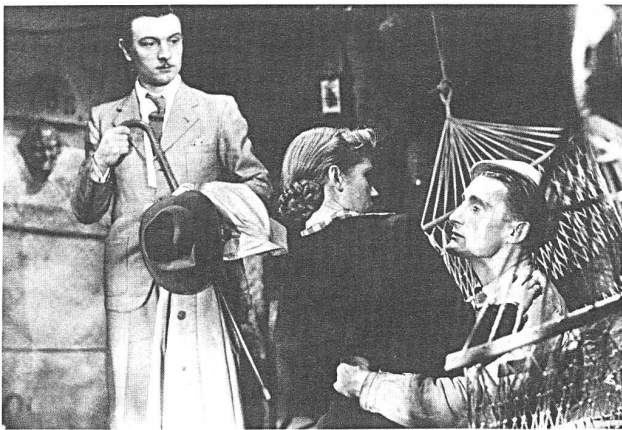
der Sympathie über seine Figuren. Er wünscht sich für sie auch ein Leben ausserhalb der Leinwand. Zuweilen spürt man sein Bedauern, Figuren – auch Nebenrollen wie den Tischlermeister (Gaston Modot) in CASQUE D'OR oder Anne-Marie (Françoise Lagagne), die ehemalige Geliebte des Couturiers in FALBALAS –, die ihm ans Herz gewachsen sind, schon aus dem Film entlassen zu müssen. Dann gewährt er ihnen einen langen Abgang und lässt die Kamera für einen Moment verweilen auf den Fortgehenden.

Hinter Beckers Milde steckt keineswegs ein Unvermögen, seine Charaktere auf Distanz zu rücken. Den Geiz und die Habgier der Goupi, die Rücksichtslosigkeit Philippes (ein echter Blaubart, der seine Frauen wie Kleider in seinem Schrank abhängt) und Modiglianis (in MONT-PARNASSE 19) malt er in aller Abgründigkeit aus.

Bei aller Parteinahme erscheint mir Becker als ein überaus objektiver Regisseur. Wie ernst er in EDOUARD ET CAROLINE die Komödie nimmt, mag als Beispiel genügen: keiner der aufgeworfenen Ehekonflikte wird gelöst (ausser vielleicht der Anstoss zu Edouards Pianistenkarriere), seine Übellaunigkeit wird ebenso wenig entschuldigt wie ihr Ständesdünkel. Im Gegensatz zu dem im Kino üblichen Ehekrieg, erhält der Zuschauer kein Angebot, sich auf eine der beiden Seiten zu schlagen: keiner von beiden kann sich auf eine mögliche moralische Überlegenheit berufen.

4

Jacques Becker stammt, am 15. September 1906 in Paris geboren, aus dem protestantischen Grossbürgertum, einer Klasse, der man in Frankreich Feinsinnigkeit und Kultiviertheit nachsagt und darüberhinaus eine sprichwörtliche Offenheit. *Jean Renoir* schrieb später über ihn: «In der Wahl seiner Freunde hatte er nicht die geringsten Vorurteile, mit derselben Anhänglichkeit konnte er sich einem Klempner wie einem berühmten Schriftsteller anschliessen.» Die Mutter betrieb ein Modedhaus in der Rue de Rivoli, der Vater war Industrieller. Die Eltern hatten traditionsbewusste Pläne für ihn, der junge Jacques hatte seine eigenen: Schon kurz nach dem Waffenstillstand hatte er im Casino von Trouville die erste schwarze Jazzkapelle gehört (ein Moment, den er Jahrzehnte später in MONTPARNASSE 19 rekonstruierte) und begeisterte sich augenblicklich für diese neue Musik. Er kannte Duke Ellington, Red Nichols und Louis Armstrong schon lange, bevor sie in den USA berühmt wurden. Als bald nahm er an der Schola Cantorum (zu deren berühmtesten Schülern in dieser Zeit Cole Porter zählte) Klavierunterricht und gründete rasch eine Amateurband, zu der damals schon Ray Ventura gehörte. Beckers Kinobegeisterung kam erst in späteren Jahren auf, mit ebensolcher Hitze und Leidenschaft. Seiner Musikbegeisterung folgend, schiffte er sich als Angestellter einer Transatlantiklinie nach New York ein, wo er hoffte, den vergötterten Jazzgrössen zu begegnen. Auf der Überfahrt lernte er jedoch *King Vidor* kennen, der auf Europareisen den Triumph von THE BIG PARADE feierte. Vidor war sehr angetan von dem jungen, begeisterungsfähigen Franzosen und wollte ihn als Assistenten und Darsteller engagieren. Diese Pläne schei-



GOUPI MAINS ROUGES

terten an der Weigerung von Beckers Eltern. Es ist dennoch spannend, sich vorzustellen, wie Vidor's Einfluss auf Becker hätte aussehen können. Immerhin zeigten sich beide Filmemacher fasziniert von Rhythmus und Tempo. Vidor hatte bei der Choreographie von Massenszenen in *THE BIG PARADE* etwas entdeckt, das er *silent music* nannte: er hatte die Truppen zum Takt eines Metronoms marschieren lassen. Ein Metronom sollte später auch den Takt vorgeben für einen Streit zwischen Edouard und Caroline.

Einen père spirituel, der ihn ins Filmemachen einführte, fand Becker einige Jahre später in Jean Renoir, dessen Assistent, Co-Autor und gelegentlicher Darsteller er in

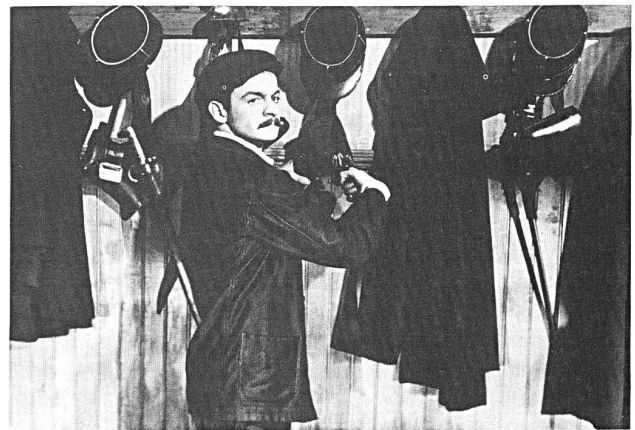


GOUPI MAINS ROUGES

den Dreissigern wurde. Man lebte zusammen, teilte Wein, Brot, Ideen und die Liebe zum Kino: eine Freundschaft, wie sie keiner von beiden je erlebt hatte. Es gab keine Hierarchie in der Equipe Renoirs, zu der zeitweise auch Henri Cartier-Bresson gehörte (dessen Fotografien mitunter ganz ähnliche Interessen verraten, wie sie sich auch in Renoirs und später Beckers Filmen offenbaren: ein Realismus von profunder Humanität und die eigenständige Aufmerksamkeit, die auch Nebenfiguren des Geschehens zuteil wird). Renoir liess einige Episoden von *LA VIE EST A NOUS* von seinen Assistenten inszenieren: von Becker stammt die Episode, in der Mitglieder der kommunistischen Partei die Versteigerung eines Bauernhofs vereiteln. Auch in *LA GRANDE ILLUSION*

überliess er es ihm, einige Szenen zu drehen: die Flucht Gabins und Dalios aus Deutschland. Auch an der Überarbeitung des Buches war er beteiligt, als es darum ging, dem überraschend engagierten *Erich von Stroheim* eine grössere Rolle zu schreiben.

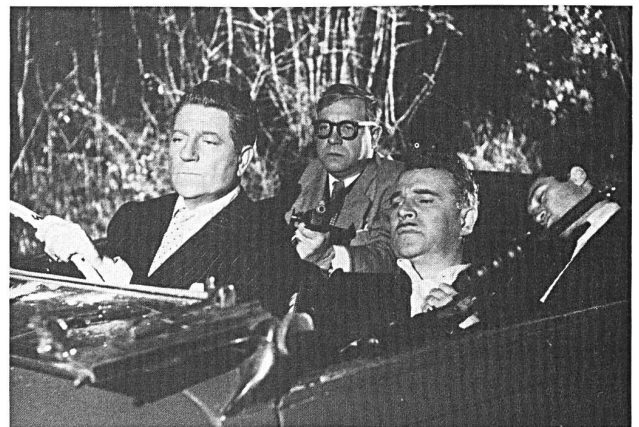
Becker hegte bald eigene Regieambitionen. Ein Projekt, «*Sur la cour*», scheiterte, weil die Produzenten ihn als Neuling ablehnten. Dass daraufhin Renoir das Engagement annahm und den Stoff als *LE CRIME DE M. LANGE* verfilmte, belastete die Freundschaft zwar, führte aber nicht zum Bruch. Mit *Pierre Prévert* inszenierte Becker unterdessen den Kurzfilm *LE COMMISSAIRE EST BON ENFANT*, eine Farce voller anarchischem Furor, gedreht mit Schauspielern aus der *Groupe Octobre*. Nach einem



Serge Reggiani in CASQUE D'OR

Dokumentarfilm über den Kongress der kommunistischen Partei (1938) begann Becker die Arbeit an *L'OR DU CRISTOBAL*, einer düsteren Piratengeschichte mit *Charles Vanel*, *Albert Préjean* und *Dita Parlo*. Nach drei Wochen Drehzeit ging der Produktion das Geld aus, erst später wurde der Film von einem anderen Regisseur beendet. Becker wurde als Unteroffizier kurz nach Kriegsbeginn eingezogen und geriet in deutsche Gefangenschaft. Damals schon Familienvater, war er besessen von der Idee der Flucht (denken wir ruhig an *LA GRANDE ILLUSION* oder *LE TROU*) und täuschte zu diesem Zweck gar einen epileptischen Anfall vor. Kurz darauf wurde er tatsächlich entlassen.

Jean Gabin in TOUCHEZ PAS AU GRISBI



1942 konnte er endlich seinen ersten Langfilm inszenieren, *DERNIER ATOUT*. Zusammen mit Halley des Fontaines (einem Jugendfreund, der es inzwischen zum Produzenten gebracht hatte) überlegte er sich, dass das Publikum sich über eine temporeiche Hommage an die amerikanischen Kriminalfilme, die ihm seit Beginn der Okkupation vorenthalten wurden, freuen würde. Einen solchen Film in Kriegszeiten zu drehen, forderte einiges an Einfallsreichtum: echte Waffen waren damals nicht zu bekommen, also mussten Kinderspielzeuge dafür durchgehen. Der Film wurde, mit Raymond Rouleau und Mireille Balin in den Hauptrollen, ein achtbarer Erfolg und Becker war endgültig als Regisseur lanciert.

5

In einer Kinoepoche, in der sich viele Autoren (Cocteau, Carné, Prévert, Autant-Lara und andere) in die Allegorie oder zu historischen Stoffen flüchteten, nahm Becker seine Sujets geradewegs aus der Alltagsrealität. Zu *DERNIER ATOUT* und *ANTOINE ET ANTOINETTE* regten ihn *faits divers* an, *CASQUE D'OR* und *LE TROU* beruhten ebenfalls auf Zeitungsnotizen (im Falle des letzten Films war es eine Notiz, die ihm schon 1947 in die Hände gefallen war und die *José Giovanni* für seinen Roman aufgriff). Die Idee zu *RENDEZ-VOUS DE JUILLET* kam ihm während eines Besuchs im "Lorientais", einem Jazzkeller in Saint Germain, der später auch ein wichtiger Filmschauplatz wurde. Becker strebte nach einem hohen Grad an Authentizität. Gemeinsam mit seinem Team lebte er zwei Monate in der Charente, wo *GOUPI*

MAINS ROUGES entstand. Einige der realen Vorbilder für die Ausbrecher in *LE TROU* fungierten als technische Berater. Ein Prolog bürgt gar für die detailgetreue Rekonstruktion der wahren Begebenheit, ebenso wie es in seinen historischen Filmen (*CASQUE D'OR*, *MONT-PARNASSE* 19) Rolltitel tun. Selbst ein ihm vertrautes Milieu, die Modebranche, erschloss er sich erst nach mehrwöchigen Recherchen. Als engste Mitarbeiterin des Modeschöpfers Philippe, geradezu als Herz des Films, die grossartige *Gabrielle Dorziat* zu besetzen, war eine zusätzliche Garantie für Wirklichkeitsnähe: die Schauspielerin war seit ihrer Jugend mit Coco Chanel befreundet.

Für Becker war die genaue Beschreibung des Milieus eine unbedingte Voraussetzung für die Zeichnung seiner Figuren. *Humaniser* nannte er dies in seinem Jargon: *rendre vrai, plausible, vivant*. Kunstfiguren wie Arsène Lupin auf sein Universum zuzuschleifen, kostete ihn einige Mühe, die der Film auch nicht verheimlicht. Er zeichnet Figuren aller Schattierungen, und zwar nicht allein als Skizze, sondern als vollends ausgeführtes Porträt. Es ist bemerkenswert, wie geschmeidig er zwischen den unterschiedlichsten sozialen Milieus changiert. Er feiert die Resoltheit der kleinen Pariser Angestellten und Arbeiter, er verspottet den Dünkel des Klein- und Grossbürgertums. Den Alltag der Landbevölkerung weiss er so genau zu schildern wie die schillern-de Welt der Haute Couture. Die Grisaille des Bohème-lebens in Montparnasse rekonstruiert er mit der gleichen Sorgfalt wie das Treiben der Apachen am Montmartre. Einem derart geschärften Blick verdankt sich auch der

Jeanne Moreau und Lino Ventura in *TOUCHEZ PAS AU GRISBI*





Simone Signoret und Serge Reggiani in CASQUE D'OR

Reichtum an Zeitkolorit, den seine Filme einfangen. In FALBALAS (während der Besatzung gedreht, aber erst nach der Befreiung 1945 in den Kinos gestartet) sind die Strassen noch leergefegt und alle Welt fährt mit dem Rad. In den Schwarzmarktresteraurants werden keine Essensmarken angenommen. ANTOINE ET ANTOINETTE erzählt von den tausend kleinen Entbehrungen der ersten Nachkriegsjahre.

Seine Parisfilme beginnen meist mit einem Panoramashwenk, der zunächst ein charakteristisches Tableau der Stadt einfängt und den Zuschauer dann bruchlos in die Sphäre der Protagonisten einführt. Becker schlägt hier, mit geradezu Hitchcockscher Folgerichtigkeit, den Bogen vom Allgemeinen zum Besonderen. Auf diese

Daniel Gélin in EDOUARD ET CAROLINE



Weise werden die Filme zu weit mehr als nur den scheinbar leichthin auf die Leinwand geworfenen Aquarellen, die sich fasziniert zeigen von den Freuden und Leiden des Alltags. In der Gesamtheit seines Werks ergänzen sie sich zu einem Fresko der französischen Nachkriegszeit.

6

«Je ne suis pas minutieux, je suis maniaque!» beschrieb Becker selbst sein Arbeitstemperament. In seinen Ansprüchen heikel und pedantisch, überwachte er jede Phase der Arbeit bis ins kleinste Detail. Es mag vielleicht ein Schlüsselerlebnis gewesen sein, die Detailbesessenheit von Stroheims mitzuerleben, der für LA GRANDE ILLUSION seine Uniform selbst zuschnitt und sich nie zufrieden gab. Er war leidenschaftlich – kaum ein Arbeitsfoto, auf dem man ihn nur zuschauen sähe, meist greift er in die Szenen ein und spielt sie den Schauspielern vor – bis hin zu explosiven Wutausbrüchen. Als er auf Ophüls' Wunsch die Regie von MONTPARNASSE 19 übernahm, feuerte er alsbald den Ausstatter, dessen Dekor ihm zu aufdringlich war, und gleich darauf den Drehbuchautor, dessen Dialoge ihm gleichermassen allzu gefallsüchtig schienen. Seinen engsten Mitarbeitern, die immer auch seine besten Freunde waren, erschien er als funkelnder Geist voller ironischer Begeisterung, aber auch gnadenlos kritisch. Truffaut nannte ihn den "reflektiertesten" Filmemacher seiner Generation, was so viel bedeutete wie: der unschlüssigste, der zweiflerischste, der vorsichtigste. Filme zu machen war

für ihn eine nicht endenwollende Kette von Entscheidungen, von denen jede ein Projekt zum Scheitern bringen konnte.

Sein Freund *Georges Sadoul* erinnerte sich nach seinem Tod in den «*Lettres Françaises*»: «Becker, Pierre Unik, Cartier-Bresson und ich arbeiteten in diesem Sommer (1938) in einer Wohnung auf der Ile St. Louis an einem Drehbuch, «*L'araignée noire*», das unser Freund Jacques inszenieren sollte. (...) Beckers Pedanterie bewahrte uns davor, nur ja nicht zu schnell zu arbeiten. Wir diskutierten gemeinsam, und ich schrieb alles auf. Ich schrieb zum Beispiel: „Bonjour, Monsieur“, und Becker erhob augenblicklich tausend Einwände. Wir diskutierten drei Stunden lang und am Ende schrieb ich dann



Jeanne Moreau in TOUCHEZ PAS AU GRISBI

doch wieder „Bonjour, Monsieur“. Damals sagten wir: „Jacques wird immer Assistent bleiben müssen, denn er ist übergenau und hat zuviele Skrupel.“ Doch wir irrten uns: wir hatten gedacht, die Qualitäten unseres Freundes seien seine Fehler.»

Tatsächlich sollte er sich auch später als Regisseur seiner Sache nie ganz sicher sein. *Jean-Pierre Melville*, der ihm sein Studio in der Rue Jenner für die Innenaufnahmen von *LE TROU* zur Verfügung stellte, beobachtete, dass er oft zwanzig, fünfundzwanzig, dreissig Takes einer Einstellung drehte, sich dabei ständig nach seinem Sohn Jean umdrehte, auf dessen Urteil als Assistent er grossen Wert legte, und dann doch regelmässig

Daniel Gélin in EDOUARD ET CAROLINE



Gérard Philipe und Anouk Aimée in MONTPARNASSE 19

den zweiten oder dritten Take kopieren liess. Diese Eigenart Beckers steht in einem hübschen Kontrast zu der Entschlossenheit, mit der die Liebenden in *CASQUE D'OR* und *MONTPARNASSE 19* handeln. Becker selbst entsprach wohl eher Antoine, der von Selbstzweifeln geplagt wird.

Einzig bei der Wahl der Schauspieler war er bereit, sich auf sein Gespür zu verlassen. Er besetzte Schauspieler entsprechend ihrer Charaktere, Kniefälle vor dem französischen Starsystem waren hierbei selten. Er entdeckte vielversprechende Debütanten (das Ensemble von *RENDEZ-VOUS DE JUILLET*) und Laien (Lino Ventura, ei-



Claire Maffé in ANTOINE ET ANTOINETTE

nige der Darsteller aus *LE TROU*), denen später eine lange Kinokarriere beschieden war. Auch die zwei grossen Schauspielertraditionen des französischen Films, die Bühnentradiation (Fernand Ledoux, Robert Lamoureux, Gérard Philipe) und die der Music-Hall, des Café-Concert (Gabin, Fernandel) wusste er zu einem lückenlosen Zusammenspiel zusammen zu führen.

7

Nur dreizehn Filme in achtzehn Jahren. Das kommerzielle Auf und Ab seiner Karriere kann nur zum Teil dafür verantwortlich gewesen sein: zwei herausragende Er-

folge (GOUPI MAINS ROUGES, TOUCHEZ PAS AU GRISBI), eine Handvoll von Filmen, die ihre Kosten wieder einspielten (sein Debüt, seine Ehekomödien, ARSENE LUPIN) und ein empfindlicher Fehlschlag (ausgerechnet sein Lieblingsfilm CASQUE D'OR). Becker liess sich Zeit in seinen Filmen und auch für sie: im schnellebigen Filmgeschäft wagte er es, zu zögern.

Eine Stegreifliste von Projekten, an deren Realisierung er zur Zeit seines Todes 1960 teilweise noch dachte. Eine Phantomfilmographie, die einlädt zum Träumen. Ein politischer Stoff: Das von Sadoul erwähnte Drehbuch «*L'araignée noire*», das sich mit einer profaschistischen Terrororganisation beschäftigt, der «Cagoule», die in den späten Dreissigern in Frankreich aktiv war. Zwei Liebesgeschichten vor dem Hintergrund des ersten Weltkriegs: «*Le petit Dagarell*», das die Liaison zwischen einem Waffenhändler und einer Fliegerin erzählt und «*Vacances de Novembre*», die Erlebnisse eines Fronturlaubers 1918 in Nizza. Zwei Literaturverfilmungen: die «*Drei Musketiere*» und Octave Mirbeaus «*Tagebuch einer Kammerzofe*», das Becker – zwischen Renoir und Buñuel – mit Françoise Fabian in der Titelrolle adaptieren wollte. Ein Stoff, den Françoise Fabian als ein «*huis clos érotique*» charakterisierte: «*Le treizième caprice*».

Maurice Griffe, ein lebenslanger Freund Beckers und verlässlicher Co-Szenarist, arbeitete an einem halben Dutzend Projekte mit und hob besonders eines hervor: 1945 stossen sechs französische Soldaten in Deutschland auf eine stillgelegte Fabrik. In deren Innern finden sie sechshundert im Sterben liegende deportierte Frauen. Der Film sollte ihre Rettungsversuche, die zum grössten Teil erfolgreich waren, erzählen. Das Projekt scheiterte, weil sich die Produzenten ausserstande sahen, so viele abgemagerte Frauen zu finden, die überdies noch bereit waren, sich kahlscheren zu lassen.

8

Als Truffaut in einer Kritik versuchte, Becker zu vereinnahmen für seine Angriffe gegen das Metier des Drehbuchschreibens, als er Raymonds Begrüssungsworte an Manda: «Alors, boulot, boulot, menuise, menuise?» anführte als einen Dialog, der unmöglich im Drehbuch gestanden haben kann, der einem typisch nur beim Drehen einfällt, hatte er nur zum Teil Recht. Tatsächlich stand besagter Satz in Beckers und Jacques Compagnez' Szenarium. Truffaut vermutete aber richtig, dass Becker seinen Figuren nie typische *mots d'auteur* in den Mund legte, sondern eine Genauigkeit des Tons suchte. Mit allem Recht stellt Truffaut fest, dass Beckers Filme voller Szenen stecken, die die Handlung keinen Schritt weiterbringen, nur «da sind aus Liebe zur Schwierigkeit». Beckers Filme verraten eine hemmungslose Lust an der Marginalie, dem Nebenbei, dem Drumherum. Ganze Sequenzen sind nur aus Nebensächlichkeiten arrangiert: in FALBALAS geht Philippe (Raymond Rouleau) mit Micheline (Micheline Presle) in den Tuileries spazieren. Die Aussprache der beiden verzweifelt Liebenden wird allerorten konterkariert von Passanten: ei-

„Mit allem Recht stellt Truffaut fest, dass Beckers Filme voller Szenen stecken, die die Handlung keinen Schritt weiterbringen, nur «da sind aus Liebe zur Schwierigkeit». Beckers Filme verraten eine hemmungslose Lust an der Marginalie, dem Nebenbei, dem Drumherum.“



Nicole Courcel in RENDEZ-VOUS DE JUILLET



Anne Vernon in EDOUARD ET CAROLINE



Lilli Palmer in MONTPARNASSE 19

Anouk Aimée in MONTPARNASSE 19





nem Mann, der um Feuer bittet, einem Kinderpaar, das ihnen Hand in Hand folgt, einem neugierigen Mann, der vorgibt, die Vögel zu füttern.

Der Drehbuchautor *Jean Aurel*, der Becker in den letzten Jahren beim Schnitt seiner Filme beriet, stellte fest, dass die "überflüssigen" Szenen für Becker entscheidend waren, dass er die "unverzichtbaren" hingegen schnitt. Und mit Recht: welcher Zuschauer wollte nicht die knappe, bündige Erzählweise von *CASQUE D'OR* in Kauf nehmen, um dafür um so länger an einem der lyrischsten Momente, der Ankunft Mandas in Joinville, zu verweilen? Diese Sequenz ist überhaupt unglaublich: sie besteht nur aus Umwegen und Verzögerungen. Manda soll seinen Freund Raymond in dem Haus einer alten Witwe treffen, doch dort gibt es von ihm keine Spur. Unschlüssig schlendert er zum Fluss hinunter, wo er auch niemanden antrifft, sich eine Zigarette anzündet und sich dann ins Gras zum Schlafen legt. Etwas später rudert dann Marie heran, nähert sich langsam dem Ufer und küsst ihren Geliebten dort wach.

Der Anschein einer überaus locker geführten Erzählung, die sich im Episodischen verliert, täuscht indessen. Becker und seine Mitautoren haben ihre Szenarien präzise strukturiert. *CASQUE D'OR* etwa baut sich auf Wiederholungen, Verdoppelungen und Symmetrien auf; kein schlechtes Prinzip für einen Film, der von romantischer und moralischer Erneuerung handelt. Häufig bemüht sich Becker um eine eindringliche Parallelität der Ereignisse: Philippe zögert in *FALBALAS* das Datum der Kollektionsvorführung ebenso beharrlich heraus wie Micheline den Tag ihrer Heirat. Erst als die Kollektion fertig ist und sie ihr Brautkleid anprobiert, gesteht er ihr seine Liebe. Becker reizte es, die Erzählzeit zu verdichten, er war fasziniert von der Gleichzeitigkeit von Geschehnissen (Was können Gesprächsteilnehmer während eines Telefonats sonst noch alles tun ausser telefonieren?).

Oft werden die "Anlässe" zu Beckers Filmen nur als blosser Vorwand, als gleichsam Hitchcockscher *MacGuffin* abgetan. Sie sind indes integrale Bestandteile der Drehbücher und selbst den dürtigsten "Anlass": die verwechselten Lotterielose in *ANTOINE ET ANTOINETTE*, fächert er auf zu einem seiner vielschichtigen Szenarien. Das Los wird zu einer Metapher für die Lebenssituation der Titelhelden. Ihr Alltag ist ein einziges Labyrinth aus finanziellen Engpässen und Entsagungen. Antoine bedauert, seiner Frau kein angenehmes Leben im Luxus bieten zu können. Er wird von Selbstzweifeln und Eifersucht geplagt, Antoinette hingegen, eine der reifsten Becker-Heldinnen, braucht keine derartigen Liebesbe-weise. Im Verlauf der komplizierten Handlung wird das Lotterielos immer enger mit Antoinettes Unsicherheit und den Motiven Ehe und Liebe verknüpft. Zum ersten Mal taucht es auf nach einem Streit der Eheleute und geht kurz darauf verloren, weil der zaudernde Antoine es versehentlich mit einem anderen verwechselt. Als er es am nächsten Morgen mitnehmen will, muss er es vor einer Nachbarin verbergen, die es für einen Liebesbrief hält. Das Erste, woran Antoine denkt, als er den Verlust des Loses entdeckt, ist eine Bootsfahrt, auf der er Antoinette seine Ängste und Zweifel eingestand: «Und



Daniel Gélin in *EDOUARD ET CAROLINE*

Monsieur Gélin, Ihren endgültigen Durchbruch erlebten Sie in den Filmen Ihres Freundes Jacques Becker. Hat er Ihnen die Rollen auf den Leib geschrieben?

Jacques war mein bester Freund, und wir kannten uns schon lange, bevor wir unseren ersten gemeinsamen Film machten. Natürlich hatte ich seine Anfänge miterlebt, *GOUPI MAINS ROUGES* hatte mir sehr gut gefallen. Deshalb freute es mich, dass er mich fragte, ob ich in *RENDEZ-VOUS DE JUILLET* mitspielen wollte. Ausgangspunkt des Films war aber nicht meine Rolle.

Die Entstehungsgeschichte von *RENDEZ-VOUS DE JUILLET* ist ganz aussergewöhnlich. Ursprünglich sollte der Film die Geschichte einer Jazzkapelle in Saint Germain des Prés erzählen, eine wahre Begebenheit übrigens: ein Musiker, Claude Luter (der später auch im Film mitgewirkt hat), hatte in der unmittelbaren Nachkriegszeit in einer Ruine einen Goldschatz gefunden. Kein grosses Vermögen, aber soviel, dass sich seine Freunde davon Instrumente kaufen konnten.

Jacques liebte den Jazz, vor allem den New-Orleans-Stil, im Gegensatz zum Stil von Benny Goodman und anderen. Er ging ständig in die Jazzkeller des Quartiers und traf im "Lorientais" eines Abends einen jungen Forscher, Francis Mazière. Jacques war von

dessen Erzählungen: dem Wunsch, aus Saint Germain zu entkommen und zu einem grossen Abenteuer aufzubrechen, so begeistert, dass er sein Drehbuch umschrieb. Der junge Forscher sollte sich selbst spielen, leider stellte sich jedoch bald heraus, dass er überhaupt kein Talent besass. Also suchte Jacques jemanden, der ihm ähnelte: gross, muskulös, blauäugig, mit blonden Haaren. Das genaue Gegenteil von mir! Dennoch bat Jacques mich, einen Test zu machen.

Mich hat immer verblüfft, dass Sie trotz Ihrer Jugend eine Autorität in diese Rolle legen konnten: Ihr Lucien scheint die ganze Gruppe, und das jederzeit, zu dominieren.

War ich damals noch so jung? Ich hatte immerhin schon eine Familie zu ernähren! Ich war damals mit meiner ersten Frau, Danielle Delorme, verheiratet, und wir hatten bereits ein Kind. Ich kannte das Leben also schon ein bisschen.

Ich denke, Jacques engagierte mich damals, weil ich den Zorn und die Energie dieses Jungen ganz gut darstellen konnte. Tatsächlich identifizierte ich mich sehr stark mit ihm, ich besass einen ebensolchen Widerspruchsgeist wie er. Ich war damals ein kleiner Anarchist, ich revoltierte gegen die Familie, die Bourgeoisie. Aber das taten wir damals ja alle. (lacht)

Becker bereitete seine Filme immer minuziös vor. Aber gab



Gérard Philipe in MONTPARNASSE 19

wenn du nun einen anderen getroffen hättest?» Im Verlauf einer Hochzeitsfeier im benachbarten Bistro taucht später ein Los auf, aber es ist das falsche. Becker genügen übrigens in dieser Sequenz nur wenige Andeutungen, um zu zeigen, dass diese Ehe sicher nicht glücklich werden wird. Erst nachdem die letzten Widerstände, die zwischen Antoine und Antoinette bestanden, ausgeräumt wurden (Antoine begreift, dass die Liebe seiner Frau nicht vom Reichtum abhängig ist, ausserdem vertreibt er einen reichen Obsthändler, der Antoinette allzu aufdringlich nachstellte), finden sie das richtige Los wieder.

Becker will mit all dem nicht beweisen, dass die Liebe ein Glücksspiel ist, auch wenn es bei beidem auf die

richtige Entscheidung ankommt. Antoinettes Reifungsprozess zeigt vielmehr, dass das tägliche Leben voller Risiken und Wagnisse steckt und man das Glück leicht aufs Spiel setzen kann. Auch wenn es nicht das ganz grosse Glück ist: die beiden Liebenden konnten sich nur ein Zehntel-Los leisten.

9

Beckers Kino stösst sich am Gegenständlichen. Der Lärm, den die mühselige Arbeit, mit der die Häftlinge den Gefängnismauern ihren Willen aufzwingen, ist die ganze Partitur von LE TROU. Der Film ist komponiert aus kahlen, weissen Wänden, festen Steinmauern, aus Gesichtern, Schultern, Armen und Händen.

Die Erzählmöglichkeiten, die Alltagsgegenstände eröffnen, erschienen Becker unerschöpflich. Immer wieder tauchen Telefone, Uhren, Fahrstühle und Autos auf und erfüllen stets aufs neue überdachte Zwecke. Er liebte Objekte, Gegenstände, ohne sie zu fetischisieren. Und doch gerieten sie ihm oft zu Symbolen. Die täuschend lebensechte Puppe aus FALBALAS scheint um alle amourösen Abenteuer des Couturiers Philippe zu wissen (er liebt ohnehin nur die Unmöglichkeit der Liebe) und triumphiert über sie als die Königin seines Herzens. Becker vertraute der Ökonomie und Ernsthaftigkeit von Gesten und dem wortlosen Verstehen, das sie bezeugen. Nichts scheint ihm geeigneter zu sein, um eine Figur zu charakterisieren: vor dem Messerkampf in CASQUE D'OR wirft der Gegner seine Mütze wildent-

Anouk Aimée in MONTPARNASSE 19



schlossen beiseite, Manda aber faltet sie fast liebevoll und steckt sie dann sorgfältig in seine Jackentasche. Arsène Lupins eleganter Sprung über die Balustrade, Modiglianis heftiges, selbstvergessenes Zeichnen, beschreiben bereits in der Exposition, was später diese Figuren umtreiben wird.

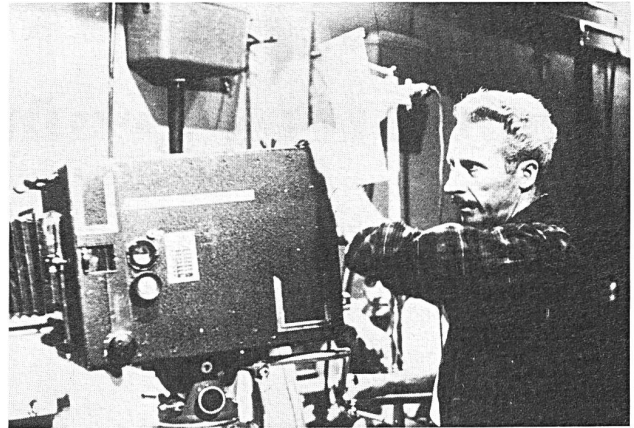
10

Beckers Kamera folgt, keinesfalls unaufwendig, wiewohl unauffällig, dem Prinzip des Gestischen. Er bevorzugt kurze, den Figuren zugeneigte Fahrten und Schwenks, die zusammenfallen mit deren Bewegungen, aber nie parallel zu ihnen verlaufen. Mit halben Kreisschwenks gewährt er den Blick auf die Reaktionen seiner Gemeinschaften. Kurze subjektive Fahrten isolieren die Liebenden in CASQUE D'OR von der Gruppe und nehmen den Zuschauer dabei stärker für sie ein.

Szenen, die die grosse Geste raumgreifender Fahrten verlangen, löst er gar in Plansequenzen auf. Schwungvoll folgt die Kamera Philippe gleich durch mehrere Räume, als er Micheline die Wohnung ihres Verlobten zeigt. Plansequenzen stellen Verbindungen her zwischen Personen: zwischen Modigliani und Jeanne, bei ihrer ersten Begegnung in MONTPARNASSE 19, oder schaffen Distanz: zwischen Edouard und seinem Publikum bei der Soiree.

Grossaufnahmen hielt er den privilegierten Momenten innerhalb seines Erzählflusses vor: er widmete sie der Hand eines Verschütteten, die ausgebuddelt wird, den Händen Liebender bei der Umarmung, den Gesichtern im Augenblick der Wahrheit.

Kaum ein Regisseur verbrachte so viel Zeit (musste es wohl auch) mit seiner Cutterin wie Becker mit *Marguerite Renoir*. Seine Filme drohten ständig, den Rahmen des Erzählkinos zu sprengen. Von manchen Szenen konnte er sich beim besten Willen nicht trennen. In FALBALAS wagt er beispielsweise einen abenteuerlichen Umschnitt. Philippe versinkt zusehends in Verzweiflung, die Liebesgeschichte nimmt ihm alle Kraft zur Arbeit. In seinem Atelier geht er nicht einmal mehr ans Telefon. Als seine Mitarbeiterin (Gabrielle Dorziat) dann den Hörer abnimmt, schneidet Becker auf den Anrufer: es ist ein Lieferant, der wissen möchte, wieviele Stühle nun für die bevorstehende Präsentation der Kollektion gebraucht werden. Warum ist Becker ein solch trivialer Anlass Grund genug für einen Schauplatzwechsel? Immerhin, er erinnert uns daran, wie heillos Philippe sich verstrickt hat, wie sehr die Zeit drängt, wie sehr die Kollektion immer noch gefährdet ist. Beckers Faible dafür, einen Vorgang in seiner gesamten Dauer zu zeigen, also filmische und reale Zeit zusammenfallen zu lassen, ist vielleicht der eindrucksvollste Beleg für seinen Wagemut angesichts der festen Regeln des Erzählkinos. Und dass seine Filme bei allem Zögern und bei allen Umschweifen niemals ausschweifend sind, beweist, dass sie ihrem eigenen geheimen Rhythmus folgen, der sich beim ersten Sehen nicht augenblicklich offenbart. ■



Jacques Becker (15. 9. 1906 - 20. 2. 1960)

- 1935 LE COMMISSAIRE EST BON ENFANT Kurzfilm in Zusammenarbeit mit Pierre Prévert.
- 1939 L'OR DU CRISTOBAL (nicht von J. Becker beendet)
- 1942 DERNIER ATOUT DB: Maurice Aubergé, Louis Chavance, Maurice Griffe, J. Becker; K: Nicolas Hayer; S: Marguerite Renoir; D: Raymond Rouleau, Georges Rollin, Mireille Balin, Pierre Renoir.
- 1943 GOUPI MAINS ROUGES DB: Pierre Véry nach seinem Roman, J. Becker; K: Pierre Montazel, Jean Bourgois; S: Marguerite Renoir; D: Fernand Ledoux, Georges Rollin, Blanchette Brunoy.
- 1945 FALBALAS DB: Maurice Aubergé, J. Becker; K: Nicolas Hayer; S: Marguerite Renoir; D: Raymond Rouleau, Micheline Presle, Jean Chevrier.
- 1947 ANTOINE ET ANTOINETTE DB: J. Becker, Françoise Giroud, Maurice Griffe; K: Pierre Montazel; S: Marguerite Renoir; D: Roger Pigaut, Claire Mafféi, Noël Roquevert, Pierre Trabaud.
- 1949 RENDEZ-VOUS DE JUILLET DB: J. Becker, Maurice Griffe; K: Claude Renoir; S: Marguerite Renoir; D: Daniel Gélin, Nicole Courcel, Brigitte Auber.
- 1951 EDOUARD ET CAROLINE DB: Annette Wademant, J. Becker; K: Robert Le Febvre; S: Marguerite Renoir; D: Anne Vernon, Daniel Gélin, J. François.
- 1952 CASQUE D'OR DB: J. Becker, Jacques Companeez; K: Robert Le Febvre; S: Marguerite Renoir; D: Simone Signoret, Serge Reggiani, Claude Dauphin.
- 1953 RUE DE L'ESTRAPADE DB: Annette Wademant; K: Marcel Grignon; S: Marguerite Renoir; D: Anne Vernon, Louis Jourdan, Daniel Gélin.
- 1954 TOUCHEZ PAS AU GRISBI DB: J. Becker, Maurice Griffe, Albert Simonin nach seinem Roman; K: Pierre Montazel; D: Jean Gabin, Jeanne Moreau, René Dary.
- 1955 ALI BABA ET LES QUARANTE VOLEURS DB: Cesare Zavattini, J. Becker; K: Robert Le Febvre; D: Fernand, Dieter Borsche.
- 1957 LES AVENTURES D'ARSENE LUPIN DB: J. Becker, Albert Simonin; K: Edmond Séchan; S: Marguerite Renoir; D: O. E. Hasse, Liselotte Pulver, Robert Lamoureux, Georges Chamarat.
- 1958 MONTPARNASSE 19 DB: Max Ophüls, Henri Jeanson; K: Christian Matras; S: Marguerite Renoir; D: Gérard Philipe, Anouk Aimée, Lilli Palmer, Léa Padovani.
- 1960 LE TROU DB: J. Becker, Jean Aurel, José Giovanni nach seinem Roman; K: Ghislain Cloquet; S: Marguerite Renoir; D: Michel Constantin, Jean Keraudy, Philippe Leroy, Raymon Meunier.

DB: Drehbuch; K: Kamera; S: Schnitt; D: Darsteller