**Zeitschrift:** Zoom-Filmberater

**Herausgeber:** Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

**Band:** 25 (1973)

**Heft:** 17

**Artikel:** Le Corneille de la Pègre : zum Tode von Jean-Pierre Melville

**Autor:** Jaeggi, Bruno

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-933482

**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:** 09.12.2025

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

## Le Corneille de la Pègre: Zum Tode von Jean-Pierre Melville

*«Die einzige Art, die ich verstehe, um das auszudrücken, was man am meisten geliebt hat, nämlich die Freundschaft zwischen Männern, besteht darin, Filme zu machen, die von ihr handeln.» – «Es gibt keine tiefere Einsamkeit als die des Samurais, es ist die eines Tigers im Dschungel.» – «Ich verbringe mein Leben damit, nicht in der Mode zu sein.»*

Jean-Pierre Melville ist tot. Doch seine Todesballette drehen sich weiter: Filme wie *Le deuxième souffle (Der zweite Atem)* oder *Le cercle rouge (Der rote Kreis)* dürften als die markantesten Werke des neueren französischen Films jedem Alterungsprozess trotzen. Zweifellos hinterlässt der einem Herzinfarkt erlegene 56jährige Einzelgänger eine empfindliche Lücke; der Professionalismus, die Klassik und Perfektion Melvilles stehen einzig da und können in dieser Form kaum weitergeführt werden.
Seit *Le deuxième souffle* und *Le Samouraï* verband sich Melvilles Kunst mit einem Riesengeschäft: Woher rührt der bei Publikum und Kritik gleichermassen gewaltige Erfolg seiner Filme? Lange Zeit blieb ihm die Anerkennung versagt. Seine früheren Streifen galten nur als «gewöhnliche» Gangsterfilme, mit der einzigen Besonderheit, dass sie weniger turbulente Aktion boten als andere. Wo Kultur bemüht wurde – etwa in der Cocteau-Verfilmung *Les enfants terribles* – scheiterte Melville. Erst mit *Le deuxième souffle* gelang ihm, zumindest in Frankreich, der grosse Durchbruch. Man rückte den bei uns verkannten Film in die Nähe elisabethanischer Tragödien; man sah in ihm eines der ganz grossen Werke der gesamten französischen Kinematographie.
Mit *Le Samouraï* wurde der Erfolg bestätigt. Man begann das Besondere der «Kunstlosigkeit» Melvilles zu erkennen. Uwe Nettelbeck schrieb 1968 etwa in der «Zeit»: «Seine kühlen Filme, die immer wortkarger und immer vollkommener werden, wahren zu stolz ihren Schein, um jener zum blossen Reflex verkommenen Akklamation anheimzufallen, die ausführlich nur auf Qualitäten reagiert, die sich selber als kulturvolle ausweisen oder mühelos ausweisen lassen.» Melvilles unbeirrbarer Formwille führte zum Unverwechselbaren seiner Filme: Eine feste Thematik, typische Figuren, die zur Chiffre werden, und eine fast manische Präzisionsarbeit liessen das amerikanische Muster des Gangsterfilms, das Melville über alles bewunderte, sowie ein ganzes Kultursystem in einer eigenen Sprache aufgehen. Denn vom Hollywood-Thriller waren letzlich nur die Versatzstücke reproduzierbar; auch wo Melville der tradtionellen Trivial-Dramatik verpflichtet blieb, füllte er den durch sie abgesteckten Raum mit eigenem Leben, mit eigenen Figuren, Themenkreisen und Stilarten. Aus einem bekannten Genre entstanden so Filme, die, als eigentliche Parabeln und Rituale, ein unverwechselbares Universum schufen.

### *Ritual und Maske*

Melvilles Figuren kennen weder Vergangenheit noch Zukunft; sie sind absorbiert vom Kampf in der Gegenwart. In ihr zählt nur die Aktion, das Verhalten. Streben nach Ehre, Selbstachtung sind die Antriebskräfte. Fast für alle seine Filme und ausnahmslos für seine letzten fünf Werke gilt die Konstellation von *L'Armée des ombres* als Prototyp: Hier, in dieser tiefen Nacht, behaupten sich undurchsichtige Figuren, am Rand der Gesellschaft, die kaum noch ein Gefälle zwischen Gut und Bös kennt; im Todesballett dämonischer Schatten kämpfen diese isolierten Individuen um ihre Ehre und Würde, ohne mit dem notgedrungen tragischen Ausgang zu hadern. Damit sind Melvilles Universum (die Nacht), Grundstimmung (Einsamkeit) und Hauptkonflikt (tragischer

Kampf, Zerrissenheit zwischen Gut und Böse) angesprochen: in dieser Welt, die als pure Diskontinuität empfunden wird, bewegen sich die Figuren nur noch als Chiffren von Reaktion und Aktion. Und sie werden von Film zu Film reduzierter, verschlossener; das Wichtigste liegt nur noch im Detail, im Loch zwischen den einzelnen Objekten oder Aktionen – im Loch auch der Masken, welche die Menschen mehr und mehr tragen. «Man muss sich verkleiden», meint Melville, «eine falsche Nase aufsetzen. Das hat eine tiefere Motivation.» Melville weiss, dass seine Figuren dadurch eher noch an Ausdruck, an Leben gewinnen. Dieses konzentriert sich in den Augen, in Blicken oder Gesten, als Ausdruck dafür, dass man sich nicht verraten darf und dass, vor allem, das innere Abenteuer allein zählt. Es ist wichtiger als das konkrete äussere Ereignis.
Diese Askese und Beobachtungsintensität hat höchstens noch bei Bresson (und zum Teil bei Borowczyk) Vergleichbares. Melville verfolgt seine Figuren mit versteckter, scheuer Liebe; er giesst sie in eine Welt der Objekte ein, deren Oberfläche erkaltet und erhärtet. So wirken seine Filme wie eine überaus kompakte, rigoros bearbeitete, oft abstrahierte Skulptur, die aber durch leidenschaftliches Engagement entstanden ist: durch den Einsatz des ganzen Menschen Melville. Das ist weit mehr als nur eine Kombination von Kinogesten unterschiedlich verwickelter Herkunft. Melvilles Helden sind Aussenseiter, die – ob nun zu ihrem Guten oder zu ihrem Verderben – das einmal bestimmte Ziel unbeirrbar verfolgen, dabei Mord, Tod und Suizid einberechnen. Freundschaft, Mannhaftigkeit und Ehre prägen ihre Persönlichkeit; sie sind völlig auf sich allein gestellt, der Einsamkeit verhaftet. Emotionen wirken in diesem berechnenden Kampf zumeist fatal. Melville: «Ich gebe zu, dass mich die heldenhaften Personen anziehen, faszinieren. Fast alle meine Filme zeigen Helden. Oft sind es Figuren am Rand der Gesellschaft, Gesetzlose.»

**Jean-Pierre Melville (rechts) mit Alain Delon**

*Fatalismus und Zerrissenheit*

Die stets stärker dominierende Liebe für den Gangsterfilm und seine Figuren verrät die Erkenntnis Melvilles, dass seine Thematik am besten mittels dieser Gattung umgesetzt werden kann; im Kampf zwischen Gangster und Polypen konnten die Tragödie, die Frage nach Sinn und Wesen der Einsamkeit und die Auseinandersetzung zwischen «Gut» und «Böse» zum Ausdruck kommen. Moral und Pessimismus bilden dabei eins. «Das Gute» exisitert nicht mehr: Denn schuldig sind alle. «Die Menschen kommen unschuldig zur Welt; aber das dauert kaum an» (Melville). Die Figuren sind selbst in sich zerrissen zwischen Schwarz und Weiss. Der Mensch ist Gefangener der eigenen Natur, des einmal Begonnenen, verstrickt in der Welt der Schatten. Diese Sublimierung des Kriminalfilms bot Melville die Gelegenheit, die klassische Tragödie in die heutige Zeit zu transponieren – mit allen Unterschieden, die sich dadurch aufdrängten. Nicht umsonst bezeichnete man Melville gerne als den «Corneille der Unterwelt» (Le Corneille de la Pègre).
Bis zu *Le deuxième souffle* setzte Melville diesen Dualismus bewusst in einer Schwarzweiss-Photgraphie um; doch auch dort, wo Melville die Farbe benutzte, reduzierte er sie auf ein unfarbiges Minimum: blasse, kalte Farben dominierten, vor allem der bläulich-gräuliche Ton; seine Todesrituale tauchte er ins Licht der Nacht oder der Dämmerung. Selbst im Formalen entpuppte sich Melville als tiefer, feiner und beunruhigter Moralist.
Ehre ist wichtiger als Leben. Das Schicksal ist ohnehin zum voraus bestimmt. Dieser Pessimismus spiegelt sich – etwa in *Le cercle rouge* – in einer irreversiblen Verzahnung, in der geheimen Verschwörung der Ereignisse, Personen und Objekte. Alles ist vorgezeichnet im unüberwindlichen Labyrinth, in einem Kreis, wo ein Faden nach dem andern zu einem tödlichen Spinnengewebe gezogen wird. So zitiert Melville im *Roten Kreis* den Brahmanen Ramakrischna: «Wenn sich Menschen, selbst wenn sie sich nicht kennen, eines Tages zusammenfinden, so kann jedem unter ihnen alles geschehen, und sie können noch so verschiedene Wege einschlagen – schliesslich werden sie doch im roten Kreis vereinigt sein.»

*Reinheit durch den Tod?*

Melville beseelt seine Objekte, weil von ihnen ein jedes entscheidend, fatal werden kann. Daher die stete Beobachtung und Konzentration der bedrohten Figuren, deren Fatalismus Angst oder gar Feigheit praktisch ausschliesst. Es geht darum, im gegebenen Rahmen sich selbst zu verwirklichen, für seine Idee einzustehen und, wenn nötig, dafür zu sterben. Ob diese Idee dem Vaterland dient *(L'Armée des ombres)* oder seinen Freunden oder sich selbst, ist weniger von Belang. Hier gibt es sowenig ein Wertgefälle wie zwischen Gut und Böse.
Der Konflikt zwischen Polizei und Gauner ist zugleich auch ein Konflikt zwischen Ordnung und Unordnung: eine Auseinandersetzung sozialer Mächte um Frieden und Sicherheit. Hier, wo jeder durch sein Verhalten sein wahres Gesicht zeigen muss, wo keiner mehr betrügen kann, zeigt Melville seinen vielleicht geheimsten Themenkreis: In der Welt des Widerspruchs, der Konfusion sucht er nach dem Moment der absoluten Wahrheit. Dort wo Feigheit und Ehre, Trägheit und Energie, Opportunismus und Treue aufeinanderprallen, sucht er Läuterung, Erkenntnis. Diese führt aber nicht nur thematisch zum Pessimismus; auch formal entpuppt sich der Versuch als Fragment. Diese stillen Filme suchen in der Präzision und Perfektion, aber auch im Stil selbst und in der Farbe die hypothetische Reinheit und Einheit: die Abstraktionen, das eiskalte Blau oder Grau-Blau, das Melville mehr und mehr pflegte, vereinheitlichen wollte, wird aufgeschreckt, zerstört durch das Rot, die Gewalt: Die Reinheit (etwa in der Ehre) kann nur der Tod bringen, und nicht umsonst erscheint dieser so oft in weissem Gewand *(Le Samouraï, Le cercle rouge, Un Flic)*. Form wird, wie der Mensch selbst, zur Chiffre. Einheit in sich selbst bezahlt man mit Isolation und Tod, die beide aufs engste zusammenhängen.

Allerdings prägten schon die früheren Filme Melvilles Dualismus und Versuch zur Läuterung; so in *Léon Morin, Prêtre:* im Konflikt zwischen Gedankenfreiheit und Glaube, Eros und Religion, im geistigen Kampf zwischen starken Charakteren.

*Melvilles Identifikation*

Melvilles Streben nach dem Absoluten spiegelt sich nicht nur in seinem tragischen Versuch, Reinheit und Einheit der Figuren zu verwirklichen, dies in die Form umzusetzen und die tiefsten Widersprüche zu überbrücken. Melville identifiziert sich auch mit seiner Arbeit: Leben und Film bilden eins. Seine Werke entstanden in monatelanger, härtester Arbeit; er schuf sich sogar sein eigenes Studio, mit dem seine Wohnung zusammengebaut war. Er konnte auch nur Figuren zeigen, die ihm selber gleichen, in ihrem Milieu, Verhalten und Artikulieren. Von seinen Lieblingsfilmen sagte er, sie verrieten seine innersten Konflikte und Gedanken. Und von *L'Armée des ombres* bekannte er: «Diesen Film habe ich während genau 25 Jahren und 4 Monaten in mir getragen. Das ist ein Stück meiner Erinnerung, meines Fleisches.»
Selbst Verkleidung und Reinheit zeichneten den Melville des Alltags aus: Der Mann mit dem Cowboy-Hut, dem dunklen Anzug, den gefärbten Brillengläsern und der kraftvollen Statur ist zumeist auch der Produzent oder Autor seiner eigenen Filme. Als Bewunderer des Aussergewöhnlichen sympathisierte er – der militante Gaullist – mit François Mitterand, schenkte er seine Sympathie gleichermassen dem bäuerischen François André und dem galanten Maurice Chevalier. Wenn er nicht verbissen drehte, polemisierte er in Zeitschriften und Zeitungen mit der gleichen Unerbittlichkeit. Eine kompromisslose exzentrische Treue sich selbst gegenüber vertiefte seine wohl beispiellose Einsamkeit und Selbstisolierung unter den französischen Cineasten; Melville galt als der extremste Aussenseiter des französischen Films; seine Feinde waren nicht zu zählen, seine unbeugsame, unorthodoxe Haltung liess kein Einfügen, kein Unterordnen zu.

*Wie ein Ventilator...*

Melvilles Filme und Erfolge wären noch zuwenig erhellt, würde man nicht die Klassik des Regisseurs hervorheben: die Zeitlosigkeit des Stils, der Bestehendes vollenden will: «Ich glaube noch an den klassischen Film, an eine bestimmte, sehr ausgearbeitete Form.» Er strebte letzte Perfektion an – ein Zug, der trotz aller Selbstständigkeit auf Cocteau verweist. Aber erst die einmalige Persönlichkeit konnte diesen rigorosen Realismus in ein unverkennbares Universum eingerben, mit einer beherrschten, untergründigen Sensibilität und einer transzendierenden Lyrik verbinden. Diesen Realismus und Perfektionismus trieb Melville über die Grenze zum Phantastischen, ja Erträumten hinaus. Dazu war ihm keine Anstrengung zu gross. Für eine kurze Sequenz eines deutschen Truppendefilees auf den Champs-Elysées beispielsweise beorderte er, während der Dreharbeiten zu *L'Armée des ombres,* die «qualifiziertesten Beine» von ganz Paris: 200 Tänzer der Nationalen Oper.
Diese Persönlichkeit eines Autors, der den Film des Verhaltens pflegte, führte auch dazu, dass eine ganze Generation – unter ihnen Godard, Truffaut und Chabrol – in Melville den Vater der «Nouvelle vague» erkannte (nach *Silence de la mer*), was diesen indessen nicht hinderte, später über diese Filmschule sehr hart zu urteilen, als neuer Beweis seiner Widersprüchlichkeit und Exzentrik.
Melville dachte stets ans Publikum, ohne Konzessionen zu machen. «Film muss, zuallererst, eine gute Geschichte sein, gespielt von Darstellern, die an das, was sie tun, glauben, unterstützt durch eine einfache und verfügbare Technik. Diese Filme kann man immer machen, ohne verpflichtet zu sein, tief zu zielen, ohne Selbstgefälligkeit; man muss den Zuschauer weder frustrieren noch bluffen.» Längen konnte es bei Melville so nie geben; die Sequenzenstruktur war der jeweiligen Dauer des Films stets angeglichen. Der Sinn für die grösste innere Wirksamkeit durch den geringsten Aufwand

paarte sich mit dem Vermögen, den Zuschauer zu einem Komplizen zu machen, ja durch die totale Relativierung der Moral- und Rechtsbegriffe, durch die Austauschbarkeit zuvor determinierter Rollen zur Preisgabe aller Vorurteile zu bewegen. Starke, ihm nahe Darsteller – wie Delon, Ventura, Meurisse, Belmondo – doppelten in dieser magischen Verunsicherung und Identifizierung des Zuschauers noch nach.
Nun hat dieser komplexe, eigenwillige Schöpfungsprozess sein jähes Ende gefunden: Unerwartet, im Vollbesitz seiner Kräfte, ist Melville aus seinem Filmuniversum herausgerissen worden. Seine Werke indessen werden dauern, sein Programm hat sich dennoch realisiert: «Ich will Schöpferisches leisten. Schönes. Auch eine perfekte Arbeit. Cocteau hat mir diese Sorge für das Schöne und Unsterbliche eingegeben.»
Perfektion, Abstraktion und Eigenwilligkeit haben zu jenem wunderschönen Vergleich geführt, in Melvilles poetisch umgesetzten Tragödien Filme zu sehen, die einem Ventilator gleichen, der sich mit grösster Geschwindigkeit dreht: Man gewinnt so den Eindruck, als stünde er still, als sei er, für immer, erstarrt. Aber man hüte sich davor, seine Hände hineinzuhalten: Melvilles Kraft und Leben haben diesen Ventilator für ein- und allemal lautlos in Höchstgeschwindigkeit versetzt. Bruno Jaeggi

*Filmographie Jean-Pierre Melville:*

Geboren 1917 in Paris, als Jean-Pierre Grumbach.
Filme: «Vingt-quatre heures de la vie d'un Clown», Kurzfilm, 1946; «Le silence de la mer» (1947/48); «Les enfants terribles» (1949); «Quand tu liras cette lettre» (1953); «Bob le Flambeur» (1955 + Ko-Szenarist); «Deux Hommes dans Manhattan» (+ Darsteller, 1959); «Léon Morin Prêtre» (1961); «L'Aîné des Ferchaux» (1962); «Le Doulos» (1962); «Le deuxième souffle» (+ Szenario, 1966); «Le Samouraï» (+ Szenario, 1967); «L'Armée des ombres» (+ Szenario, 1969); «Le cercle rouge» (+ Szenario, 1970); «Un Flic» (+ Szenario, 1972).

# Locarno 1973: Vom Ferienfestival zur Informationsschau

*Das Filmfestival von Locarno hat sich in den zwei Jahren, in denen der initiative Moritz de Hadeln verantwortlicher Leiter ist, grundsätzlich verändert. Das Image vom Ferienfestival ist ebenso entschwunden wie die einseitige und auch einäugige politische Linie, um die sich de Hadelns Vorgänger Sandro Bianconi und sein Vize Freddy Buache bemüht und das Festival damit beinahe zugrunde gerichtet hatten. Weltanschauung steht heute nicht mehr im Vordergrund, sondern richtigerweise wieder der Film. Platz ist für alle da. Moritz de Hadeln hat die Linie von 1972 konsequent weitergeführt. Dass das diesjährige Festival nicht mehr ein so hohes Niveau aufwies wie im vergangenen Jahr, ist dem Festspielleiter kaum anzulasten: In Locarno wurde bloss bestätigt, was an andern Festivals bereits auffiel; 1973 ist für den Spielfilm ein Jahr der Stagnation. Man ist versucht – ähnlich wie beim Wein – von einem mässigen Jahrgang zu sprechen. Dass dennoch jeder Tag seinen «interessanten Film» hatte, ist der Öffnung der Festspiele zur Informationsschau hin zu verdanken. Neben dem eigentlichen Wettbewerb gab es dieses Jahr nicht nur die traditionelle Retrospektive und die ebenfalls bereits eingeführte Übersicht über das neue schweizerische Filmschaffen, sondern erstmals auch eine Woche der internationalen Filmkritik (FIPRESCI-Woche), eine Tribune libre und nicht zuletzt auch einen Filmmarkt.*

Nicht unumstritten ist die Formel des Locarneser Festivals. Zulassung zum Wettbewerb finden nur Erstlings-, Zweit- und Drittwerke. Damit schrumpft die mögliche Auswahl