

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 43 (1991)
Heft: 15-16

Artikel: Der reinste aller Filmemacher : Filme eines Einzelgängers in Locarno
Autor: Christen, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932348>

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: 15.04.2026

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



Fotos: Cinémathèque suisse, Lausanne

Der reinste aller Filmmacher

Filme eines Einzelgängers in Locarno

THOMAS CHRISTEN

*«Ich glaube nicht, dass Jacques Becker ein Schüler von Renoir war – als Meister kann man nie ein Schüler sein. Aber ich bin sicher, dass Becker in *La grande illusion* eine Sehnsucht packte, die ihn von da an nicht mehr losgelassen hat. Wieviele Seiten Text bräuchte es, um beispielsweise die Wunder eines Meisterwerks wie *Le trou* aufzuzählen, das ich – und da wähle ich meine Worte sehr bewusst – als besten französischen Film aller Zeiten bezeichne?»*

Jean-Pierre Melville

Einem jüngeren Publikum ist der Name Jacques Becker heute weitgehend unbekannt. Seine Werke sind, vielleicht mit Ausnahme des Halbklassikers *«Casque d'or»* (1952), in der Versenkung der Filmgeschichte verschwunden. Dies mag auch damit zusammenhängen, dass sein letztes Werk *«Le trou»* 1960 posthum herausgekommen ist. Aber dieses Faktum liefert keine zufriedenstellende Erklärung für das Vergessen dieses Regisseurs, denn es gibt viele Gegenbeispiele. Viel stärker ins Gewicht fällt dagegen der Umstand, dass Becker kaum als Vertreter einer Schule, einer Richtung angesehen werden kann, dass er – in einem gewissen Sinne – ein Einzelgänger war, ein Regisseur «dazwischen» – ein wenig ähnlich etwa

einem Robert Bresson, allerdings nur in bezug auf seine Stellung innerhalb des französischen Films und nicht auf den Stil, die formale Rigorosität.

Welches sind nun die «Fixpunkte», zwischen denen sich Becker bewegt, für welche Abschnitte des französischen Kinos bildet er gleichsam eine Art Scharnier (eine Bezeichnung übrigens, die immer wieder in Zusammenhang mit Becker verwendet wird und seine Stellung treffend charakterisiert)? In diesem Punkt lohnt es sich, etwas weiter auszuholen, aber auf eine Kurzformel gebracht wäre auf der einen Seite das Nachkriegskino der späten vierziger und fünfziger Jahre zu nennen, die «tradition de la qualité», wie François Truffaut es beschimpfend und polemisch charakterisierte: Ein gepflegtes Kino von bereits älteren, etablierten Regisseuren, das sich stark auf Drehbuchautoren abstützt und als wenig kreativ und innovativ gilt.

Auf der anderen Seite steht die Nouvelle Vague als Kino des Aufbruchs einer jüngeren Generation, die sich Ende der fünfziger Jahre formierte und anfangs der sechziger Jahre den Durchbruch fand: ein Autorenfilm (d. h. mit einer starken Betonung des Regisseurs als zentraler Gestalter), frisch, frech und unkonventionell und unbekümmert neue Themen aufgreifend – das Kino einer jüngeren Generation. Als Erinnerungsstütze seien hier einige Titel erwähnt: Claude Chabrols «Le beau Serge» (1959), François Truffauts «Les quatre cents coups» (1959), Alain Resnais «Hiroshima mon amour» (1959) oder Jean-Luc Godards «A bout de souffle» (1960).

Als Becker starb, war die Nouvelle Vague eben geboren worden, und Becker war einer der wenigen französischen Regisseure, die den Zuspruch dieser «Jungtürken» fanden, die sich im Kern aus der Redaktionsmannschaft der «Cahiers du cinéma» bildeten und die das Feld gleichsam zunächst publizistisch durchpflügten, ehe sie daran gingen, selbst Filme zu realisieren. So können wir festhalten, dass Becker zwar dem «alten», von den Nouvelle-Vague-Exponenten bekämpften Kino nicht mehr angehörte, der «neuen Welle» aber ebenso wenig.

Lehrmeister Renoir

Jacques Becker war, bevor er 1939 seinen ersten Film drehte («L'or du Cristobal», beendet allerdings von Jean Stelli), fast ein Jahrzehnt lang Assistent von Jean Renoir – auch er eines der Vorbilder der Nouvelle Vague. Becker sei, so wird Renoir zitiert, die perfekte Verkörperung dessen gewesen, was er am meisten hasste – ein Angehöriger der oberen Gesellschaftsschicht (der Renoir in «La règle du jeu» so treffend «die Hosen herunterliess»), zu Hause in Bars und Nachtclubs, eleganten Sportarten huldigend. Doch der äussere Schein trog offensichtlich, denn

zwischen Becker und Renoir entwickelte sich eine lebenslange Freundschaft, deren Wurzeln zwar im Beruflichen lagen, die aber weit über diesen Bereich hinausging.

Renoirs Einfluss auf Becker ist schwierig abzuschätzen, gemeinsam ist ihnen etwa das besondere Interesse für den Menschen, das Menschliche, ein tiefer Humanismus – oder die Fähigkeit, sensible Gruppen und Gruppenprozesse darzustellen. Ich würde allerdings auch vermuten, dass Becker seinen Lehrmeister nicht ganz unbeeinflusst gelassen hat, indem er zum Beispiel mit seinem Organisations-talent und wachen Verstand das bisweilen etwas chaotische Improvisationstalent von Renoir in die richtigen Bahnen zu lenken wusste. Unter den Filmen, bei denen Becker assistierte, befinden sich auch so bedeutende Werke wie «Boudu sauvé des eaux» (1932), «Le crime de Monsieur Lange» (1935), «La grande illusion» (1938) und «La règle du jeu» (1939), zudem «Toni» (1934), Renoirs Antizipation des italienischen Neorealismus, bei dem Becker am Drehbuch mitarbeitete.

Bewunderer Truffaut

Dass die angehenden Nouvelle-Vague-Filmmacher in Becker einen der ihren sahen, verdeutlicht ihr Interesse für seine Arbeit, dokumentiert etwa in einem grossen Interview, das François Truffaut und



«Falbalas»

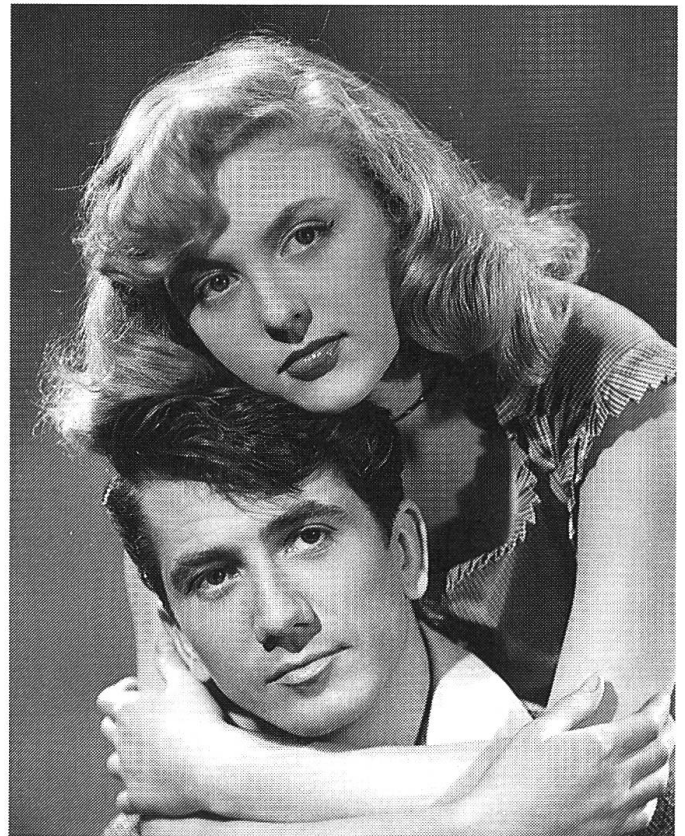
Jacques Rivette 1954 für die «Cahiers du cinéma» führten, oder im Umstand, dass dieselbe Zeitschrift nach Beckers Tod eine halbe Nummer ihm widmete. Jean-Luc Godards Artikel ist mit «Frère Jacques» überschrieben und betont das Gefühl des Verwandtseins. In François Truffauts Buch «Les films de ma vie» lassen sich mehrere Aufsätze über Becker und seine Filme finden. Truffaut unternimmt dabei auch den Versuch einer übergreifenden Charakterisierung, obwohl er betont, dass sich Beckers Werk eigentlich einer Analyse verschliesse, entziehe, dass es Exegeten entmutige.

Becker drehte Zweistundenfilme über Fünfzehninutenthemen, schreibt Truffaut. Was seinen Figuren widerfahre, zähle weniger als wie es ihnen widerfahre. Die Handlung sei dabei nicht mehr als ein Anlass und werde von Film zu Film unwichtiger, heisst es an anderer Stelle. Tatsächlich lässt sich das Sujet der meisten Filme von Becker in ein oder zwei Sätzen ausreichend umschreiben. In «Le trou» beispielsweise geht es in der Hauptsache um die Realisierung eines Ausbruchs von fünf Häftlingen aus dem Gefängnis, in «*Antoine et Antoinette*» (1947) um den scheinbaren Verlust und das Wiederauffinden eines Lotterieloses, das sich als Hauptgewinn entpuppt, in «*Rendez-vous de juillet*» (1949) um die Vorbereitung einer Forschungsexpedition junger Menschen nach Afrika oder in «*Touchez pas au grisbi*» (1954) – wie Truffaut selbst lakonisch beschreibt – um «die unumgängliche Verlagerung von sechsundachtzig Kilo Gold».

Um so wichtiger wird die Art und Weise, wie diese Mini-Sujets umgesetzt werden. «Le trou» lässt die Anstrengungen, die hinter einem solchen Ausbruchsversuch stehen, fühlbar werden. Minutiös zeigt der Film die Schwerarbeit, die nötig ist, um zunächst den Zellenboden mit primitiven Werkzeugen zu durchdringen und später dann im Untergrund der Kanalisation eine Betonmauer zu umgehen.

Zeit und Vergänglichkeit

In diesem Zusammenhang stossen wir auf ein Thema, das in fast allen Filmen Beckers mehr oder weniger Eingang findet: jenes der Zeit, des Vergehens von Zeit, der Vergänglichkeit. In «Le trou» kämpfen die Gefangenen nicht nur mit den unterschiedlichsten Dingen, die es auf dem Weg in die Freiheit zu überwinden gilt, sondern auch gegen die Zeit, denn das Unternehmen droht, je länger es dauert, entdeckt zu werden. Gefangensein bedeutet nicht nur den Verlust der Bewegungsfreiheit, sondern auch der eigenen Zeit. So basteln die Gefangenen eine Sanduhr, die ihnen nicht nur hilft, eine rechtzeitige Rückkehr in die Zelle zu bewerkstelligen, sondern auch ihr Leben strukturiert.



«Rendez-vous de juillet»

Becker liebt es denn auch, zeitliche Abläufe zu gestalten. In «*Edouard et Caroline*» (1951) wird die Handlung auf einen Abend konzentriert. Der arbeitslose Pianist Edouard soll an einem gesellschaftlichen Anlass seiner Schwiegereltern vorspielen. Während dieses Abends respektive in dessen Vorfeld kommt es zum Zerwürfnis zwischen den jungen Ehepartnern, zur Trennung und schlussendlich zur Versöhnung. Eigentlich passiert fast nichts, und trotzdem ist der Film voller detailreicher Beobachtungen, die auch gleichsam «tote» Zeiträume umfassen. Becker versteht es meisterhaft, solche «Temps mort»-Stellen zu gestalten. Truffaut nennt ihn einen «reinen Filmer» und meint damit einen, der ausschliesslich damit beschäftigt sei, die Probleme zu lösen, die seine Kunst stellt.

In «*Touchez pas au grisbi*» wird die Vergänglichkeit, das Altern zum zentralen Thema. Max und Riton sind zwei in die Jahre gekommene Gangster, die hoffen, mit einem letzten grossen Coup für ihren Lebensabend ausgesorgt zu haben. Eine gegnerische Bande unter Leitung des jüngeren Angelo kommt der Sache auf die Spur und versucht ihnen das geraubte Gold abzunehmen. Ein Unterweltskrieg bricht aus, an dessen Ende Riton sein Leben und Max neben seinem Freund auch seine «Altersvorsorge» verliert. Der Film beginnt zu einem Zeitpunkt, als der Coup schon gelaufen ist, wir sehen lediglich eine Zeitungs-

Jacques Becker (1906–1960)



1906 als Sohn einer schottischen Mutter und eines französischen Vaters in Paris geboren. Aufgewachsen in den wohlhabenden Intellektuellenkreisen von Paris, wurde er 1924 bei den Cézannes Jean Renoir vorgestellt. Von 1932 bis 1938 war er Assistent bei verschiedenen Filmen Renoirs und drehte selber kurze Filme. 1938 Geburt seines Sohnes Jean, der später ebenfalls Filmemacher wurde. Becker starb 1960 in Paris während der Abschlussarbeiten an seinem letzten Film.

Filmografie:

- 1935 «Le commissaire est bon enfant»
(mit Pierre Prévert)
- «Le gendarme est sans pitié»
(mit Pierre Prévert)
- 1936 «La vie est à nous» (mit Jean Renoir)
- 1939 «L'or du Cristobal»
(beendet von Jean Stelli)
- 1942 «Dernier atout»
- 1943 «Goupi mains rouges»
- 1945 «Falbalas»
- 1947 «Antoine et Antoinette»
- 1949 «Rendez-vous de juillet»
- 1951 «Edouard et Caroline»
- 1952 «Casque d'or»
- 1953 «Rue de l'Estrapade»
- 1954 «Touchez pas au grisbi»
«Ali Baba et les quarante voleurs»
- 1957 «Les aventures d'Arsène Lupin»
- 1958 «Montparnasse 19»
- 1960 «Le trou»

notiz darüber, anschliessend gibt es – vor allem im zweiten Teil – durchaus aktionsreiche Szenen, die aber immer wieder von solchen des Alltags abgelöst werden, Szenen, die sonst eigentlich in diesem Genre ausgespart bleiben: das Zubettgehen, das Aufstehen, der kritische Blick in den Spiegel auf die Spuren des körperlichen Alterungsprozesses. Am Ende trägt Max zum ersten Mal eine Brille, um die Speisekarte lesen zu können.

Freundschaft

«Touchez pas au grisbi» erzählt aber nicht nur vom Altern, sondern greift auch ein zweites Themenfeld auf, das das Werk Beckers charakterisiert: Freundschaft und Treue. Max und Riton pflegen eine intime Freundschaft – als Riton von der gegnerischen Bande gekidnappt wird, zögert Max keinen Augenblick, das Gold gegen das Leben seines Freundes einzutauschen. Dort, wo auf Treue und Freundschaft so viel Gewicht gelegt wird, fällt auch das Gegenteil besonders auf: die Untreue, der Verrat.

In «Touchez pas au grisbi» hält sich Max zwar an die Vereinbarung. Sein Gegenspieler Angelo (verkörpert von Lino Ventura in seiner ersten Rolle), einer anderen Gangstergeneration angehörend, nimmt es dagegen nicht so genau, lässt nach der Übergabe einige seiner Kumpane zurückfahren, um Max und seine Leute zum Schweigen zu bringen. Das Vorhaben misslingt zwar, es kostet Angelos Leben, aber eben auch jenes von Riton. Der Schwerverletzte schickt seinen Freund weg, täuscht Besserung vor und erliegt danach seinen Schussverletzungen. Max erfährt davon telefonisch. Nur ganz am Rande sei hier vermerkt, welchen zentralen Stellenwert das Telefon in den Filmen Beckers, der selbst offenbar ein leidenschaftlicher Benutzer dieser Apparatur war, besitzt. In «Rendez-vous de juillet» beispielsweise stellt es zu Beginn das gesamte Beziehungsnetz her, verknüpft die einzelnen narrativen Stränge.

In «Le trou» bilden die vier Ausbrecher eine verschworene Gemeinschaft. Der Neuling Gaspard wird zwar bald in den Plan eingeweiht, letztlich sind sich aber alle Zellengenossen des Risikos bewusst, das mit einem solchen Schritt verbunden ist – nur fehlt die Alternative. Und tatsächlich wird Gaspard den Verrat begehen und damit das Unternehmen im letzten Moment scheitern lassen. «Pauvre Gaspard» sagt Roland zu ihm, als er am Ende an ihnen vorbei in eine Einzelzelle gebracht wird. Keine Drohung, aber unendliche Verachtung klingt in diesen beiden Worten mit.

In «Casque d'or», im Paris der Jahrhundertwende angesiedelt, ersticht der Schreiner Manda einen Rivalen um die Gunst der blonden Marie bei einem Zweikampf. Manda zieht sich danach aufs Land zu-

rück, Marie folgt ihm, doch Félix, ein kleiner Gangsterboss, zu dessen Bande der Erstochene gehört hatte, ersinnt sich einen raffinierten Plan, der auf Mandas Vorstellung von Freundschaft und Treue abzielt. Er liefert nämlich ein eigenes Bandenmitglied, das zugleich mit Manda befreundet ist, der Polizei aus und kann so sicher sein, dass Manda es niemals zulässt, dass sein Freund an seiner Stelle unter der Guillotine landen würde. Tatsächlich stellt sich Manda, Félix glaubt freie Bahn gegenüber Marie zu haben, doch auch er muss für diesen Verrat büßen. Manda belässt es dabei nicht bei einem «pauvre Félix» bewenden, er bricht während der Überführung ins Gefängnis aus, lauert Félix auf, erschießt ihn auf dem Polizeirevier und stellt sich danach ein zweites Mal.

Gruppe

«Rendez-vous de juillet» ist jener Film Beckers, der am stärksten der Darstellung einer Gruppenstruktur verpflichtet ist – ein auch heute noch erfrischendes Porträt einer Gruppe von jungen Menschen im Nachkriegs-Paris des Jazz und Existentialismus. Ihr gemeinsames Ziel ist eine Expedition in den Kongo – sicherlich ein Zeichen für Flucht aus der Enge der Nachkriegszeit, aber auch für die Möglichkeit, auf eigenen Füßen zu stehen, sein eigenes Leben zu leben. Als es nach diversen Schwierigkeiten und bürokratischen Hindernissen endlich so weit ist, wollen Mitglieder der Gruppe sich zurückziehen, das Unternehmen droht zu scheitern. Lucien, der Initiant, hält daraufhin eine flammende Rede und bringt die «Abtrünnigen» wieder zurück. Die Treue geht hier einher mit der Fähigkeit, gemeinsame Ziele über individuelle Interessen zu stellen.

Auch in «Goupi Mains Rouges» (1943), einem Frühwerk Beckers, steht im Zentrum die Beschreibung einer Gruppe – hier der Grossfamilie Goupi. Der Re-

gisseur beweist mit diesem Film, dass er durchaus auch komödiantische Töne anzuschlagen weiss. Den Ausgangspunkt bildet der Besuch eines Sohnes aus der Stadt bei seinen ländlichen Verwandten, die alle ein wenig bis sehr verschroben sind. «Quel pays!» – sein entsetzter Ausruf angesichts der haarsträubenden Erlebnisse lässt ein wenig die Irrungen und Wirrungen erahnen, die diesen Film durchziehen.

Innerhalb dieser Gruppe, die sich insofern von jener in «Rendez-vous de juillet» unterscheidet, dass ihr Zusammensein nicht unbedingt auf dem Prinzip der Freiwilligkeit basiert, laufen allerlei Intrigen, auch sonst ereignen sich verschiedene merkwürdige Begebenheiten, die Becker zeigt, ohne grobschlächtig zu werden, sondern im Gegenteil eine ironische Distanz bewahrt. Gegen aussen aber hält man zusammen – als die Gendarmerie sich einzumischen versucht, wird Normalität demonstriert. Goupi Mains Rouges, die Titelfigur des Films, betätigt sich in der Folge als Amateurdetektiv, und mit seiner Bauernschläue gelingt es ihm schliesslich, den wahren Mörder der Haushaltsvorsteherin Tizanie ausfindig zu machen. Und am Ende sichert er zudem den weiteren Zusammenhalt der Familie, indem er das Versteck des Familienschatzes, der – so wird angedeutet – offenbar nicht ganz rechtmässig zusammengekommen ist, für sich behält.

Schein und Sein

Was «Goupi Mains Rouges» bereits als Nebenaspekt einführt, nämlich den Gegensatz zwischen Sein und Schein, der Auslöser für ein permanentes Verwirrspiel ist, wird in «Falbalas» (1945) zum zentralen Thema. Bereits der Titel des Films deutet in diese Richtung – wörtlich übersetzt heisst «falbalas» Auftackelei. Der Film ist im Milieu der Modeschöpfer angesiedelt, einer Branche, die stark mit dem äusseren Erscheinungsbild, mit Effekten arbeitet. Am Anfang steht der Selbstmord von Philippe Clarence, der Arm

Wunderbar: Jeanne Moreau und Jean Gabin in «Touchez pas au grisbi» (links); «Edouard et Caroline»



in Arm mit einer Kleiderpuppe aus dem Fenster gesprungen ist. In einer breitangelegten Rückblende zeigt der Film den Weg in diese ausweglose Situation auf.

Clarence ist ein Besessener, ein Egomane, der zwar völlig in seinem Beruf steht, aber seine Modelle, aber auch seine Mitarbeiterinnen und seine Mitmenschen wie Puppen, wie Marionetten behandelt. Monsieur liebt zu spielen. Seinem besten Freund Rousseau spannt er dessen Verlobte Micheline aus; als sie seinem Liebeswerben nachgibt und zur Auflösung ihrer Verlobung bereit ist, schickt er sie plötzlich wieder zu Rousseau zurück. In seinem Narzissmus merkt Clarence allerdings nicht, dass Micheline, zutiefst verletzt, ihm mit gleicher Münze zurückzahlt. Und daran zerbricht er schliesslich. Er erträgt es nicht, dass seine «Schöpfungen» sich nicht seinem Willen unterwerfen, vergisst dabei, dass sich seine Arbeit an der Kreation nur auf das äusserliche Erscheinungsbild beschränkt, sondern reklamiert einen Totalitätsanspruch.

Clarence zieht sich in sein Zimmer zurück, verschliesst die Türen – daraufhin zieht er einer lebensgrossen Puppe, die auffällig die Züge Michelines

trägt, das Hochzeitskleid an, das für diese bestimmt war. Und nun beginnen sich Vorstellung, Imagination, Wahn und Realität zu vermischen. Beckers Kamera schlüpft in die Perspektive von Clarence: Die Puppe wird lebendig, gehorcht den Wünschen des «Meisters» – für kurze Zeit. Clarence findet aus dieser Welt des Scheins nicht mehr zurück – am Ende steht der Sturz in die Tiefe.

«Falbalas» entwirft das Negativbild eines schöpferischen Menschen. Das gewählte Milieu scheint von jenem des Films nicht allzu weit entfernt zu sein. Das Werk kann deshalb auch als Selbstreflexion gelesen werden, als kritischer Kommentar über das Verhältnis von Beruf und Leben. Auch Jacques Becker war ein «Besessener» seines Metiers. Doch damit endet die Gemeinsamkeit zwischen Regisseur und Filmfigur. Becker vergass nie den Scheincharakter seiner Kreationen, bewahrte Distanz, Selbstzweifel waren ihm nicht fremd. Abschliessend sei noch einmal François Truffaut zitiert, der in diesem Zusammenhang schrieb: «Becker war der reflektierteste von allen Filmern seiner Generation, der genaueste, derjenige, der sich die meisten Fragen stellte. Wenn die Kritik ihn nichts zu lehren hatte, dann lag das daran, dass er alle Probleme schon in seinem Kopf gewälzt hatte.» III

«Le trou»

