

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 36 (1994)
Heft: 192

Artikel: Die Lust am Sehen : Filmkritiken und Aufsätze von François Truffaut in den "Cahiers du Cinéma" von 1953 bis 1959
Autor: Aigner, Thomas / Truffaut, François
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867061>

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: 13.01.2026

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

Die Lust am Sehen

Filmkritiken und Aufsätze
von François Truffaut
in den «Cahiers du Cinéma»
von 1953 bis 1959



T

Das Abenteuer der Kritik

Gibt es ein Leben vor dem Kino? Gewiss war das Kino ein Widerhaken, an dem das Leben, das normale und vorgezeichnete wie auch das verrückte und ungesicherte, aufgespiesst wurde. Und zumindest für Truffaut war das Leben in seinem allgemeinen Sinn einzig die Kindheit, denn gleich danach kam das Kino, also das Neue Leben, das der Halbwüchsige unermüdlich vor der Leinwand verbrachte, so dass er selbst zu einer Kunstfigur wurde. Bezeichnenderweise hat er sich mit Kindern immer am wohlsten gefühlt. Sie kennen keine Grenzen und erfinden im Spiel täglich die Freiheit. Truffaut hat auch Glück gehabt. Er hätte mit seiner unbändigen Liebe zum Kino allein bleiben und vom imaginären Raum umschlossen werden können. Es gab jedoch den Jugendfreund *Robert Lachenay*, der seine Cinephilie teilte und dessen Namen der Kritiker Truffaut später als Pseudonym verwendete, es gab die Filmenthusiasten Rohmer, Rivette, Chabrol und Godard, mit denen er sich in den Ciné-clubs und in der Cinémathèque traf, und es gab vor allem die Vaterfigur André Bazin, angesehener Chefredakteur der «Cahiers du Cinéma», der das Unge-stümme und Wilde seines Schützlings zu zügeln verstand und ihn anregte, Filme nicht nur zu sehen, sondern schreibend ein tieferes Verständnis dessen zu erlangen, was die Faszination eines Filmes aumacht. Truffaut war nicht zum Kritiker geboren, das

Schreiben ging ihm nicht leicht von der Hand. Die Sentenz des Schriftstellers Raymond Queneau («Ce n'est qu'en écrivant qu'on devient écrivain») könnte auf Truffauts Kritiken gemünzt sein, die ja oft eher kritische Versuche sind und ihre überraschende Leichtigkeit und Nonchalance einer disziplinierten Willensanstrengung verdanken. In seinen Texten schimmert immer ein bisschen die Frage durch: «Existiere ich?» Das Filmesehen und das Schreiben darüber wird ein Mittel der Existenzsicherung und Selbstbehauptung. Aber völlig ohne den nörgelnden und überheblichen Ton, den sich viele Kritiker aneignen, wenn sie einmal bequem auf ihren Stühlen sitzen. Truffaut war als Kritiker vielleicht nicht so versponnen wie Godard, so gediegen wie Rohmer oder so überzeugend wie Rivette, aber seine Texte besaßen eine Durchschlagskraft, die einem anderen Kino und einer neuen Betrachtungsweise den Weg ebnete. Und sie kündeten, das ist nicht ihr geringster Teil, von einer Schaulust jenseits der Sprache.

Hollywood: Die Blumen des Schönen

«Es ist nicht das geringste Verdienst der Kunst, die uns hier beschäftigt, dass sie die Blüten des Schönen auf meistens gewöhnlichen Zweigen hervorbringt.»¹ Das Gewöhnliche und Vulgäre war in den Augen vieler französischer Intel-

lektueller Hollywood, denn dort herrschten Howard Hughes und purer Kapitalismus. Und pures Kino, fügte der junge Truffaut verschmitzt hinzu, ein Kino, das seine ganze Kraft auf der Leinwand zusammenballt und nicht, wie der französische Film, von bedeutungsschweren Dialogen und ausgesuchter Beleuchtung lebt, sondern sich durch Schnelligkeit und exzellente Schauspieler auszeichnet. Aus Amerika kamen kleine, billig hergestellte Filme, deren formale Brillanz und technische Perfektion ein genaues Hinsehen verlangte. Sie erlaubten dem Kritiker nicht, sich wie im europäischen Kunstfilm auf eine besondere Thematik zu beziehen und damit vom Konkreten eines Films abzulenken, von seinem Werkcharakter, von seiner Gemachtheit. Für Truffaut bewies das amerikanische Kino jede Woche, dass es das beste der Welt war. Doch diese Aussage betraf fast nur B-pictures – zum Beispiel jene von «RKO» oder «Monogram» –, deren Regisseure nicht unter jenem ökonomischen Druck standen, dem die Grossproduktionen unterworfen waren. Der Erfolg der A-pictures (hohe Produktionskosten, altgediente Regisseure, grosse Stars) war im voraus berechnet, und deshalb beinhaltete auch die Inszenierung Berechnung und Anpassung, wirkte also spannungslos. In seinen ersten Kritiken für die «Cahiers du Cinéma» spürt Truffaut lieber die verborgenen Schönheiten in Bruce Humberstones *SOUTH SEA SINNER* auf,

Das amerikanische Kino erweist sich bereits in den ersten Texten als Vorbild, von dem es zu lernen gilt.

oder er lobt die Präzision und Zielstrebigkeit, mit der David Miller *SUDDEN FEAR* inszeniert hat. Diese Regisseure sind heute wohl höchstens noch eingefleischten Kinoratten ein Begriff. Truffaut hebt diese vom Publikum häufig unterschätzten Filme – nach einer Woche Spielzeit werden sie meist abgesetzt – von Kassen-erfolgen ab, die ebenfalls aus Hollywood kommen, aber abgesehen von technischer Fertigkeit und interessanten Schauspielern nicht überzeugen: Henry Kings *THE SNOWS OF KILIMANJARO* und Henry Hathaways *NIAGARA*. Gleichwohl bietet Henry Kings eher enttäuschender Film Beispiele eines visuellen Bewusstseins, das Truffaut in den französischen Durchschnittsfilmen schmerzlich vermisst. So werden Zeitsprünge nicht mit geläufigen Überblendungen angegeben, sondern durch auffällige Kontraste, etwa den unvermittelten Schnitt von einem Pariser Nachtblau zu einem afrikanischen Steppengrün. Die Sequenzen, die in der Vergangenheit spielen, weisen lange Einstellungen und jene, die die Gegenwart behandeln, kurze Einstellungen auf.

Das amerikanische Kino erweist sich bereits in den ersten Texten als Vorbild, von dem es zu lernen gilt. Filme wie *THEY LIVE BY NIGHT* von Nicholas Ray oder *BORN TO KILL* von Robert Wise folgen wohl kommerziellen Gesetzen, bieten aber beileibe kein blindes Kinospektakel, sondern erinnern an die lakonische und artistische Inszenierungsweise eines Robert Bresson. Nicholas Ray, Edgar G. Ulmer oder Robert Aldrich waren verfemte Künstler, die aus dem "juste milieu" der Regie als auch der Kritik ausgestossen wurden. Truffauts und Godards vorurteilsfreie Betrachtung, die Aldrichs *KISS ME DEADLY* und Ingmar Bergman die gleiche ästhetische Kraft zugesteht, unterstreicht, dass Würde und Unterhaltung sich nicht ausschliessen. Unterhaltung ist hier jedoch unbedingt als subversiver Begriff zu verstehen, der nicht die (vom Produzenten oder Verleiher) kalkulierte Wirkung umfasste, sondern nur als Unvorhersehbares zu haben war, als ästhetischer Mehrwert, der in jedem Film neu entdeckt werden musste.

Cinemascope

1953 erschienen nicht nur die ersten Kritiken eines einundzwanzig-jährigen Mannes in den «Cahiers du Cinéma», es war auch das Jahr des ersten Cinemascopefilms, Henry Kisters *THE ROBE*. Truffaut verteidigte in einem Diskussionsbeitrag das neue Verfahren. Das Kino bleibt ein Fenster zur Welt, bereichert um "architektonische" Weite. Das neue Format verunmöglicht auch die objektive Distanz, die den Kritiker zum herablassenden und gelangweilten Betrachter macht, denn es bedingt durch den hinzugewonnenen Raum erhöhte Aufmerksamkeit und Teilnahme. In einem späteren Artikel, in der Nummer 38, kommt Truffaut noch einmal auf das Cinemascope zurück, von dem er eigentlich eine Erkundung der Lebens- und Verhaltensweisen in ungewohnter Perspektive erhoffte: «Die Breitwand, auf reizvolle Umhüllung angelegt, ist für Telephone, Automobile, Wolkenkratzer, Revolver, bunte Taxis, Stöckelschuhe und Nylonstrümpfe bestimmt; es ist unsere Zivilisation, die wir in neuen Perspektiven entdecken möchten.»³ Die Hollywoodproduzenten waren für solche frommen Wünsche taub. Ihre Bestrebungen waren ökonomischer, nicht kinematographischer Art. Darryl F. Zanucks «20th Century Fox» setzte auf einen bestehenden oder vermeintlichen Publikumsgeschmack und produzierte einen Historienfilm nach dem andern und eliminierte dafür die kleinen B-pictures, die bedeutend weniger einbrachten (aber auch weniger kosteten). Dies führte, so Truffaut, zu einer Qualitätseinbusse, denn die B-pictures sprühten vor Intelligenz und überraschenden Einfällen (die B-Produktion war ein Tummelplatz der nach Hollywood emigrierten europäischen Regisseure: Ulmer, Ophüls, Lang, Lubitsch und anderer) und hatten ein besonderes Gespür für formale Gestaltung und «für die Konflikte des Individuums in der amerikanischen Massen-Industrie-Gesellschaft» (Frieda Grafe) entwickelt. Eines zumindest liess sich gemäss Truffaut mit Bestimmtheit sagen: Gute Regisseure werden weiterhin gute Filme drehen. Deshalb ist Otto Premingers *RIVER OF NO RETURN* der bis anhin beste Cinemascopefilm; totales Kino, das die Zuschauer ins Universum des Sehens entführt:

«*RIVER OF NO RETURN* bezieht sich einzig auf die Lust zu sehen, und die Schönheit jeder Einstellung soll diese Lust rechtfertigen.»³

Truffauts Cinephilie liesse sich leicht als Regression analysieren, als Unfähigkeit, die Realität auszuhalten, was aber nur den Reichtum der Bilder und Vorstellungen zuschütten würde, der in seinen Schriften (und mehr noch in den zukünftigen Filmen) zum Ausdruck kommt.

Erstes kinematographisches Manifest

Im Januar-Heft des Jahres 1954 erschien «Une certaine tendance du cinéma français», Truffauts erstes kinematographisches Manifest. Der Aufsatz wurde während mehrerer Monate von den beiden Chefredakteuren Bazin und Doniol-Valcroze kaltgestellt. Vielleicht bemängelten sie eine gewisse undifferenzierte Sichtweise und einen allzu rüden Ton, doch vor allem dürften sie befürchtet haben, der pamphlethafte Charakter dieser unerbittlichen Generalattacke gegen die sogenannte "tradition de la qualité" könnte die noch junge Zeitschrift innerhalb des französischen Filmschaffens zu sehr isolieren.

In Frankreich, führt Truffaut zu Beginn aus, besteht eine "tradition de la qualité", die seit dem Krieg vom poetischen Realismus der Carné und Prévert in einen psychologischen Realismus übergegangen ist. Vertreter dieser neuen Schule sind Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément, Yves Allégret und Marcel Pagliero. Doch es sind nicht so sehr die Regisseure, sondern eine Handvoll Szenaristen (Jacques Sigurd, Henri Jeanson, R. Scipion und vor allem das Tandem Jean Aurenche und Pierre Bost), die diese Bewegung prägen. Denn die Neubelebung des französischen Kinos hat zur Hauptsache mit der Kühnheit und (angeblich) gleichzeitigen Treue in der Adaption von literarischen Werken und mit einer ungewohnten, meist sozialkritischen, Behandlung von schwierigen Themen zu tun. «Inventer sans trahir» heisst die Devise von Aurenche und Bost. Doch eben Verrat wirft Truffaut den allseits geschätzten Drehbuchautoren vor, Verrat am

Kino, Verrat an den literarischen Vorbildern und nicht zuletzt Verrat am Publikum. Aurenche und Bost gehen in ihren Drehbüchern von einem Prinzip der Gleichwertigkeit aus. Ein Roman ist in Szenen aufgeteilt, die sich entweder verfilmen oder nicht ins Bild übertragen lassen. Im zweiten Fall ist eine Entsprechung anzustreben. Es werden also Szenen erfunden, die gleichwohl mit dem Geist des adaptierten Werks korrespondieren. Aber seltsamerweise, so Truffaut, scheinen alle verfilmten Romane, so vielfältig und unterschiedlich sie auch sein mögen, ins selbe Licht getaucht. André Gides «Symphonie pastorale» (Regie: Jean Delannoy) verliert die religiös-psychologische Ausstrahlung und wird zu nichts als Psychologie verwässert, Raymond Radiguets «Le Diable au corps» (Regie: Claude Autant-Lara), ein Liebesroman, gerät teilweise zu einem antimilitaristischen Traktat. Das Singuläre eines Werks wird der einseitigen Sichtweise von Aurenche und Bost geopfert. Was die erfundenen oder veränderten Szenen betrifft, so sind sie weder ein Gewinn für die Literatur noch für das Kino. Radiguet schildert zum Beispiel eine Begegnung auf einem Bahnhof; Aurenche und Bost verlegen die Szene in eine Schule, die als Lazarett dient, um so das sozialkritische Element hervorzuheben. Radiguets Beschreibung ist von einer fast filmisch zu nennenden Idee der Inszenierung erfüllt, während die Szene bei Aurenche und Bost literarisch und papierern wirkt. Die literarisierende Attitüde der "tradition de la qualité" verwischte das Kinospezifische. Truffaut verlangt nicht literarische Gestelztheit, sondern eine filmische Annäherung an die Literatur. Nur Liebe zu beiden Darstellungsformen verspricht jene Treue, die man den französischen Szenaristen fälschlicherweise nachsagt. Den Anforderungen und Schwierigkeiten der filmischen Gestaltung gehen sie ängstlich aus dem Weg, indem sie alles zu einer Frage des Drehbuchs erklären. Ihre Verachtung und Herablassung gegenüber filmischen Formen zerstört den besonderen Charakter des Mediums.

Truffaut ist ab und zu vorgeworfen worden, er habe die dezidiert linke und kritische Haltung der Schule des psychologischen Realis-

CAHIERS DU CINÉMA



André Bazin

N° 91 A 102 • TOME IX • JANVIER 1959 / DÉCEMBRE 1959



Festival de Cannes 1956. Au premier rang, François Truffaut; second rang, Janine Bazin, André, Poucette, Georges Sadoul; fin droite du troisième rang, Léonard et Léonide Keigel; quatrième rang, second à partir de la gauche: le Recteur Brouil, Karel Zeman, puis Edouard Holman. Au dernier rang: Jacques Doniol-Valcroze.

Simon), Mais les passions qui les animent sont d'une humanité si générale qu'elles ne sont étrangères ni au bayson ni au roi... »

Truffauts Manifest hatte Signalwirkung. Aus den «Cahiers du Cinéma» wurde eine kämpferische Cineastenzeitschrift, die den Triumph des Visuellen verkündete.

mus verabscheut. Seine Auseinandersetzung war jedoch vorab, wie auch bei Godard, eine moralisch-ästhetische. Der Kampf wurde im Namen des Kinos und im Namen von Respekt und Verantwortung geführt. Truffaut warf der "tradition de la qualité" viel weniger deren Engagement als ihre Halbheiten, ihre Distanziertheit, ihre einfallslose Bebilderung von gekünstelten Dialogen vor. Vielleicht war es, paradox ausgedrückt, gerade Engagement, was den Drehbuchschreibern und Regisseuren am meisten fehlte.

Das Literarische ist bei Truffaut übrigens ein doppeldeutiger Begriff. Es wird dann vehement angegriffen, wenn es jene Leute bezeichnet, die den Film seiner eigentlichen Kraft – der *mise en scène* – berauben. Die Inszenierung ist leuchtender Ausdruck der Totalität des Filmhandwerks. Umgekehrt besteht eine innige Liebe zur Literatur, die es auch in den Werken bewunderter Regisseure als Inspirationsquelle hervorzuheben gilt: Ophüls und Balzac, Renoir und Zola, Mankiewicz und Stendhal.

Aber welcher Realismus?

Leider fehlt in dem ziemlich ausführlichen Aufsatz eine Definition des psychologischen Realismus. Man fragt sich, ob hier nicht eine bequeme Bezeichnung einer sonst vielleicht doch heterogenen Gruppe übergestülpt wird. In Jean Mitrys grossangelegter Filmgeschichte zum Beispiel werden auch Bresson, Cocteau, Leenhardt und Becker dieser Schule zugerechnet, also Regisseure, die Truffaut verehrte und dem französischen Qualitätskino als autonome Künstler entgegenhielt. Einen Fingerzeig könnte eine gewisse Tendenz in der Kunst und Literatur Frankreichs geben, die von Emile Zolas Romanen bis zu Alain Resnais' Film *MON ONCLE D'AMÉRIQUE* reicht, die Tendenz des Naturalismus. «Der in die Natur als sinnliche Erscheinungswelt eingefügte Mensch ist wie diese naturwissenschaftlich zu verstehen als Produkt der Faktoren Erbe (Rasse), Milieu und geschichtliche Situation.» (Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur) Menschen werden von Bedingungen und Umständen beherrscht und geraten in Verstrickungen, aus denen sie sich nicht befreien können. Grau-

samkeit und Ausweglosigkeit prägen den naturalistischen Blick. Gesten der Güte oder Zärtlichkeit bleiben meist ausgespart. Vielleicht ist es diese geschlossene Welt erwarteter und festgelegter Verhaltensweisen, die Truffaut unter dem Begriff "psychologischer Realismus" attackierte. Denn Zynismus und Hässlichkeit scheinen in den Adaptionen von Aurenche und Bost nicht als rettende Kritik oder als Flackern verlorener Poesie auf, sondern als blinde Denunziation, die alles und jeden verwirft. Der psychologische Realismus, die ins Negative gewendete Seite des Naturalismus, verschliesst sich dem Geist der Poesie und weiss nichts von der Lust an der Improvisation, die den Zufall und das Unverhoffte einfängt. Es ist ein Kino der Berechnung, weit entfernt von jener Augenblickskunst, von der die "jeunes turcs" schwärmen und die sie in der ungezügelter Poesie eines Jean Cocteau, in der verspielten und freien Arbeitsweise eines Jean Renoir und auch in der Situationskomik eines Jacques Tati verwirklicht sehen.

Truffauts Manifest hatte Signalwirkung. Aus den «Cahiers du Cinéma» wurde eine lebendige und kämpferische Cineastenzeitschrift, die eine neue Auffassung vom Kino durchsetzte und den Triumph des Visuellen verkündete.

Die Moral der Autoren ...

Gleich auf die polemische Offensive folgte die respektvolle Würdigung. Die so umstrittene wie verheissungsvolle *politique des auteurs* begann sich abzuzeichnen. Expliziert wurde sie sowohl an den Altmeistern und jungen Rebellen Hollywoods (Lang, Hitchcock, Cukor, Aldrich, Ray, Kazan, Mankiewicz) als auch an den Aussenseitern und Poeten des französischen Films (Renoir, Becker, Gance, Guitry, Ophüls). Es war der Schriftsteller, Filmkritiker und Regisseur Alexandre Astruc, der 1948 mit seinem Aufsatz «La caméra-stylo» die Richtung angegeben hatte. Der Filmmacher sollte die Kamera wie eine Schreibfeder gebrauchen, als Mittel subjektiven Ausdrucks. Hinter jedem Satz steht ein Autor. Was in der Literatur (zu) selbstverständlich war, stiess angesichts des Films, der eine Kunstform und eine Industrie, ein Stil

und eine Kollektivarbeit ist, auf Skepsis und Zweifel. Für Truffaut war das Entscheidende der Blick, mit dem filmische (Schauspieler, Beleuchtung) und ausserfilmische (Wirklichkeitsausschnitte, Gesten der Schauspieler) Elemente in pures filmisches Material umgewandelt wurden. Dieser Blick, der realen Gegenständen und alltäglichen Situationen poetisches Leben einhaucht, bezeugte eine persönliche Weltsicht, die der Regisseur den Normen einer riesigen Industrie abzurufen hatte. Es ist bezeichnend, dass die "Politik der Autoren" nicht zuletzt auf der Folie des Hollywoodkinos entwickelt wurde, denn da war es am schwierigsten (also am aufregendsten), die persönliche Handschrift eines Autors, seine "Poetik", zu ergründen. Die "jeunes turcs" plädierten für «Aufmerksamkeit für die Organisation der filmischen Materie» (Frieda Grafe), und dazu bildete der *auteur*, den sie vom *metteur en scène* als schlichtem Handwerker unterschieden, den Kristallisationspunkt. Der wahre Autor ist aber nicht der autoritäre und allmächtige Regisseur, der nur eigenen Gesetzen folgt und jedes Detail selbst bestimmt. Autor ist derjenige, der den dialektischen Schaffensprozess ausdrückt und die Balance zwischen geometrischer Strenge und schöpferischem Zufall, zwischen überlegter Konstruktion und freiem Kräftespiel zu halten weiss. Er ist kein Zaubelerhler, sondern ein Meister der Form. Er ist kein absolutes Genie, sondern beweist Intelligenz. Er ist kein eitler Prediger, sondern, bescheidener, Moralist. Truffaut nannte seine Autoren-Lobpreisung eine "Politik", weil er diese der Glattheit und reibungslosen Perfektion des französischen Qualitätskinos und der auf Inhalte abgerichteten Filmkritik polemisch entgegenhielt.

Fritz Lang

In der Besprechung von *THE BIG HEAT* erklärte Truffaut seine Bewunderung für das Werk von Fritz Lang. Hinter den Verkleidungen der verschiedenen Genres (Thriller, Western, Spionagefilme) bricht immer der Blick eines unbestechlichen und kritischen Mannes durch, der den Zuschauer in das Universum individueller Rache von gesellschaftlichen Aussenseitern führt. Obwohl Langs Filme äusserst

bewusst konstruiert sind, gibt es immer wieder unerwartete Gesten, Zufälle und besondere Fügungen des Schicksals. Der Gestaltungswille verdrängt nie das Unerklärliche und Märchenhafte. Es ist eben das Eigentümliche eines Thrillers, meinte Truffaut einmal in bezug auf Orson Welles, dass er in den Händen eines begabten Regisseurs zu einem eindrücklichen *fairy tale* wird. Fritz Langs amerikanische Filme, die Truffaut für ebenso bedeutend hält wie seine expressionistischen aus der Stummfilmzeit, erzählen alle dieselbe Geschichte. «Lässt dies nicht vermuten, dass Fritz Lang sehr wohl ein echter Filmautor sein könnte und dass, wenn nun seine Themen, seine Geschichten, damit sie bis zu uns gelangen, das banale Äussere eines Serienthrillers, eines Kriegsfilms oder Westerns annehmen, man darin vielleicht das Merkmal der besonderen Redlichkeit eines Kinos erkennen muss, das sich nicht mit verlockenden Etiketten zu schmücken braucht?»² Die durchgehende Thematik beispielsweise in den Filmen Hitchcocks und Langs machte diese Regisseure jedoch nicht automatisch zu bedeutenden Autoren. Sie war ein Anhaltspunkt, der einen Teil ihrer Ausdrucksweise festlegte. Die konkrete Beschäftigung mit dem Gesamtwerk eines Autors erschloss eine schillernde Vielfalt von stilistischen und inhaltlichen Merkmalen; die Thematik war nur ein Aspekt davon und wurde erst dann wichtig, wenn sie sich mit den anderen Elementen zu einem Ganzen formte.

Gewiss verwischte Truffaut zugunsten seiner "Politik der Autoren" die Spuren der Kollektivarbeit, die einen Film auch prägt, um so Gestaltung und Erfindungskraft ganz auf die Person des Autors beziehen zu können. Doch in ihren Anfängen war die Beschreibung filmischer Formen auf eine Zentralfigur angewiesen. Erst die semiotische Analyse der sechziger Jahre ermöglichte das "Verschwinden" des Autors, indem sie allein vom filmischen Text ausging. Doch das subjektive Moment, also der Standort eines Autors, schwingt in jedem Film – einmal schwächer, einmal stärker – immer mit. Jeder Text hat einen Produzenten. Die Frage ist nur, ob man ihn berücksichtigen will oder nicht. Auch das Unbe-

Es ist bezeichnend, dass die "Politik der Autoren" nicht zuletzt auf der Folie des Hollywoodkinos entwickelt wurde, denn da war es am schwierigsten, die persönliche Handschrift eines Autors, seine "Poetik", zu ergründen.

Die konkrete Beschäftigung mit dem Gesamtwerk eines Autors erschloss eine schillernde Vielfalt von stilistischen und inhaltlichen Merkmalen.



SUDDEN FEAR
Regie: David Miller



Portrait of a woman, likely a still from a film.

psychologue, le film est une forme de la connaissance qui apparaît avec l'histoire de l'homme – après il s'agit de l'histoire de l'homme – et non de l'homme lui-même, c'est-à-dire de l'homme qui est le sujet de l'histoire. Le film est une forme de la connaissance qui apparaît avec l'histoire de l'homme – après il s'agit de l'histoire de l'homme – et non de l'homme lui-même, c'est-à-dire de l'homme qui est le sujet de l'histoire. Le film est une forme de la connaissance qui apparaît avec l'histoire de l'homme – après il s'agit de l'histoire de l'homme – et non de l'homme lui-même, c'est-à-dire de l'homme qui est le sujet de l'histoire.



SOUTH SEA SINNER
Regie: Bruce Humberstone



plus de l'histoire, une forme de la connaissance qui apparaît avec l'histoire de l'homme – après il s'agit de l'histoire de l'homme – et non de l'homme lui-même, c'est-à-dire de l'homme qui est le sujet de l'histoire. Le film est une forme de la connaissance qui apparaît avec l'histoire de l'homme – après il s'agit de l'histoire de l'homme – et non de l'homme lui-même, c'est-à-dire de l'homme qui est le sujet de l'histoire.



«Vers la gauche et Marilyn Monroe ne sont pas rivales dans Niagara d'Henry Hathaway, car deux faces de séduction féminine tout à fait différentes. Le charme d'une est de la première d'appeler un «sacré» à l'appel et d'annoncer le second. Mais il en faut pour tous les goûts...»

NIAGARA
Regie: Henry Hathaway



THE BIG HEAT
Regie: Fritz Lang

wusste produziert Texte. Die psychoanalytische löste die semiotische Betrachtungsweise ab.

Alfred Hitchcock

Mit Renoir, Hawks und Hitchcock ist das Kino, so schreibt Truffaut in einer Hitchcock-Sondernummer, in die Phase der Intelligenz getreten. Bereits die reine Beschreibung, als Erfassung des Sichtbaren, offenbart die atemberaubende Schönheit, die wunderbare Mechanik und den kunstvollen Rhythmus in den Filmen des angelsächsischen Regisseurs. In einer seiner Kritiken hat Godard die weibliche Intuition eines Autors gerühmt, dessen Filme von der Kritik häufig als misogyn bezeichnet wurden. Auch Truffaut anerkennt dessen natürliche Solidarität mit der Frau, die nichts mit dem verachtungsvollen Blick gemein hat, den das französische Kino auf die Frau wirft: «Hier eine Idee des französischen Kinos. In LES ORGUEILLEUX gibt die eben verwitwete und nun mittellose Michèle Morgan ein Telegramm auf, in dem sie ihre Familie um Geld bittet. Der Postangestellte zählt die Wörter und nennt den zu zahlenden Betrag. Darauf verlangt Michèle Morgan: Streichen Sie "herzlichst"».

Dies ist eine Idee, wie man sie in fast allen französischen Filmen findet; es ist keine Idee des Regisseurs Yves Allégret, sondern des Dialogschreibers Jean Aurenche. Ihr gebührt das doppelte Verdienst, sich "gut zu machen" und Geneviève Agel nachdenklich zu stimmen. Sie hat hingegen den dreifachen Nachteil, gemein zu sein, jeden Zuschauer zum Intellektuellen zu machen und die Überlegenheit der Autoren gegenüber den Darstellern hervorzuheben, denn Michèle Morgan ist sich der Grausamkeit ihrer "kindlichen" Äußerung nicht bewusst.

Hier eine Idee von Alfred Hitchcock. (...) In UNDER CAPRICORN hat auch Ingrid Bergman einen seelischen Tiefpunkt erreicht. Damit sie nicht dem Bild ihrer moralischen Hässlichkeit ausgesetzt ist, hat sie alle Spiegel in ihrem Haus entfernen lassen. Michael Wilding, der sich vorgenommen hat, sie zu neuem Leben zu erwecken, schildert ihr die Schönheit seiner irischen Heimat, wo "der Ginster noch auf den Hügelkuppen wächst". Dann zieht er seine Jacke

aus, hält sie hinter eine Scheibe und zwingt Harriet / Ingrid Bergman auf diese Weise, ihre unversehrte Schönheit anzuschauen, wie in einem Spiegel.»⁴

Die Emotion dieser Szene bewirkt allein die Inszenierung. Der Gedanke – Hitchcock achtet und verehrt die Frau – ist Bild geworden und verschwindet gleichsam darin. Es sei hier angemerkt, dass wir Hitchcock und Truffaut eines der schönsten Filmbücher verdanken, ein Fünfzig-Stunden-Gespräch, «Le cinéma selon Hitchcock», ins Deutsche übersetzt von Frieda Grafe und Enno Patalas.

Jacques Becker

Auch Jacques Becker, dem die «jeunes turcs» Zuneigung und Wertschätzung entgegenbrachten, steht quer zu den Szenaristen, die das französische Kino beherrschen. Beckers Kino ist wirklichkeitsnah und zeugt von einem besonderen Gespür für Menschen in alltäglichen Situationen. Er verwendet viel Mühe auf die formale Gestaltung. Das Sujet zählt weniger als die Art und Weise seiner Behandlung. In dieser Bemerkung Truffauts scheint der Gedanke durch, dass es gerade die als Formalisten verschrieenen Regisseure sind (also zum Beispiel Becker, Hitchcock, Preminger, Bresson), die dem Inhalt besondere Leuchtkraft verleihen. Becker gehört zu jenen Regisseuren, die an den Drehbüchern mitarbeiten und für die Dialoge verantwortlich zeichnen. Seine Filme beschränken sich nicht darauf, eine Geschichte zu illustrieren, sondern enthalten ein persönliches Bekenntnis. Sie verkünden ein Kino «à la première personne» und sind somit Vorboten der *Nouvelle vague*.

ALI BABA ET LES QUARANTE VOLEURS ist nach TOUCHEZ PAS AU GRISBI der zweite Film Jacques Beckers, den Truffaut in den «Cahiers du Cinéma» bespricht. Die Struktur eines Werks, sein innerer Rhythmus, ist geprägt von der persönlichen Handschrift eines Autors. Doch die erste Begegnung mit einem Film ist noch zu sehr durch das Moment der Überraschung und des Staunens gekennzeichnet, als dass sich eine überlegte Architektonik schon erkennen liesse. Erst die eingehende und mehrmalige Betrachtung

ermöglicht es, die Leuchtkraft eines Filmes herauszuarbeiten oder im Gegenteil seine Schwächen abzuschätzen. Renoirs missverständener CARROSSE D'OR und Hawks' unterschätzter GENTLEMEN PREFER BLONDES geben ihren Reichtum nicht auf den ersten Blick preis, sondern verlangen Geduld und Konzentration, damit sich ihre makellose Schönheit erschliesst. Solche aussergewöhnliche Filme nehmen den Kritiker (und den Zuschauer) auf eine Entdeckungsreise mit, bei der das Verstehen ständig entgrenzt wird. Beckers ALI BABA ET LES QUARANTE VOLEURS ist ebenfalls ein Stern, der erst spät zu funkeln beginnt. Trotz Schwächen (Drehbuch, Musik, der Schauspieler Henri Vilbert) blitzt Beckers technische Gewandtheit und Inszenierungskunst auf. Dazu kommt eine geradezu dokumentarische Schärfe, mit der Fernandels Mimik erfasst wird. Zum Schluss macht Truffaut eine recht überspitzte Bemerkung, die für die «Politik der Autoren» nicht untypisch ist: «Wäre ALI BABA misslungen, hätte ich ihn dennoch aufgrund der Politik der Autoren verteidigt, die meine Kritikerfreunde und ich praktizieren. Sie beruht ganz auf Giraudoux' schöner Formel: «Es gibt keine Werke, es gibt nur Autoren.» Sie besteht darin, das von den Opas so geschätzte Axiom zu leugnen, wonach es mit den Filmen wie mit der Mayonnaise gehen soll, einmal wird sie was, einmal geht sie daneben.»⁵ Ein misslungener Film Beckers wäre folglich immer noch besser als ein guter Film des «Handwerkers» Clément.

Abel Gance

Dieselbe – nicht gerade nuancenreiche – Argumentation nahm Truffaut wieder am Beispiel von Abel Gance auf, dem Regisseur des legendären NAPOLÉON. Sein letzter Film, eine Auftragsarbeit, ist sein bis anhin schwächstes Werk. Wenn es aber keine Werke, sondern nur Autoren gibt, so ist LA TOUR DE NESLE gleichwohl der geniale Film eines genialen Regisseurs. Alle Filme eines Gance oder Rossellini sind Autorenfilme, also rühmend. Eine Kritik, die besserwisserisch das Schlechte vom Guten trennt, einmal hier, einmal dort etwas bemängelt, verliert angesichts der Meisterschaft dieser Regisseure ihre Existenzberechtigung. Es gilt,

sich dem Werk intuitiv und erkennend anzuschmiegen. Truffaut nahm für die neue Kritik in Anspruch, dass sie den filmischen Schaffensprozess besser als die herkömmliche Kritik auszuloten weiss. Sie richtete ihr Augenmerk nicht (wie von ihren Gegnern behauptet wurde) allein auf die Form, sondern sah Form und Inhalt als ein untrennbar Ganzes. Alle Kritiker der «Cahiers» verband, neben der selbstverständlichen Liebe zum Film, die Einsicht, dass sich das Kino niemals auf den reinen Ausdruck reduzieren lässt. In die Technik und Inszenierung ist immer auch eine Moral eingeschlossen. Sie dient als Sprengsatz, mit dem sich die Trennung von Form und Inhalt aufheben lässt. Hitchcock war in dieser Beziehung ein Paradebeispiel. Godard, Rivette, Rohmer und Truffaut wiesen in ihren Texten unermüdlich auf die Wechselbeziehung zwischen moralischem Standpunkt und filmischer Inszenierungsweise in Hitchcocks Schaffen hin.

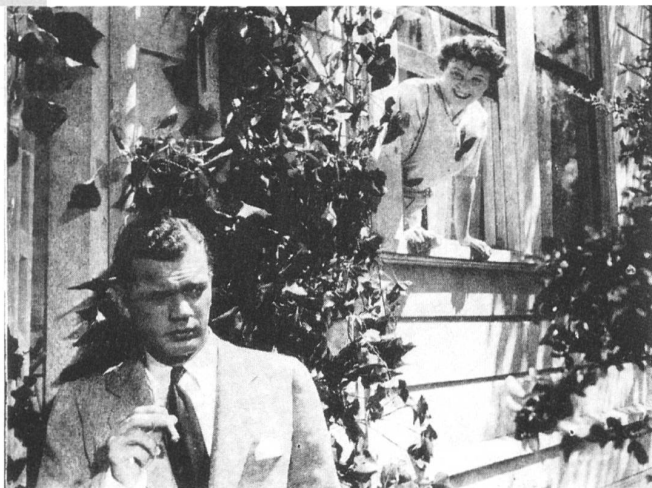
In der Kritik zu LA TOUR DE NESLE zeigt sich zugleich, wie die Überspitzungen der «Politik der Autoren» durch die Abwehr des Begriffs «Meisterwerk» gemildert wurden. Die grandiosen Filme (L'ATALANTE, FAUST, METROPOLIS, INTOLERANCE, LA CHIENNE, I CONFESS, STROMBOLI und so weiter) sind keine Meisterwerke, denn hier wurde nicht angestrebt, was der Durchschnittskritik so behagt: Gleichgewicht und Perfektion. Dafür scheint in jedem dieser Filme eine unerbittliche Suche nach Wahrheit auf, die jegliches Gleichgewicht vermissen lässt und deshalb so oft auf Unverständnis stösst. Murnaus, Griffiths und Renoirs Filme sind «misslungene» Filme. In ähnlichem Sinne drückt sich Friedrich Schlegel aus, wenn er an einer Stelle sagt: «Die höchsten Kunstwerke sind schlechthin ungenügend; es sind Ideale, die nur approximando gefallen können und sollen, ästhetische Imperative.»

Einspruch von Bazin

Der Mentor und nachsichtige Kritiker der jungen «Cahiers»-Garde, André Bazin, hat sich in einem kürzeren und in einem ausführlicheren Beitrag zur «Politik der Autoren» geäussert («Cahiers du Cinéma», Nummern 44 und 70). Es lohnt sich, seine luzi-

Mit Renoir, Hawks und Hitchcock ist das Kino, so schreibt Truffaut, in die Phase der Intelligenz getreten.

Renoirs missverständlicher CARROSSE D'OR und Hawks' unterschätzter GENTLEMEN PREFER BLONDES geben ihren Reichtum nicht auf den ersten Blick preis, sondern verlangen Geduld und Konzentration, damit sich ihre makellose Schönheit erschliesst.

Joseph Cotten et Patricia Collinge dans *Shadow of a Doubt* (*L'Ombre d'un doute*).

UN TROUSSEAU DE FAUSSES CLÉS

par François Truffaut

A. André Bazin.

Lorsqu'il fut convenu que les *Cahiers* consacraient un numéro à l'œuvre d'Alfred Hitchcock, j'envisageai d'abord ma contribution sous la forme d'un article sur : La critique face aux films d'Hitchcock. Dès le début de mes recherches, je fus attiré

SHADOW OF A DOUBT
Regie: Alfred Hitchcock



LOLA MONTÈS
Regie: Max Ophüls

Martine Carol dans *Lola Montès* de Max Ophüls

d'Ophüls est de masquer ce qu'il nous montre, jusqu'au point de le déborder. Martine Carol qui n'est comme Marilyn Monroe qu'une brève fille gentille

den Bemerkungen hier vorzustellen, da später Truffaut selber Bazins Position als die differenziertere bezeichnet hat.

Auch wenn Bazin den Enthusiasmus und die Vorliebe der jungen Kritiker für das Kino von Hawks, Preminger, Ray und die amerikanischen Filme von Alfred Hitchcock und Fritz Lang nicht teilte, lobte er gleichwohl die Sachkenntnis und die Einfühlung, die sie der siebten Kunst entgegenbrachten. Ihr Enthusiasmus ist fruchtbar und bereitet, so der hellseherische Bazin, das Kino der Zukunft vor. Ein Filmautor unterscheidet sich von den durchschnittlichen Handwerkern dadurch, dass in all seinen Filmen eine unverwechselbare Moral aufscheint, ein persönlicher Blick zu spüren ist. Die Autorentheorie verzichtet auf eine impressionistische Meinungskritik, die jeden Film zum Anlass nimmt, eine neue, oft anmassend wirkende Wertung vorzunehmen. Sie will die Schönheiten eines Werks als persönlichen Ausdruck des Regisseurs durchsichtig machen. Bazin beurteilte nun aber die Beziehung zwischen Werk und Autor anders als etwa François Truffaut und Eric Rohmer. Für sie erlangte das Werk erst in bezug auf seinen Urheber einen bestimmten Stellenwert. Für Bazin ging das Werk über den Autor hinaus. Viele Kunstwerke der Vergangenheit können auch dann bewundert werden, wenn wir deren Schöpfer nicht kennen. Selbst wenn die Persönlichkeit des Künstlers die Entwicklung der europäischen Kunst immer mehr bestimmt hat, entbindet dies die Kritik nicht von der Aufgabe, den historischen, sozialen und (kunst-)technischen Hintergrund zu beschreiben, aus dem Kunst entsteht. Die biographische Kritik ist bei weitem nicht das einzige Instrument der Analyse. Bazin meinte zudem, dass die individuelle Handschrift in einem Bild von Picasso oder Matisse stärker hervortritt als in einem Film von Hitchcock oder Bergman. Das Kino als Kunstform für die Massen muss auf dem Markt bestehen. Ein Filmautor hat viel mehr Mühe, sein eigenes poetisches Universum zu erschaffen, wenn die endgültige Gestalt seines "Produkts" auch von Produzenten, Szenaristen und der Erwartungshaltung eines Massenpublikums bestimmt wird. Gewiss schätzen wir das

Die Autorentheorie verzichtet auf eine impressionistische Meinungskritik, die jeden Film zum Anlass nimmt, eine neue, oft anmassend wirkende Wertung vorzunehmen. Sie will die Schönheiten eines Werks als persönlichen Ausdruck des Regisseurs durchsichtig machen.

amerikanische Kino seiner ausgezeichneten Regisseure wegen, seine Ausstrahlungskraft verdankt es aber vor allem einer ungemein lebendigen Tradition und der Fähigkeit, ein genaues Bild der amerikanischen Gesellschaft, noch in ihren Widersprüchen, zu zeichnen. Wer die Laufbahn eines Hollywoodregisseurs verfolgen will, muss immer auch sozioökonomische Gesichtspunkte einbeziehen.

Die Vertreter der Autorentheorie halten MR ARKADIN, den sechsten Film von Orson Welles, für bedeutender als CITIZEN KANE, weil die Persönlichkeit und künstlerische Reife eines Autors nur zunehmen können. Sie wenden sich zu Recht, so Bazin, gegen eine Tendenz, die das Alterswerk eines Regisseurs geringschätzt. Grosse Künstler altern nicht, sie gehen einer Zeit der Reife entgegen. Dabei übersehen sie jedoch, dass das Kino die jüngste aller Künste ist. Es hat sich in kurzer Zeit von einem Schaubudenvergnügen zu einer Darstellungsform aufgeschwungen, die dem Theater oder dem Roman oft ebenbürtig ist. Bei einer so schnellen Entwicklung unterliegen gerade geniale Regisseure einem besonderen Zerfallsprozess. Eine ästhetische Welle löst die andere ab. Umgekehrt lässt sich beobachten, wie verdrängte, vergessene Regisseure plötzlich wieder modern wirken. Dies trifft zum Beispiel auf Abel Gance und Erich von Stroheim zu.

Am schwerwiegendsten erschien Bazin der negative Aspekt der "Politik der Autoren". Ein an sich achtbarer Film wird abgelehnt, weil der Regisseur noch keine guten Filme gemacht hat, sich nicht als *auteur* hat ausweisen können. Ein Film kann eben schon deshalb bedeutend sein, weil er die Regeln eines Genres genauestens befolgt und in eine bestimmte kulturelle Tradition eingebettet ist. Gerade das amerikanische Kino ist dank seiner reichen Vergangenheit zu einem Vorbild für alle Filmländer geworden. Die "Politik der Autoren" führt näher an den künstlerischen Schaffensprozess heran. Die Begeisterung für den Autor kann aber die Bedeutung des Einzelwerks verdecken.

Doch eines war Bazin und den Rebellen der «Cahiers du Cinéma» sicher gemeinsam: Das Kino sollte ein abenteuerlicher Weg der Selbst- und Welterfahrung sein – und nicht eine Beute für die Drehbuchschreiber.

Poesie und Kalkül

Da die starren Regeln Hollywoods die Autonomie des Regisseurs untergruben, wurden für Truffaut jene Autoren wichtig, die das engmaschige Netz des Systems mit taktischem Geschick oder poetischem Aufbegehren zu zerreißen vermochten. Dank der unabhängigen Filmgesellschaft «United Artists» ist THE BAREFOOT CONTESSA von Joseph L. Mankiewicz in grösstmöglicher Freiheit entstanden. Die Herstellung dieses Films – Mankiewicz hatte das Drehbuch verfasst und war sein eigener Produzent – war beispielhaft für die jungen Kritiker, die der *Nouvelle vague* (und damit sich selbst) den Weg bereiteten. Wie sich das Starre und Festgelegte (auch der damaligen Filmindustrie Frankreichs) aus den Angeln heben liess, zeigte die Poesie eines Nicholas Ray. Sein JOHNNY GUITAR ist ein märchenhafter Western, ein Western wie ein Traum. Ray verwendete das Genrekino, um seine eigene – gefühlsbetonte und ungeschminkte – Geschichte zu erzählen. (Truffauts JOHNNY GUITAR wird dann LES QUATRE CENTS COUPS und derjenige Godards A BOUT DE SOUFFLE heissen.)

Formen des Erzählens

Es ist Truffaut nie um den Kampf des Kunstkinos gegen das Erzählkino gegangen. Schon ein früher Text über Cukor («Le train de la Ciotat») zeigt, wie sehr er den packenden und einfallsreichen Erzählstil Hollywoods bewunderte. Was ihm hingegen am Herzen lag, war die moralische Ausweitung des Erzählkinos. Daher rührte sein Respekt für die "Altmeister" Renoir, Hawks, Hitchcock oder Fritz Lang. Diese Regisseure verfügten über eine Technik, die im Laufe der Zeit eine geradezu musikalische Ausdrucksweise angenommen hatte. Eben diese seiltänzerische Sicherheit machte sie offen für Fragen der Moral. Ihre Filme sind moralisches Bekenntnis oder Pamphlet und zugleich Lehrbeispiele für formale

Gestaltung. Die Franzosen Cayatte oder Clouzot – Truffaut hat öfters darauf hingewiesen – verrieten immer das eine an das andere, während ein Hitchcock sowohl in beeindruckender Weise Schuld und Zerfall nachzeichnete als auch technische Bravour vorführte. Er stand in den Diensten der Filmindustrie und breitete in seinen Filmen gleichwohl seine Ängste und Obsessionen aus.

Was auch für Max Ophüls gilt, dessen intimes und verschlungenes Werk Truffaut anlässlich von LOLA MONTÈS würdigt. Der Kritiker erklärt Ophüls' Vorliebe für Schleier und Stoffe, für Gitter, Röhren und Seilvorrichtungen, die den Blick des Zuschauers auf das "dargestellte Leben" verstellen. Jeder ernsthafte Künstler empfinde die Fabrikation von Leben als etwas Unstatthaftes und suche nach listenreicher Umschreibung und Verfeinerung. Ophüls verberge immer bis zu einem gewissen Grade, was er im Bilde eingefangen hat. Dieselbe Zurückhaltung bestimme seine an den Dingen vorübergleitenden Kamerafahrten und die Kürze seiner Einstellungen. Um sich dem Leben, noch mehr aber der Wahrheit, zu nähern, lasse Ophüls lieber einen Versprecher als einen geschliffen vortragenen Satz auf der Tonspur. Bei Ophüls spürt Truffaut eine Balzac'sche Leidensfähigkeit, die er auch den Figuren eingibt. Auch seine vielschichtige Inszenierungsweise erinnert an den grossen Klassiker. (Dieser Vergleich sollte natürlich wieder die Kultursnobs provozieren, die das Kino nur naserümpfend zur Kenntnis nahmen.)

Die Phantasie an die Macht

Im Filmkritiker Truffaut war der Regisseur in dem Sinne enthalten, dass es verstehend so tief in ein Werk einzudringen galt, bis der Schaffensprozess selbst, wenn auch nur in der Vorstellung, noch einmal durchlebt werden konnte. Das Werk wurde in grundlegender Weise über die Tätigkeit der Kritik gestellt. Diese Haltung ist selbst dort noch erkennbar, wo der Kritiker gegen ein bestimmtes französisches Kino polemisierte oder einzelne Filme (in der Wochenzeitschrift «Arts») leidenschaftlich auseinanderpflückte. Wichtiger als eine positive oder negative Kritik war die Gewiss-

Es gibt bei Truffaut nicht den Realismus, sondern eine Vielzahl davon: Realismus der Gefühle, der Objekte, der Menschen, der Situationen, der Landschaften.

heit, dass das Kino ein Spiegel der ungelebten Möglichkeiten ist, ein Ort ewigen Begehrens und Brennpunkt einer auf wunderbare Weise zugleich physisch und seelisch fühlbaren Abstraktion. Die aufrührerischen Bilder des Films gaben den Anstoss, nicht mehr nach Wirklichkeit zu fragen, sondern Wirklichkeitsschichten und -verästelungen aufzuspüren. Es gibt bei Truffaut nicht den Realismus, sondern eine Vielzahl davon: Realismus der Gefühle, der Objekte, der Menschen, der Situationen, der Landschaften. Der Kinosaal ist keine gute Stube, sondern sollte sein: der Bauch der Phantasie.

Und Phantasie ist selten Sache des Kritikers, aber umso mehr die Domäne des Künstlers. In der entgegengesetzten Haltung sah Truffaut einen wesentlichen Grund dafür, dass zum Beispiel die Filme des Schriftstellers, Schauspielers und Regisseurs Sacha Guitry nicht das Interesse fanden, das sie verdient hätten. Der Kritiker erstrebt Analyse, Erklärung, Synthese, Guitry vertritt Verve, Erfindungsgeist, Imagination. Truffaut hat die singuläre Gestalt Guitrys gegenüber den Kritikern immerzu verteidigt und ihn sogar in eine Reihe mit den bevorzugten Regisseuren gestellt: Cocteau, Bresson, Renoir. In Guitry steckte der Geist der *Nouvelle vague*, da er trotz Armut (der Mittel) zu bezaubern wusste, im Gegensatz zu jenen Regisseuren, denen dies einzig dank Reichtum (der Mittel) gelang. Guitry überstrahlte die "tradition de la qualité", weil er deren Feigheit und Grössenwahnsinn, deren Snobismus und Misstrauen mit Schwung und Schnelligkeit beantwortete. Im alten Guitry lebte der rebellische Geist der Jugend, was den zukünftigen Regisseur Truffaut natürlich mehr interessierte als künstlerische Abgeklärtheit und Perfektion. Dies klingt ein bisschen wie ein Abschied vom Spätwerk der Vorbilder Hitchcock, Renoir und Lang. Als junger Cineast musste sich Truffaut von den grossen Lehrern befreien. Guitrys unverfrorene und unbekümmerte Arbeitsweise kam ihm da sehr entgegen. Wie Guitrys Filme werden auch jene der *Nouvelle vague* schnell gemacht und «reich an kleinen Einfällen» (Truffaut) sein.

Noch in einer anderen Beziehung nahm Truffaut eine Abgrenzung von den eigentlich heissgeliebten Regisseuren vor. So bewundernswerte Filme wie *LA CHIENNE*, *THE WOMAN IN THE WINDOW* und *SHADOW OF A DOUBT* zeigten das Verbrechen halt doch nur aus bürgerlicher Sicht. Eine gewisse soziale Bequemlichkeit verhinderte einen vorurteilsfreien Blick auf die Welt des Bösen. Elia Kazans moralischer Standpunkt hingegen, so Truffaut, ist nicht der bürgerlichen Moral verpflichtet. Kazan verwischt die gesellschaftliche Trennung von Gut und Böse und ergreift Partei für die Ausgestossenen und Unterdrückten. In *EAST OF EDEN* macht er einen zwischen Laster und Ehre schwankenden Helden à la Baudelaire zum Mittelpunkt der Geschichte. Nicht Distanz, sondern Zuneigung leitet Kazans anschauliche und konsequent kinematographische Sichtweise. Seine Modernität liegt nach Truffaut auch darin begründet, dass er sich den Personen beziehungsweise Darstellern zuwendet, ohne sofort eine Erzählhaltung einzunehmen. Er bleibt deskriptiv. James Deans Körpersprache wird fast dokumentarisch festgehalten.

Du côté de chez Renoir

In der Jean Renoir gewidmeten Weihnachts-Nummer des Jahres 1957 verfasste Truffaut kurze Beiträge zur Bio-Filmographie. Bereits in *NANA*, schreibt Truffaut, tauchen jene Motive auf, die Renoirs Werk beherrschen: die Beziehung zwischen Herr und Knecht, die Liebe zum Theater und Variété, die Selbstwerdung einer Schauspielerin. Chaplin und Stroheim sind Renoirs Vorbilder. Deshalb die geglückte Verbindung von Naturalismus und Spontaneität. (Der Vergleich ist etwas fragwürdig, wenn man bedenkt, dass Chaplins Gags fast wie mit dem Zirkel gezogen scheinen.) *TIRE AU FLANC* ist einer der schönsten Stummfilme Renoirs. Die Freude, mit der dieser Film offensichtlich gedreht wurde, teilt sich auch den Zuschauern vor der Leinwand mit. *TONI* ist italienischer Neorealismus avant la lettre. Fast alle Darsteller sind Laien, und es gibt keine Studioaufnahmen. Doch gerade diese naturalistische Treue schlägt um in Bilder des Traum- und Märchenhaften. Der nüchternste und am

wenigsten poetische Film Renoirs, *LA GRANDE ILLUSION*, hat beim Publikum den grössten Erfolg gehabt. Das psychologische Moment fand so sehr Anklang, dass auch das akzeptiert wurde, was man dem Regisseur sonst vorzuwerfen pflegte: Gedankensprünge, Stimmungswechsel, Digressionen, Derbheit und Preziosität. In *LA MARSEILLAISE*, dem Film über die französische Revolution, zeigt Renoir, wie er das Gleichgewicht zwischen Engagement und Distanz zu halten weiss. *LA RÈGLE DU JEU*, sein Meisterwerk, ist keine psychologische Analyse, sondern die facettenreiche Erfassung der Moral einer Gesellschaft. Ein Film im Schwebzustand.

Abschied von Bazin, Abschied von der Kritik

Im November des Jahres 1958 starb André Bazin, das Gewissen des französischen Films (so hat ihn Jean Renoir in einem Nachruf genannt). Truffaut würdigte den angesehenen Kritiker, der für ihn auch Beschützer und Vater war, in der als Hommage konzipierten Januar-Nummer des folgenden Jahres. Der kurze Text war zugleich der Abschied des Filmkritikers François Truffaut von den «Cahiers du Cinéma». Die Regiearbeit sollte von da an seine ganze Aufmerksamkeit beanspruchen. Neben den wenigen Artikeln, die er noch verfassen wird, stellt das labyrinthische Gespräch mit Alfred Hitchcock die grosse Ausnahme dar.

Truffauts erster Spielfilm, *LES QUATRE CENTS COUPS*, ist sein persönlichster geblieben. Nachher hat er sich verändert, so sehr, dass ihn Freunde (zum Beispiel Godard) und Feinde der ehemals bekämpften "tradition de la qualité" zuschlugen. Sie sahen den Unterschied nicht. Das Qualitätskino erstickte in Konventionen, er spielte mit den Konventionen. Truffaut hat sich verändert, aber ein Kind, ein traurigeres vielleicht, ist er bis zu seinem Tode geblieben.

Thomas Aigner

Verzeichnis aller Kritiken und
Aufsätze von François Truffaut in
den «Cahiers du Cinéma»

Les extrêmes me touchent (SUDDEN
FEAR, Regie: David Miller), Nr. 21,
März 1953

Notes sur d'autres films (AFFAIR IN
TRINIDAD, Regie: Vincent Sher-
man; LA CORONA NEGRA, Regie:
Luis Saslavsky), Nr. 22, April 1953
La neige n'est pas sale (THE SNOWS
OF KILIMANJARO, Regie: Henry
King), Nr. 23, Mai 1953

Notes sur d'autres films (DEAD
LINE, Regie: Richard Brooks),
Nr. 23, Mai 1953

De A jusqu'à Z (SOUTH SEA
SINNER, Regie: Bruce Humber-
stone; THE NARROW MARGIN,
Regie: Richard Fleischer),
Nr. 24, Juni 1953

En avoir plein la vue, Nr. 25,
Juli 1953

Terre année zéro (FIVE, Regie: Arch
Oboler), Nr. 25, Juli 1953

Notes sur d'autres films (LE
QUATRIÈME HOMME, Regie: Phil
Karlsen; DR. CYCLOPS, Regie:
Ernest B. Schoedsack; MAN IN THE
DARK, Regie: Lew Landers),
Nr. 25, Juli 1953

Du mépris considéré (STALAG 17,
Regie: Billy Wilder), Nr. 28,
November 1953

Les dessous du Niagara (NIAGARA,
Regie: Henry Hathaway), Nr. 28,
November 1953*

Notes sur d'autres films (ROOM
FOR ONE MORE, Regie: Norman
Taurog; A LIFE OF HER OWN,
Regie: George Cukor; LE PARI
FATAL, Regie: William Beaudine;
L'AUTOCAR EN FOLIE, Regie:
Pierre Louis; LAS VEGAS STORY,
Regie: Robert Stevenson; THE
TURNING POINT, Regie: William
Dieterle; QUAND TU LIRAS CETTE
LETTRE, Regie: Jean Pierre Mel-
ville), Nr. 29, Dezember 1953

*Une certaine tendance du cinéma
français*, Nr. 31, Januar 1954
²*Aimer Fritz Lang* (THE BIG HEAT,
Regie: Fritz Lang), Nr. 31,
Januar 1954

L'amour aux champs (LA RED,
Regie: Emilio Fernandez), Nr. 31,
Februar 1954

Notes sur d'autres films (GIRLS IN
THE NIGHT, Regie: Jack Arnold;
FEMMES INTERDITES, Regie: Alber-
to Gout), Nr. 32, Februar 1954

Les truands sont fatigués
(TOUCHEZ PAS AU GRISBI, Regie:
Jacques Becker), Nr. 34, April 1954

Notes sur d'autres films (SI VER-
SAILLES M'ÉTAIT CONTÉ, Regie:
Sacha Guitry), Nr. 34, April 1954

Le train de la Ciotat (IT SHOULD
HAPPEN TO YOU, Regie: George
Cukor), Nr. 35, Mai 1954

Notes sur d'autres films (NEVER
LET ME GO, Regie: Delmer Daves;
LURE OF THE WILDERNESS,



James Dean dans *East of Eden* d'Elia Kazan

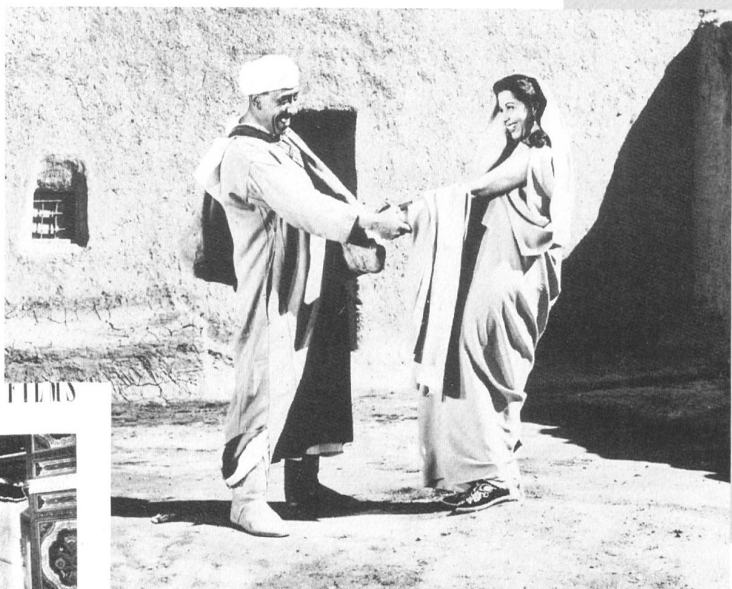
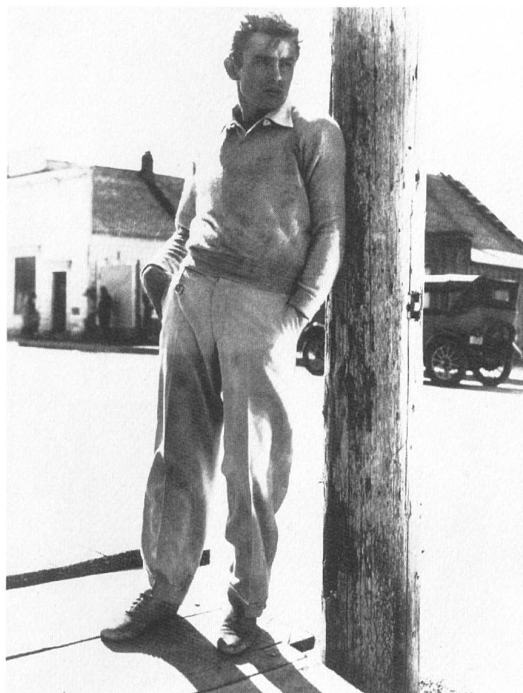
Son regard de myope l'empêche de
sourire, et le sourire qu'il force de
patience, on peut tirer de lui est une
victoire.

Son pouvoir de séduction est tel —
il faut entendre réagir la salle quand
Raymond Massey refuse l'argent qui

mier abordage, son premier vol et son
premier vrai baiser.

Nous avons singulièrement et com-
plètement mérité de Kazan. A cela
plusieurs raisons : Kazan est fort ma-
dame et pour ce qui en lui appartient
le plus à d'autres — les apparences.

EAST OF EDEN
Regie: Elia Kazan



**ALI BABA ET LES
QUARANTE VOLEURS**
Regie: Jacques Becker



Nous, nous et Fernandel dans *Ali Baba et les quarante voleurs* de Jacques Becker

ALI BABA ET LA "POLITIQUE DES AUTEURS"

ALI BABA ET LES QUARANTE VOLEURS, film français de RAÏMOUNDO
DE ZAVATA, scénario de JACQUES BECKER et NADIA MALICOLLE, avec J.

LES FILMS



Joan Crawford et Sterling Hayden dans *Johnny Guitar*, de Nicholas Ray

JOHNNY GUITAR
Regie: Nicholas Ray



Nicholas Ray
mit Joan Crawford



LA TOUR DE NESLE
Regie: Abel Gance



pas encore, le malheureux, que celle qu'il s'apprête à et autre que sa mère, Marguerite de Bourgogne, laquelle avantage: Fils du pègre et de Buridan, il mourra sans la « payant » ainsi l'infamie de ses tristes parents.

Regie: Jean Negulesco; RETURN TO PARADISE, Regie: Mark Robson; LA GUERRA DE DIOS, Regie: Rafael Gil; THE MANDERSON AFFAIR, Regie: Henry Wilcox; TROUBLE IN THE STORE, Regie: John Paddy Carstairs, Nr. 35, Mai 1954

Notes sur d'autres films (FILLE D'AMOUR, Regie: Vittorio Cottafavi; THE TREASURE OF THE GOLDEN CONDOR, Regie: Delmer Daves; DRÔLE DE MEURTRE, Regie: Don Weis; QUAI DES BLONDES, Regie: Paul Cadéac), Nr. 36, Juni 1954

Notes sur d'autres films (FLYING ON TANGER, Regie: Charles M. Warren), Nr. 37, Juli 1954

³Les nègres de la rue Blanche (RIVER OF NO RETURN, Regie: Otto Preminger; PRINCE VALIANT, Regie: Henri Hathaway; KING OF THE KHYBER RIFLES, Regie: Henri King), Nr. 38, August-September 1954

Notes sur d'autres films (LE INFEDELI, Regie: Steno, Mario Monicelli; THE GLASS WALL, Regie: Maxwell Shane; VILLA BORGHESE, Regie: Gianni Franciolini; LES HOMMES NE REGARDENT PAS LE CIEL, Regie: Umberto Scarpelli; THE CITY IS DARK, Regie: André de Toth), Nr. 38, August-September 1954

⁴Un trousseau de fausses clés, Nr. 39, Oktober 1954

Eros' Time, Nr. 42, Dezember 1954*

⁵Ali Baba et la "Politique des auteurs" (ALI BABA ET LES QUARANTE VOLEURS, Regie: Jacques Becker), Nr. 44, Februar 1955

L'admirable certitude (JOHNNY GUITAR, Regie: Nicholas Ray), Nr. 46, April 1955*

Abel Gance, désordre et génie (LA TOUR DE NESLE, Regie: Abel Gance), Nr. 47, Mai 1955*

Orvet, mon amour; Nr. 47, Mai 1955

Le Derby des Psaumes (VERA CRUZ, Regie: Robert Aldrich), Nr. 48, Juni 1955

La Comtesse était Beyle (THE BAREFOOT COTTESSA, Regie: Joseph L. Mankiewicz), Nr. 49, Juli 1955

Le Festival de Venise 1955 (DES TEUFELS GENERAL, Regie: Helmut Käutner; IL BIDONE, Regie: Federico Fellini; THE NAKED DAWN, Regie: Edgar G. Ulmer; THE BIG KNIFE, Regie: Robert Aldrich; LES MAUVAISES RENCONTRES, Regie: Alexandre Astruc), Nr. 51, Oktober 1955

Portrait d'Humphrey Bogart, Nr. 52, November 1955*

Lola au bûcher (LOLA MONTÈS, Regie: Max Ophüls), Nr. 55, Januar 1956

Les haricots du mal (EAST OF EDEN, Regie: Elia Kazan), Nr. 56, Februar 1956

La main de Marilyn (THE SEVEN YEAR ITCH, Regie: Billy Wilder), Nr. 57, März 1956*

L'impossible rendez-vous (SI PARIS NOUS ÉTAIT CONTÉ, Regie: Sacha Guitry), Nr. 57, März 1956

Responsabilité limitée (LES ASSASSINS DU DIMANCHE, Regie: Alex Joffé), Nr. 61, Juli 1956

L'attraction des sexes (BABY DOLL, Regie: Elia Kazan), Nr. 67, Januar 1957

Du cinéma pur (ASSASSINS ET VOLEURS, Regie: Sacha Guitry), Nr. 70, April 1957

Cannes 1957 (DET SJUNDE INSEKLET, Regie: Ingmar Bergman; LA CASA DEL ANGEL, Regie: Leopoldo Torre Nilsson; GUENDALINA, Regie: Alberto Lattuada), Nr. 72, Juni 1957

Clouzot au travail ou le règne de la terreur, Nr. 77, Dezember 1957

Parlons-en! (Notiz zu TWELVE ANGRY MEN, Regie: Sidney Lumet), Nr. 77, Dezember 1957

Une parodie de Gervaise (Notiz zu POT-BOUILLE, Regie: Julien Duvivier), Nr. 77, Dezember 1957

Bio-Filmographie de Jean Renoir (Notizen zu NANA, CHARLESTON, MARQUITTA, TIRE AU FLANC, TONI, LE CRIME DE MONSIEUR LANGE, LA GRANDE ILLUSION, LA MARSEILLAISE, LA RÈGLE DU JEU, THIS LAND IS MINE), Nr. 78, Weihnachten 1957

Positif: copie zéro, Nr. 79, Januar 1958

Si jeunes et des Japonais (KURUTTA KAJITZU, Regie: Yasushi Nakahira), Nr. 83, Mai 1958

Cannes 1958 (GOHA LE SIMPLE, Regie: Jacques Baratier; L'EAU VIVE, Regie: François Villiers; L'UOMO DI PAGLIA, Regie: Pietro Germi; DAS WIRTSCHAUS IM SPESSART, Regie: Kurt Hoffmann; ROSAURA, Regie: Mario Soffici; LA PIERRE PHILOSOPHALE, Regie: Satyajit Ray), Nr. 84, Juni 1958

«Si votre techniramage ...» (BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE, Regie: René Clément), Nr. 84, Juni 1958

Venise 1958 (LA SFIDA, Regie: Francesco Rosi; WEDDINGS AND BABIES, Regie: Morris Engel; NARAYAMA, Regie: Keisuko Kinoshita), Nr. 88, Oktober 1958

Il faisait bon vivre, Nr. 91, Januar 1959

(Fotolegenden und Beiträge zum «Petit journal du cinéma» sind in diesem Verzeichnis nicht aufgeführt. Die mit * gekennzeichneten Artikel sind unter dem Pseudonym Robert Lachenay erschienen.)



THE BAREFOOT CONTESSA
Regie: Joseph L. Mankiewicz



Pour une telle ex, elle-même (Bibliographie) ...

Le change. Avec à pied pour le moment ...



LES FILMS