

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 37 (1995)  
**Heft:** 200

**Artikel:** "Nicht die Perfektion entwickelt das Kino weiter!" : Gespräch mit François Truffaut aus dem Jahre 1983  
**Autor:** Lachat, Pierre / Uhlmann, Bernhard / Vian, Walt R.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-866634>

#### **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:** 16.01.2026

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

.....

# «Nicht die Perfektion entwickelt das Kino weiter!»

Gespräch mit François Truffaut aus dem Jahre 1983

Fanny Ardant und François Truffaut bei Dreharbeiten zu *VIVEMENT DIMANCHE!*

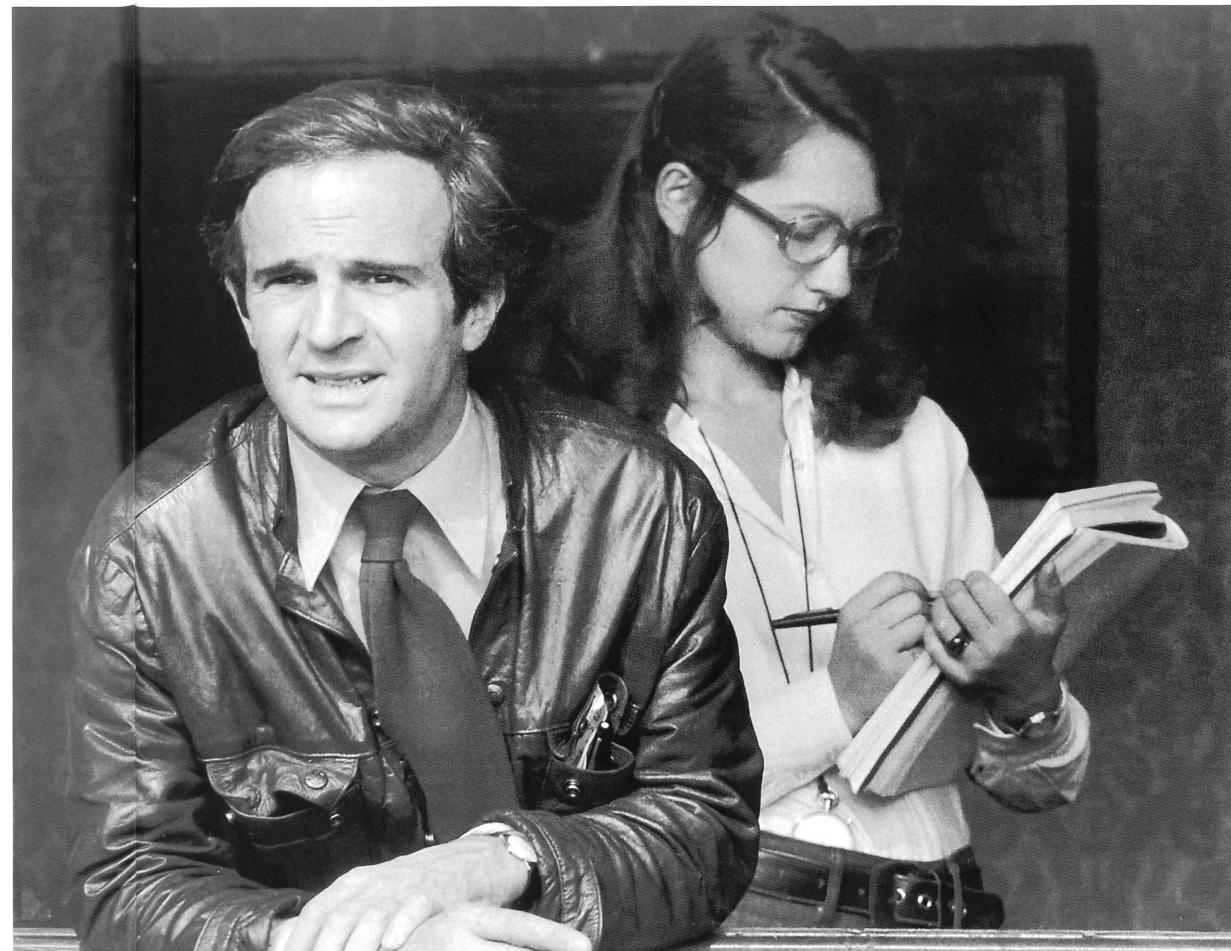


**FILMBULLETIN** Herr Truffaut, Sie haben kürzlich einen neuen Film abgedreht. Würden Sie uns etwas von diesem Projekt erzählen?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Die Geschichte spielt in unserer Zeit und ereignet sich in wenigen Tagen in einer kleinen Stadt in der Provence. Julien Vercel, Inhaber einer Immobilien-Gesellschaft, wird des Doppelmordes beschuldigt: er soll seine Frau und seine Geliebte umgebracht haben. Da die Umstände gegen ihn sprechen, beginnt er mit eigenen Untersuchungen, aber bald wird ihm ein weiterer Mord zur Last gelegt. Als Julien das Weite sucht, um sich dem Druck der Anklagen zu entziehen, setzt

Barbara, seine Sekretärin und Amateur-Detektiv, seine Nachforschungen fort, um die Identität des wahren Schuldigen zu entdecken. Die Beziehung zwischen Julien und Barbara bildet gewissermaßen die emotionale Ebene hinter der Geschichte dieses "film policier", den wir in Schwarzweiss gedreht haben.

Der Film soll den Titel *VIVEMENT DIMANCHE!* haben, die Hauptrollen spielen Fanny Ardant und Jean-Louis Trintignant, Kameramann war Nestor Almendros, die Musik stammt von Georges Delerue und den "Série-noire"-Roman haben Jean Aurel und Suzanne Schiffman zusammen mit mir adaptiert.



François Truffaut und  
Nathalie Baye in  
*LA NUIT AMÉRICaine*

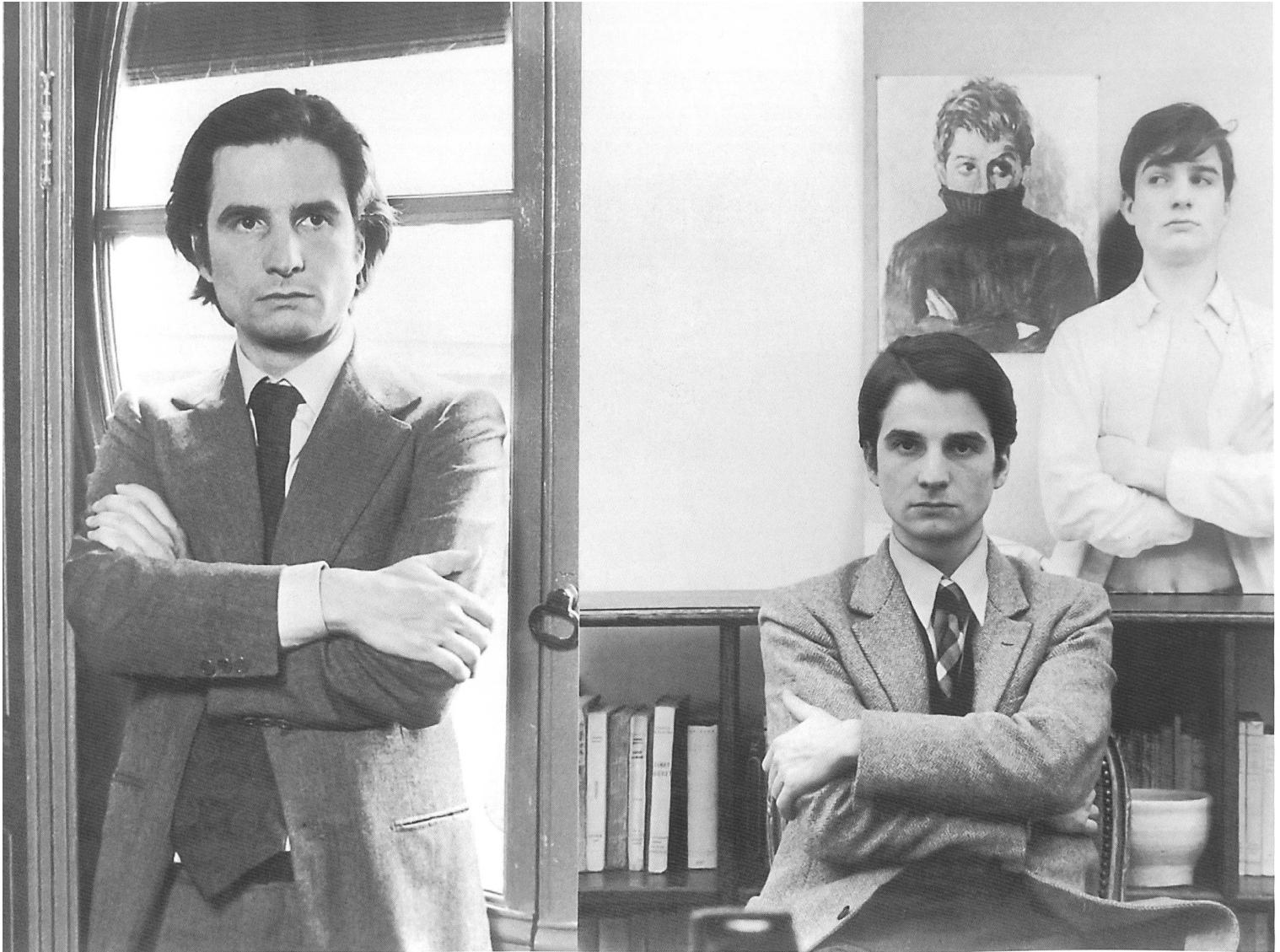
**FILMBULLETIN** Von wem stammt die Romanvorlage, und wo haben Sie den Film gedreht?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** *VIVEMENT DIMANCHE!* entstand nach "The Long Saturday Night", einem Roman von Charles Williams. Gedreht haben wir im November, Dezember des letzten Jahres in Hyères nahe bei Toulon. Der Film ist aber noch nicht fertiggestellt; demnächst wird die Musik aufgezeichnet werden, und im August soll er dann einsatzbereit sein.

Ich weiß nicht, was mir mit diesem Film blüht; vielleicht verweist er darauf, dass die Labors ihre Erfahrung verloren haben, Schwarzweiss-Material zu entwickeln, denn von seiten

der Industrie gibt es keinen grossen Enthusiasmus für Schwarzweiss-Projekte, weil heute praktisch das gesamte Filmmaterial farbig ist – sogar für die Familienfotos.

Das ist zwar keine Diktatur, aber doch eine Art Willkür, gegen die man kämpfen muss. Ich jedenfalls möchte diese Freiheit der Wahl haben und so vielleicht jeden fünften Film in Schwarzweiss drehen. Man sollte zumindest die Freiheit der Wahl haben, ohne dass Druck auf die Entscheidung ausgeübt wird. Mit Nostalgie hat das nichts zu tun. Es scheint mir übrigens auch nicht mehr so zu sein, dass die farbigen Produktionen die "reichen" Filme sind und die



Jean-Pierre Léaut  
in L'AMOUR EN FUITE

«Ich jedenfalls möchte diese Freiheit der Wahl haben und so vielleicht jeden fünften Film in Schwarzweiss drehen, das ist eine Frage des Stil, der Wahl der Ausdrucksmittel.»

schwarzweissen die "armen"; Schwarzweiss-Filme sind seit ein paar Jahren nicht mehr billiger (die Kopien, wenn man sie in grosser Anzahl zieht, mögen etwas günstiger sein, aber die Produktions- und Materialkosten sind dieselben): es ist also auch keine Frage der Ökonomie, sondern wirklich eine des Stils, der Wahl der Ausdrucksmittel – die künstlerisch bedeutsame Fotografie arbeitet ja auch eher selten mit Farbe. In Frankreich war der amerikanische Roman, der Thriller, sehr gut vertreten durch die berühmte Sammlung, die "collection «Série Noire»"; Jacques Prévert hat diese Bezeichnung erfunden, als diese Serie, die einen sehr schönen Einband hatte, nach dem Krieg eingeführt wurde. Die Erinnerung an diese Bücher, die man gelesen hat, ist schwarzweiss – nicht farbig. Und wenn ich einen Film der Série Noire sehe, der farbig ist, stört mich das. Wenn man aber so auf die letzten zehn Jahre zurücksieht, so gab es doch fast jedes Jahr einen Schwarzweiss-Film, der bemerkenswert war – bemerkenswert als einer unter den grossen kommerziellen Filmen, die durch die Kinos der Welt gingen: letztes Jahr THE

ELEPHANT MAN, vorher Woody Allens STARDUST MEMORIES und MANHATTAN, Scorseses RAGING BULL, letztes Jahr in Venedig Wenders' DER STAND DER DINGE.

Wissen Sie, es steht nicht allzu schlecht mit der Filmproduktion in Frankreich, es hat heute viele Produzenten, und die Filme werden sehr oft in Co-Produktion mit dem Fernsehen hergestellt, aber es gibt dennoch mit jedem Projekt finanzielle Schwierigkeiten. Ich war deshalb sehr zufrieden, als das zweite französische Fernsehen bereit war, VIVEMENT DIMANCHE! mitzuproduzieren, obwohl es sich um ein Schwarzweiss-Projekt handelte. Das war ein Präzedenzfall. Zuvor hatten die Produzenten immer argumentiert, dass man nicht schwarzweiss drehen könne, wegen der Auswertung des Films im Fernsehen.

**FILMBULLETIN** Wenn ich Sie richtig verstehe, hatten Sie – nachdem schwarzweiss im Prinzip einmal akzeptiert war – also keine weiteren, insbesondere technischen Schwierigkeiten?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Doch, mein Kameramann, Nestor Almendros, hat das aber weitgehend auf sich genommen. Das heisst: er hat sich darum



*Fanny Ardant  
in VIVEMENT DIMANCHE!*

«Und nun  
mache ich  
meine Erfah-  
rung mit einem  
Film, der in der  
Nacht spielt,  
mehrheitlich im  
Regen, und in  
Schwarzweiss  
gedreht wurde,  
und ich finde,  
der Film habe  
jene mysteriöse  
Qualität, die ich  
anstrebe.»

gekümmert, dass im Labor ein Mann den Entwicklungsprozess – Spezialbäder und dergleichen – für unser Material übernahm, der das Verfahren kennt, und hat dessen Arbeit überwacht. Unsere technischen Probleme waren solcher Art, und es war wesentlich, die Mitarbeit des Labors mit Technikern sicherzustellen, die nicht zu jung sind, sondern noch genügend Erfahrung mit Schwarzweiss-Material haben.

**FILMBULLETIN** Sind Sie mit den erzielten Resultaten zufrieden?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Die Aufnahmen sind jedenfalls hervorragend, und ich finde, der Film habe jene mysteriöse Qualität, die ich anstrebte. Vor nunmehr zehn Jahren realisierte ich einen Film – *LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR* mit Jeanne Moreau nach einem Roman von William Irish –, mit dem ich nie richtig zufrieden war. Das Drehbuch und die Geschichte waren zwar in Ordnung, aber ich fand den Film zu hell, zu glatt und ausgefeilt – ich denke, wenn ich den Film noch einmal machen könnte, würde ich ihn fast vollständig in die Nacht verlegen.

Und nun mache ich – wenn auch das Sujet im Grunde sehr verschieden ist – meine Erfahrung mit einem Film, der in der Nacht spielt, mehrheitlich im Regen, und in Schwarzweiss gedreht wurde.

**FILMBULLETIN** Sie scheinen es mehr und mehr vorzuziehen, nicht in Paris, sondern in der Provinz zu drehen.

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Ich habe *LE DERNIER MÉTRO* in Paris gedreht, weil das einfach notwendig war, denn ich hatte Schauspieler, die am Abend im Theater engagiert waren, mit ihrer Filmarbeit um 17 Uhr aufhörten und sich dann ihrem Ensemble anschlossen. Der Film war recht aufwendig, hatte viele Statisten und wurde auch weitgehend in einem Theater gedreht.

Für andere Filme ziehe ich es in der Tat vor, irgendwo in der Provinz zu drehen, an einem einzigen Ort, in einer einzigen Stadt.

**FILMBULLETIN** Spielen Sie selber in Ihrem neusten Film auch wieder eine Rolle, und nach welchen Kriterien entscheiden Sie, welche Rollen Sie selber übernehmen?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Diesmal nicht. Die zweite Frage kann ich Ihnen eigentlich nicht beantworten.



Jean-Pierre Léaud  
und Dani in  
LA NUIT AMÉRICAINE



François Truffaut  
bei Dreharbeiten  
zu LES 400 COUPS

ten – es geschieht beinahe instinktiv. In einem Film wie VIVEMENT DIMANCHE! aber würde eine eigene Rolle wohl eher von meiner Arbeit als Regisseur ablenken und passte auch nicht so richtig in die Geschichte.

**FILMBULLETIN** Und bei LA NUIT AMÉRICAINE, zum Beispiel?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Da war's naheliegend und logisch. Bei L'ENFANT SAUVAGE war ich allein mit dem Kind, und in LA CHAMBRE VERTE ruht die Geschichte im wesentlichen auch auf zwei Figuren, Nathalie Baye und mir. Bei VIVEMENT DIMANCHE! ist das anders – und wenn ich mich in einer fiktiven Geschichte auf dieselbe Stufe wie die Darsteller stelle, scheint mir das unnötige Zusammenstöße mit den Schauspielern geradezu zu begünstigen. Meine Arbeit und ihre ist nicht von derselben Art, und ich fürchte, dass ich plötzlich nicht mehr voll kontrollieren kann, was wir herstellen.

**FILMBULLETIN** Haben Sie die Filmreihe mit der Figur Antoine Doinel für immer unterbrochen?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Für immer; ich glaube nicht, dass ich je auf ihn zurückkommen werde.

**FILMBULLETIN** War aber der Held von L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES nicht in gewissem Sinne eine Transposition des Doinel-Charakters?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Nein. In Doinel steckt Humor, Beherztheit, er ist einigermassen sozialisiert, wogegen der andere (Morane, wie er genannt wird) ungezähmt, unnahbar und menschenscheu ist – der Film wurde wirklich für den Darsteller Charles Denner geschrieben, dessen Persönlichkeit sehr viel verdrossener ist als jene Doinels.

**FILMBULLETIN** Ist es richtig, dass in Amerika jetzt ein Remake des Films gedreht wird?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Vielleicht wurde die Arbeit noch nicht aufgenommen, aber Verträge wurden abgeschlossen: Blake Edwards soll die Regie übernehmen, Julie Andrews eine Rolle; für die männliche Hauptrolle wurde – nachdem Dustin Hoffman den Part abgelehnt hatte – Burt Reynolds engagiert. Der Film wird wohl völlig anders aussehen als meiner.

**FILMBULLETIN** Die Frage, die mir wesentlich scheint und die im Zusammenhang mit Ihrem gesamten Werk steht: Ist die Spontaneität und Frische Ihrer ersten Filme eine Qualität, die

«Wenn ich mich in einer fiktiven Geschichte auf dieselbe Stufe wie die Darsteller stelle, scheint mir das unnötige Zusammenstöße mit den Schauspielern geradezu zu begünstigen.»



Fanny Ardant in *LA FEMME D'À CÔTÉ*

zum Verschwinden verurteilt ist? Sollte sie wiedergewonnen werden?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Dies ist nicht leicht zu beantworten. Es mag damit zusammenhängen, dass man mit der Zeit und nach einigen Filmen mehr von der Filmproduktion versteht, und es dürfte einfach Aufgaben geben, bei denen man weniger riskieren will – und Abenteuer, bei denen man die Risiken möglichst klein halten muss.

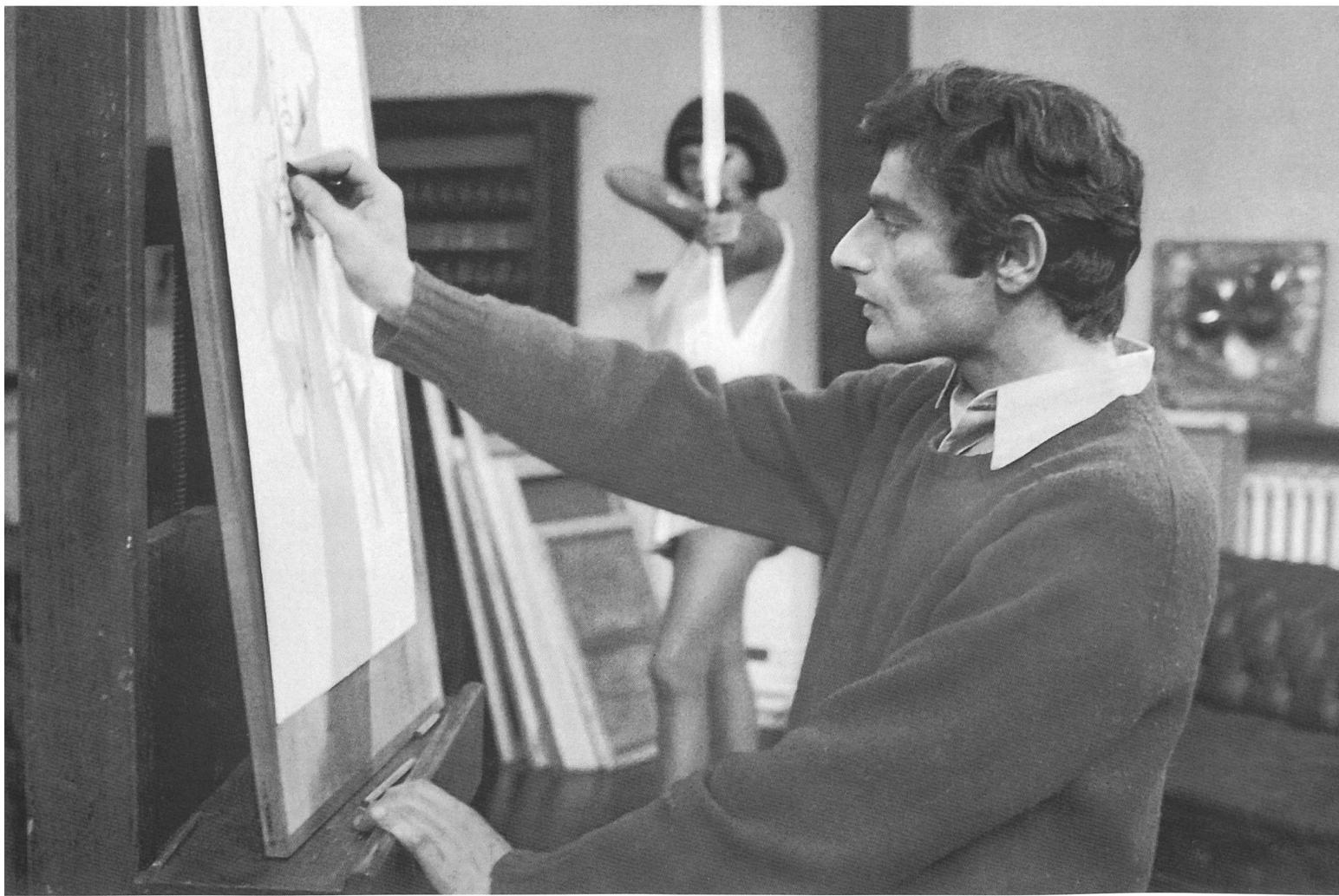
Nehmen Sie *LE DERNIER MÉTRO*, ein in der Produktion sehr komplizierter Film: alles war sehr genau geschrieben, alles bis ins Detail sehr gut vorbereitet. Das war notwendig, weil sehr viele Leute am Film beschäftigt waren; Mängel in der Vorbereitung und in der Organisation wären folgeschwer gewesen und teuer zu stehen gekommen. Der Film danach, *LA FEMME d'à CÔTÉ*, wurde sehr schnell entworfen. Das Drehbuch von etwa vierzig Seiten wurde in einigen Tagen geschrieben, und die Schauspieler waren einverstanden, dass ich ihnen jeweils am Sonntag die Dialoge der Szenen für die folgende Woche schrieb. Weil ich in den tragenden Rollen zwei Darsteller hatte, die den

Text sehr schnell lernen und keine Angst hatten, so zu arbeiten, war das möglich – daher röhrt auch der spontane Eindruck, den der Film macht. Die Konstruktion des Films hingegen ist präzise, zwar sehr einfach, aber sehr streng. Vielleicht hat *LA FEMME d'à CÔTÉ* deshalb nicht jene Frische, die Sie meinten – eine Frische, die an eine bestimmte Erfahrung oder ein Experiment gebunden ist.

Als ich mit den vielen Kindern *L'ARGENT DE POCHE* drehte, hatte ich den Eindruck, dass die Spontaneität sich wie von selbst auf den Film überträgt, weil man nie so genau wusste, was passiert, wenn man eine Szene wiederholt – ob die Kinder das schaffen, oder ob es zu schwierig ist und man eine neue Lösung suchen muss, die sich dann auch noch als die bessere herausstellt.

**FILMBULLETIN** Persönlich meine ich, dass es Ihnen von Zeit zu Zeit durchaus gelingt, die Atmosphäre, die Ihre ersten Filme prägte, wiederzufinden.

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Das hängt auch weitgehend mit den Arbeitsbedingungen zusammen. Tatsächlich war Nestor Almendros erstaunt,



Charles Denner und  
Jeanne Moreau  
in *LA MARIÉE ÉTAIT  
EN NOIR*

«Wenn nun  
zuviel Zeit  
zwischen den  
Aufnahmen der  
einzelnen  
Einstellungen  
vergeht, werden  
die Schauspieler  
zu perfekt – und  
man bekommt  
einen Film zu  
sehen, der kalt  
ist.»

dass wir bei *VIVEMENT DIMANCHE!* so schnell drehten. Er sagte: wir haben doch keine finanziellen Probleme, weshalb arbeiten wir so schnell. Da es sich aber um einen kleinen "film policier" handelt, war ich der Meinung, dass er wie ein amerikanischer B-Film aussehen und immer etwas nervös wirken muss. Wenn nun zuviel Zeit zwischen den Aufnahmen der einzelnen Einstellungen vergeht, werden die Schauspieler zu perfekt – und man bekommt einen Film zu sehen, der kalt ist.

Wissen Sie, es ist mir durchaus bewusst, dass das Kino nicht unbedingt durch die Perfektion weiterkommt; man braucht die Perfektion nicht zu suchen, denn sie tötet immer auch Wesentliches. Es gibt einige Filme, die berühmt sind für die Länge ihrer Drehzeit, neun Monate, ein Jahr. Ich finde diese Filme immer kalt und jenen Filmen unterlegen, die atemlos, wie in einem Fieber entstanden – etwa Orson Welles' *MR. ARKADIN*. Wenn ein Regisseur die Möglichkeit hat, Szenen zu wiederholen – nachdem er die "rushes" gesehen und für schlecht befunden hat –, ist das eigentlich immer gefährlich. Abgesehen von einem Genie

wie Chaplin (der etwa *MODERN TIMES* noch einmal begonnen hat) schafft es mit dieser Methode kaum jemand, Filme zu drehen, die nicht steif sind.

**FILMBULLETIN** Sie folgen in Ihrer Arbeit also nicht unbedingt fixen Prinzipien und ziehen es vor, Ihre Arbeitsmethoden zu ändern?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Man kommt zwangsläufig zu einer gewissen Routine, zu einer Art Manie, in der man arbeitet. Sogar die Equipe weiss mit der Zeit, was man macht und was man will. Das ergibt beinahe schon so etwas wie Gesetzmässigkeiten, die zwar ein Malheur sind, die uns aber helfen – die uns wirklich die Arbeit erleichtern.

Das ist nicht anders als bei einem, der Bücher schreibt: so nach seinem vierzehnten Buch hat er seine Arbeitsmethode, die ihm hilft, ihn anderseits aber auch beschränkt, sicherlich gefunden.

**FILMBULLETIN** Wie wählen Sie Ihre Themen?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Meist sind es alte Ideen, auf die ich zurückgreife. Ich wollte eigentlich immer schon einen Film über die Zeit der Besetzung von Paris im Zweiten Weltkrieg



Serge Rousseau und  
Jeanne Moreau  
in LA MARIÉE ÉTAIT  
EN NOIR

«Man kommt zwangsläufig zu einer gewissen Routine, zu einer Art Manie, in der man arbeitet. Sogar die Equipe weiss mit der Zeit, was man macht und was man will.»

drehen, daher *LE DERNIER MÉTRO. LA FEMME D'A CÔTÉ* war ebenfalls ein altes Projekt, das ich aufgegeben hatte, weil es mir nicht gelungen war, die richtige Struktur für die Geschichte zu finden. Als ich dann auf die Idee mit der fünften Person – die alte Dame, welche die Geschichte erzählt – stiess, hab ich das Projekt wieder aufgegriffen. Den Roman aus der Série Noire, der *VIVEMENT DIMANCHE!* zugrunde liegt, habe ich vor langer Zeit gelesen und wieder vergessen. Als bei *LA FEMME D'A CÔTÉ* plötzlich Beziehungen zu Themen eines Film noir festzustellen waren, habe ich den Roman wiedergelesen und umgesetzt. Daraufhin habe ich die Dossiers mit meinen Notizen, Ideen, Skizzen. Ich führe sie laufend und kann jederzeit auf sie zurückgreifen.

**FILMBULLETIN** Heisst das, dass Sie stets eine gewisse Zahl von Themen und/oder Serien verfolgen?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Ja genau. Etwa eine Serie von Filmen über das "spectacle", zu der *LA NUIT AMÉRICAINE* über den Film, *LE DERNIER MÉTRO* über das Theater gehören, und es wird wahrscheinlich noch ein dritter entstehen über die

Music-Hall und die Leute, die singen – aber das muss nicht unbedingt mein nächster Film werden.

Was die Frage nach den Themen betrifft, so hat diese noch den Aspekt der Konkurrenz des Fernsehens. Die Television absorbiert enorme Mengen von Themen und Stoffen. Wie Sie vielleicht wissen, bewunderte ich Balzac bereits bevor ich Filme machte, und ich frage mich oft, warum ich nicht mal einen Stoff nach Balzac bearbeite. Wahrscheinlich liegt das an der Television, die den ganzen Bereich der klassischen Literatur förmlich auspresst, was inzwischen wohl dazu geführt hat, dass die Zuschauer sich daran gewöhnt haben, im Fernsehen Filme mit historischen Stoffen zu sehen, vom Kino aber zeitgenössische Geschichten erwarten. Nichtsdestoweniger fühle ich mich leider zum zeitgeschichtlichen Film hingezogen – *L'HISTOIRE D'ADÈLE H., L'ENFANT SAUVAGE, LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT*. Lust, ein Projekt ausschliesslich fürs Fernsehen zu realisieren, habe ich nicht, dazu ist mir das französische Fernsehen nicht attraktiv genug, weil zuviel Geld in die Verwaltung fliesst und



Fanny Ardant und  
Jean-Louis Trintignant in  
VIVEMENT DIMANCHE!



L'ARGENT  
DE POCHE

zuwenig in die Produktion – aber das wird sich sicherlich noch ändern.

**FILMBULLETIN** War Ihre Erfahrung mit Steven Spielberg als Darsteller in einem amerikanischen Film aufschlussreich? Werden Sie so etwas wiederholen?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Das war ganz amüsant, aber wiederholen möchte ich das eigentlich nicht. Es ging ja auch um eine Zusammenarbeit mit Spielberg, der charmant und ein sehr guter Filmemacher ist. Wissen Sie, man kann bei Dreharbeiten nicht zusehen, weil man Angst hat, einen Freund bei der Arbeit zu stören. Aber ich hatte Lust, einmal aus der Nähe zu sehen, wie er arbeitet. Es ging sehr locker und spontan zu. Steven hatte immer kleine Notizzettel, die er aus allen Taschen hervorkramte – und das bei einem Budget von mehr als zwanzig Millionen Dollar. Die Drehzeit zu *CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND* war sehr lang, und wenn ich nicht benötigt wurde, habe ich mich zurückgezogen, um zu arbeiten. Ich hatte eine Schreibmaschine und machte, gewissermaßen im Zweigbüro der «Les Films du Carosse», Entwürfe und Notizen. Ich glaube, es ging um

das Drehbuch zu *L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES*.

**FILMBULLETIN** Sehen Sie sich oft Filme Ihrer alten Kollegen aus der Zeit der Nouvelle vague an?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Ich sehe jede Menge Filme, aber natürlich nicht alle. Ich habe etwa den neuen Film von Eric Rohmer *PAULINE À LA PLAGE* gesehen, der kürzlich in Paris angelauft ist.

**FILMBULLETIN** Und mögen Sie diese Filme?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Ja, doch, *PAULINE À LA PLAGE* ist sehr gut. Ich mag auch *FANNY OCHE ALEXANDER*, den neuen Film von Ingmar Bergman – der natürlich keiner meiner alten Kollegen von der Nouvelle vague ist –, ein hervorragender Film, der in einer Art Heirat Film, Theater und Fernsehen miteinander verbindet.

**FILMBULLETIN** Und die Filme von Jean-Luc Godard sehen Sie sich nicht an?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Doch. Ich habe *PASSION* gesehen. Ich mag einige Sequenzen aus dem Film, aber nicht den ganzen Film. *SAUVE QUI PEUT (LA VIE)* habe ich nicht gesehen.

«Damals, als wir unsere ersten Filme machten, war es einfacher zu wissen, was man überhaupt machen will. Wir haben gegen etwas gekämpft, das ziemlich genau bestimmt war und erkennbare Konturen hatte.»

**FILMBULLETIN** Wenn Sie Godard heute zufällig begegneten, würden Sie mit ihm reden oder nicht?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Nun ich glaube nicht, nein.

**FILMBULLETIN** Kein Interesse?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Nein, aber ich unterhalte mich lieber mit ..., nun, ich habe das Vertrauen zu Godard verloren, aber es gibt keine Feindseligkeiten. Ich habe einige seiner Filme auf Video, sah kürzlich *À BOUT DE SOUFFLE* und war wieder hingerissen: ein herrlicher Film. Ich spreche aber mit Rohmer, Chabrol, Rivette ... wenn ich ihnen begegne.

**FILMBULLETIN** Ist es heute einfacher, Filme zu machen, als damals, als Sie Ihren ersten Film drehten?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Ich glaube, dass es heute einfacher ist, was das Materielle, die Finanzierung der Filme betrifft, dass es aber schwieriger geworden ist, was das Künstlerische und das Intellektuelle anbetrifft. Die Finanzierung ist einfacher, weil es die Filmförderung gibt, Hilfen beim Vertrieb der Filme vorhanden sind und die Möglichkeiten der Co-Produktion mit dem Fernsehen bestehen. Aber damals, als wir

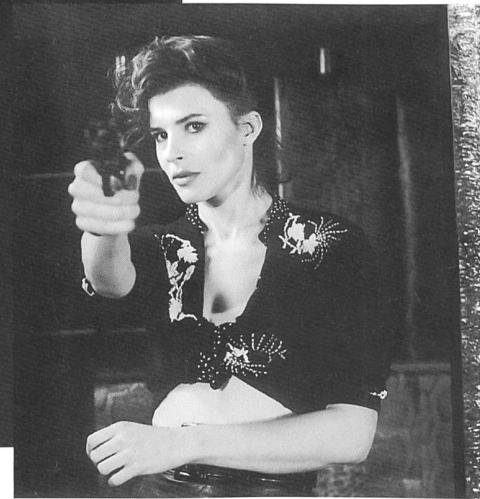
unsere ersten Filme machten, war es einfacher zu wissen, was man überhaupt machen will. Es gab den französischen Film, der zynisch und verschwommen war, und einige französische Filme, die zwar künstlerisch, aber sehr akademisch waren. Was wir im Grunde brachten, war eine Erneuerung, eine Frische mit Geschichten, die in der ersten Person erzählt wurden, und zu jenem Zeitpunkt genügte diese engagierte Offenheit, um das Kino umzuwälzen, denn es mangelte ihm die Aufrichtigkeit.

Heute reicht Offenheit, Aufrichtigkeit allein nicht mehr aus. Und ein junger Regisseur muss ziemlich ratlos sein, weil er nichts findet, wogegen er sich richten, gegen das er opponieren kann. Wenn er etwa meine Filme nicht mag, oder die von Rohmer, oder jene von Godard, so sind diese Filme viel zu verschieden, um sie auf einen Nenner zu bringen und sich zu sagen: das Gegenteil davon will ich machen.

Wir haben gegen etwas gekämpft, das ziemlich genau bestimmt war und erkennbare Konturen hatte – gegen Filme wie *LE DIABLE AU CORPS*, *LA SYMPHONIE PASTORALE*, *LE ROUGE ET LE NOIR*, gegen die Romanadaptionen von



François Truffaut  
in *LA CHAMBRE VERTE*



Fanny Ardant in  
*VIVEMENT DIMANCHE!*

«Meiner Meinung nach sollte heute ein junger Filmemacher ein gutes Thema wählen und ernsthaft eine starke Geschichte erzählen.»

Aurenche/Bost, Dinge die irgendwie tot, jedenfalls nicht sehr lebendig waren. Das war eher leicht. Und es gab nicht all die Diskussionen um Themen, um das Drehbuch und so weiter. Meiner Meinung nach sollte heute ein junger Filmemacher ein gutes Thema wählen und ernsthaft eine starke Geschichte erzählen. Leider lassen sich viele durch all das Zeug, das geschrieben wird, zu leicht verwirren und glauben, sie wären Idioten, wenn sie Geschichten erzählten. (Das gilt auch für die Bücher, ist das Problem des "nouveau roman": wer heute einen Roman schreiben will, fragt sich auch, ob seine Personen Namen haben sollen, ob er Satzzeichen einhalten soll und dergleichen.)

**FILMBULLETIN** Man sagt gelegentlich, Sie und Ihre Kollegen hätten als Kritiker absichtlich das schlimmste Mögliche über den französischen Film gesagt, um die Produzenten dazu zu bewegen, Ihnen eine Chance zu geben.

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Nein, nein – das ist zu zynisch und auch nicht wahr. Neben uns Verrissen haben wir etwa auch Sacha Guitry rehabilitiert, enthusiastisch über Pagnol, Cocteau, Gance geschrieben, die leider

unterschätzt wurden. Nein, nein, im Gegenteil, wir Jungen waren damals beinahe glühende Verehrer jener Männer, welche, wenn nicht die Väter, so eben die Grossväter des französischen Kinos repräsentierten, und wir haben auch viel gutes über Ophüls, Tati, Bresson geschrieben. Attackiert haben wir Leute wie Autant-Lara, Clément – aber nicht, um ihre Plätze einzunehmen. Jene, die stark genug waren, blieben im Geschäft und machen wie Henri Verneuil heute noch Filme; Michel Audiard, ein Drehbuchautor, den wir sehr häufig attackierten, schreibt nach wie vor erfolgreich Drehbücher. Andere waren ohnehin zu schwach oder am Ende ihrer Laufbahn angekommen – und dann war das ohnehin ja auch das "Ende des Kinos", mit dem Aufkommen des Fernsehens und ähnlichem.

**FILMBULLETIN** Als Kritiker haben Sie die «politique des auteurs» mitgeprägt, um nicht zu sagen: miterfunden. Wie stehen Sie heute zum Autorenfilm und dem, was aus dem Begriff geworden ist?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Aus meiner Sicht als Regisseur kann ich das nicht beantworten. Die «politique des auteurs» hat ihre eigene Logik



Marie-France Pisier  
und Daniel Mesguich  
in *L'AMOUR EN FUITE*

«Wir bei den Cahiers du cinéma haben den Regisseur aufgewertet, aber diese Aufwertung wurde dann, als wir schon eigene Filme machten, richtiggehend übertrieben.»

und ist ein System, das nur von seiten der Kritik, nicht aber von seiten der Filmschaffenden angewendet werden kann.

**FILMBULLETIN** Heisst das, dass Sie der Meinung sind, die «politique des auteurs» habe jener Zeit entsprochen und sei inzwischen historisch geworden?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Nun, es ist wie gesagt eine Sache, die der Seite der Kritik, der Cinephilen obliegt. Wenn man selber Filme macht, ändert man den Standpunkt, mehr noch, man wechselt die Fronten: man ist mit präzisen Schwierigkeiten bei der Herstellung eines Films konfrontiert, und man weiss sehr genau, dass nicht alle eigenen Filme im selben Mass gelungen sind. Aber man denkt gar nicht mehr daran, den Standpunkt und die Sicht einzunehmen, die für eine »politique des auteurs« notwendige Voraussetzung sind, weil man zuviele handfeste Probleme zu überwinden hat.

**FILMBULLETIN** Was Sie also heute nicht mehr tun, damals aber zusammen mit Ihren Kollegen machten, war doch: Leute zu Autoren zu erklären, die das für sich gar nicht in Anspruch nahmen.

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Nun ja, es gab Überreibungen. Wahrscheinlich war das aber notwendig, weil der Regisseur zu jener Zeit stark unterschätzt wurde. André Bazin hat mit seinen ersten Artikeln, sofort nach dem Krieg, die Wichtigkeit der Arbeit der Regisseure wieder betont. Bazin hat Fragen aufgeworfen und begann eine ausführlichere, ernsthaftere Filmkritik zu praktizieren, denn in den französischen Filmbesprechungen stand nie ein Wort über die Kameraarbeit, die Dekors, das Licht – er fand das nicht normal und hatte recht. André Bazin hat die Kritik wesentlich vertieft, und wir bei den «Cahiers du cinéma» waren seine Anhänger und Schüler. Wir haben also den Regisseur aufgewertet, aber diese Aufwertung wurde dann, als wir schon eigene Filme machten, richtiggehend übertrieben.

Rainer Werner Fassbinder war in Deutschland einer der ersten, der sich gegen diese Bewertung des Regisseurs wehrte und sagte: was zählt, sind die Darsteller, denn sie sind auf der Leinwand zu sehen. Fassbinder begann auch eine Art Kino zu machen, das sich mit dem



Fanny Ardant und  
Jean-Louis Trintignant in  
*VIVEMENT DIMANCHE!*

«Ich denke, dass es eher darum geht, die Angst zu verlieren, in unseren Filmen wieder Geschichten zu erzählen.»

Hundert  
Jahre  
Kino

**Nr. 200**

Vorkriegskino, der Mythologie der Stars, aussöhnte – und ich meine, dass das sehr gut war.

**FILMBULLETIN** Kann das damit zusammenhängen, dass Fassbinder, wie Sie selber, oft als Darsteller in Erscheinung trat?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Nein, ich denke, dass es eher darum geht, die Angst zu verlieren, in unseren Filmen wieder Geschichten zu erzählen, dass die Überzeugungen unserer Figuren weltweit verständlich sind, dass Situationen und Gehalt in den Filmen am wichtigsten sind – dass es zwar nicht darum geht, eine Botschaft zu verbreiten, aber darum, Figuren mit Persönlichkeit auf die Leinwand zu bringen, und dazu muss den Darstellern Aufmerksamkeit entgegengebracht werden.

**FILMBULLETIN** Aufmerksamkeit, wie Hitchcock sie hatte? – obwohl ich den Eindruck habe, dass er sie nicht hatte.

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Alfred Hitchcock hatte die Schauspieler zwar nötig, aber er hatte Angst vor möglichen Initiativen der Darsteller, die ihm und seiner Vorstellung vom Film in die Quere kommen könnten. Er brauchte Darsteller, die

beinahe ebenso diszipliniert waren wie gezeichnete Trickfilm-Figuren.

**FILMBULLETIN** Mangelt es dabei ebenfalls an Respekt gegenüber dem Darsteller?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Nein. Es ist eine andere Konzeption der Arbeit und des Films – eines auch in den Details der Einstellungen, der Kamerapositionen und des Bildaufbaus durch "story boards" präzise vorbereiteten Films. Nein, denn gerade das macht die Schönheit der Hitchcockfilme aus – ein Darsteller, der sich am Ohr kratzt, ist bei Hitchcock schlicht undenkbar.

Das Gespräch mit François Truffaut führten im März 1983 in Zürich Pierre Lachat, Bernhard Uhlmann und Walt R. Vian

Nachdruck aus *Filmbulletin* Nummer 130,  
Mai 1983

**François Truffaut**  
5. Februar 1932 – 21. Oktober 1984