

internationales forum des jungen films

berlin
24.6. – 1.7.
1973

20

BEAU MASQUE

Land	Frankreich-Italien 1972
Produktion	Universal Production France – International Cinevision – Francina, Paris und Verona Produktion, Rom
Buch und Regie	Bernard Paul
Kamera	Willy Lubtchansky
Musik	André Hodeir
Adaptation und Dialoge nach dem Roman von Roger Vailland	Bernard Paul, Jean-Patrick Lebel, Richard Bohringer
Montage	Françoise Bonnot
Darsteller	
Pierrette Amable	Dominique Labourier
Mario Belmaschio, genannt Beau Masque	Luigi Diberti
Philippe	Jean-Claude Dauphin
Emilie	Gaby Sylvia
Valerio	Massimo Serato
Nathalie	Evelyne Dress
Marguerite	Catherine Allegret
Cuvrot	Jean Dasté
Louise	Hélène Vallier
Mignot	Pierre Maguelon
Noblet	Julien Verdier
Tallagrand	Maurice Travail
Raymonde	Odile Poisson
Vizille	Georges Rouquier
Uraufführung	22.11.1972, Saint-Etienne
Format	35 mm, Farbe (Eastmancolor)
Länge	100 Minuten

Inhalt

Mario Belmaschio, ein junger Italiener, arbeitet in Frankreich, wo er Beau Masque genannt wird. Er lernt eine Französin kennen, Pierrette Amable, und zieht nach einer Zeit zu ihr in ihre Zweizimmerwohnung. Pierrette ist Arbeiterin in der großen Spinnerei des Ortes und aktive Gewerkschaftsfunktionärin. Als die Spinnerei wegen einer 'Umstrukturierung des Betriebes' ein Drittel der Arbeiter entläßt, kommt es zum Streik, für den sich Pierrette ganz besonders engagiert. Sie stellt ihr persönliches Wohlbefinden und auch die Liebe zu Beau Masque zurück zugunsten ihrer politischen Aufgabe. Beau Masque, von Pierrettes Haltung zunächst enttäuscht, beteiligt sich nach einer Zeit des Zögerns auch am Arbeitskampf. Bei einer Demonstration wird er tödlich verletzt.

BEAU MASQUE: ein marxistischer Film

Von Guy Braucourt

Statt immer wieder dieses Wort wiederzukäuen, das Etikett von hinten und von vorne aufzukleben, diese wohlklingenden Silben zu gurgeln, sollte man sich einfach ernsthaft, bedächtig und 'leidenschaftslos' darüber befragen, was der politische Film ist und was er nicht ist.

Schlagen wir mangels einer besseren Lösung eine negative Definition vor: politischer Film oder politische Kunst heißt nicht, den Menschen und sein Leben auf ihre politische Dimension zu beschränken, sondern sie im Gegenteil in ihrer Totalität zu erfassen: die Gefühle und die Ideologie, Moral und Arbeit, Alltagsroutine und Gelegenheiten, ihn zu überschreiten. Wenn man den politischen Kämpfer, den Arbeiter oder jedes andere gesellschaftliche und politische Individuum auf das einzige Aktionsfeld der Politik eingrenzt, so würde man ihn zu einem Mechanismus verurteilen oder sozialistischen Realismus machen, was vielleicht ein und dasselbe ist.

Der Vorsatz von Roger Vailland, Journalist, Schriftsteller und Mitglied der Kommunistischen Partei (aus der er 1959 nach der Ungarn-affaire austritt) ist anspruchsvoller und klarsichtiger: "Als Staatsbürger will ich, daß man mit mir über Politik spricht, ich will die Gelegenheit wiederfinden und provozieren, politische Aktionen durchzuführen, ich will, daß wir alle Politiker werden." Bezeichnenderweise hat Bernard Paul genau diese Worte gewählt, um den Film abzuschließen, den er nach Vaillands Roman BEAU MASQUE gedreht hat. In der Tat analysiert das Werk (wobei es sich keineswegs um 'Portraits' oder 'Bilder' handelt, die uns in ihrer falschen deskriptiven Ernsthaftigkeit nicht befriedigen würden) eine menschliche und soziale Wirklichkeit auf verschiedenen Ebenen: die Lage der Arbeiter in einer Spinnerei, die politische Arbeit von CGT-Gewerkschaftlern, den Kampf einer Frau für ihre Emanzipation als Frau und Arbeiterin. Die Schönheit und die Bedeutung dieses Films von Bernard Paul wie die des Romans von Vailland beruhen in erster Linie auf dieser zugleich alltäglichen und politischen Perspektive, auf dem Dokumentarischen und Fiktiven in der Behandlung der Probleme.

(...)

Mir gefällt auch, daß endlich den ideologischen und kinematographischen Stammeleien eines Karmitz oder eines Godard die Strenge eines marxistischen Filmkünstlers entgegengesetzt wurde, der es verstanden hat, einen marxistischen Romanautor zu verfilmen, um uns mit der Realität des Alltagslebens wie des Kampfes der Arbeiter, der C.G.T. und der Kommunistischen Partei zu berühren. Mir gefällt, daß in diesem Sinne BEAU MASQUE ein Gegenstück zu *Coup pour Coup* und *Tout va bien* ist. Einen politischen Film zu machen, ist gut, aber das ist inzwischen etwas zu einfach geworden. Einen marxistischen Film zu machen, ist besser und niemals eine leichte Aufgabe.

Guy Braucourt in *Ecran '72*, Paris (Dezember 1972).

Gespräch mit Bernard Paul

Von Andre Cornand

Manche sind der Meinung, daß der Film mit 'politischem Vorsatz' (wozu man BEAU MASQUE zählen könnte) dem Zuschauer meistens

ein gutes Gewissen verschafft und ansonsten keine politische Schlagkraft hat.

Sie meinen, summarisch gesagt, daß das Wichtige sei, die Revolution zunächst auf der Ebene der Sprache, der Schreibweise zu machen. BEAU MASQUE ist indessen ein Film mit klassischer Schreibweise, ein Film traditioneller Machart.

– Für mich ist der Terminus politischer Film falsch, weil es den politischen Film nicht gibt, oder, wenn es ihn gibt, dann sind eben alle Filme politisch, weil sie eine Ideologie widerspiegeln. Ich glaube allerdings wirklich, daß es den politischen Film nicht gibt, weil in dem gegenwärtigen politischen System in Frankreich der politische Film nicht gemacht werden kann. Wenn es doch vorkommt, wenn man einen Film abdrehen kann, so wird er dann nicht gezeigt und vertrieben. Wenn man von dieser Lage ausgeht, dann gibt es zwei Lösungen, zwei Arten, um Filme zu machen: entweder man macht politische Filme oder man macht sie im Rahmen des Systems. Leider hat der politische Film seine Grenzen, die genau die Grenzen des Systems sind und die dazu führen, daß er innerhalb des Systems vertrieben wird. Bis jetzt wurden die politischen Filme nur vor politisch handelnden Menschen oder vor solchen, die es direkt anging, gezeigt. Gut! Ich sage nicht, daß das schlecht ist, ich sage, daß der politische Film existiert und ich habe große Achtung vor denen, die ihn machen. Dies einmal vorausgesetzt, habe ich etwas anderes gewählt. Ich habe mich dafür entschieden, innerhalb des Systems zu wirken, um mich an die breitesten Schichten wenden zu können. Will man eine möglichst große Zahl von Zuschauern erreichen, dann kann man das nur über die vorhandenen Kinos: von hier aus muß man innerhalb des Systems wirken. Man muß 'mit' dem System wirken, indem man seine Widersprüche ausnutzt. Will man mit dem Publikum einen Dialog führen, dann kann man meines Erachtens nicht auf das Publikum verzichten. Natürlich kennt man die Grenzen eines solchen Films. So gesehen ist BEAU MASQUE natürlich ein Film klassischer Machart; und er ist klassisch nicht nur wegen des Systems, unter dessen Bedingungen er gemacht wurde. Er ist auch klassisch, weil er sich an Leute wendet, deren filmische Erziehung und Bildung eben klassisch ist, so daß nach meiner Auffassung die Revolution nicht zuerst in der Sprache und durch die Sprache gemacht werden wird. Ich glaube, daß die Revolution erst gemacht werden wird und daß man danach die Sprache verändern können. Ich glaube nicht, daß der Vorgang umgekehrt verläuft, weil ich nicht glaube, daß die Revolution den Weg übers Kino nimmt. Man kann helfen, das Publikum zu entwickeln, man kann es zum Nachdenken veranlassen, man kann mit einem Film eine politische Aktion unterstützen. Aber man kann den Film nicht als eine Totalität ansehen und glauben, daß man durch den Film zur Revolution kommt, das ist einfach nicht wahr. Man verändert die Gesellschaft nicht durch den Film: er ist eines der Mittel, eines der kleinen Mittel. Ich glaube, es gibt viel bedeutendere.

– Also ein durch das System produzierter Film. Aber eine Verfilmung von Vailland und also ein Film, der von einer bestimmten politischen Orientierung zeugt. Hat dir diese Tatsache, die Wahl des Gegenstandes, bei der Produktion Probleme gestellt?

– Ganz im Gegensatz zu dem, was man sich vorstellen würde, muß ich sagen 'Nein!' Nein muß ich sagen, wenn ich an die Analyse denke, die ich über die Vorkommnisse z.B. in der Produktionsfirma machen konnte, denn die Widerstände, die da auftreten konnten, waren rein kommerzieller Natur. Das heißt, man hat sich einfach gefragt, ob das die Leute überhaupt interessieren würde. Die Produzenten sind darüber im Zweifel und deswegen unterstützen sie das Unternehmen nicht hundertprozentig.

Der Inhalt stört sie dabei nicht, selbst wenn sie nicht damit einverstanden sind, mit den entwickelten Gedanken – und sie sind natürlich nicht damit einverstanden. Es stört sie nicht, wenn sie die Gewißheit haben, ein Geschäft zu machen. Aber ich glaube, wenn solche Filme normal vertrieben werden, das heißt, wenn sie in ebenso viele Kinos kommen, wie andere Filme, wenn man also den Beweis antreten kann, daß das geht, auch mit dem Publikum, dann, glaube ich, wird man mit den Produzenten auch keine Probleme

mehr haben, um weitere Filme dieser Art zu machen. Bis jetzt hat es indes eine solche Gleichheit des Vertriebs nicht gegeben. Diese Art Film ist immer nur in kleinen Kinos gelaufen, im Quartier Latin oder, wie im Falle von *Le Temps de vivre*, im Studio Republicue. Mit diesem Film waren wir sechs Monate im Programm, einverstanden, aber man muß sich sechs Monate abmühen, um das zu erreichen, was andere bei normalem Vertrieb in einer Woche erreichen. Da war keine Gleichheit. Und der Beweis konnte niemals angetreten werden. Ich glaube, daß ich mit BEAU MASQUE einen Vertrieb haben werde, der es erlaubt, den Beweis anzutreten, daß solche Filme auch gehen.

– Du hast am Drehbuch mit Jean-Patrick Lebel zusammengearbeitet. Wenn du über deine Filme sprichst, sagst du manchmal 'wir' anstatt 'ich'. Ist der Film also ein kollektives Werk?

– Das sollte bestimmt so sein, aber damit tauchen Probleme auf, die bis jetzt noch nicht gelöst werden konnten. Auf der Ebene des Drehbuchs z.B. könnte man von einer kollektiven Arbeit sprechen, weil ich es nicht allein geschrieben habe, sondern tatsächlich Jean-Patrick Lebel und ich am meisten daran gearbeitet haben. Wir hatten Beziehungen zu den Leuten und haben uns auf ihre Diskussionen und Gespräche gestützt, die ich selbstverständlich auf Band aufgenommen habe! Danach haben wir sie uns vorgespielt und angehört. Aber ist das wirklich Teil einer echten kollektiven Arbeit? Ich weiß es nicht. Auch die Truppe, die bei den Dreharbeiten mitgewirkt hat, arbeitete nicht am Drehbuch mit, denn es ist schwierig, eine ganze Mannschaft über ein Jahr zu mobilisieren, denn über ein ganzes Jahr hat sich die Arbeit an dem Film erstreckt. Man bräuhete ein anderes System, das es einer Truppe gestattete, während eines Jahres zu leben, um an einem Drehbuch zu schreiben. Ich bin gar nicht dagegen, aber das ist in dem gegenwärtigen System nicht zu verwirklichen. Von Anfang bis Ende wirklich kollektive Unternehmungen, bis hin zum Schnitt, das gibt es heute nicht. Es hat Versuche in dieser Richtung gegeben, aber sie waren nicht total, glaube ich . . . Und selbst, wenn wir einmal annehmen, daß es möglich ist, so muß es dabei Schwierigkeiten geben, an denen man scheitern wird. Wenn man anfängt zu drehen und niemand ist einverstanden, soll man dann den ganzen Tag diskutieren? Soll man nicht drehen? Was soll man machen? Vielleicht findet man nach einer Woche eine Lösung, aber es muß doch jemand da sein, der da eingreift und sagt: "Jetzt wird gedreht!"

(...)

– Sprechen wir jetzt von den Schwierigkeiten der Herstellung. Ich glaube, es gab Probleme, um die Fabrik zu finden?

– Ja, ich habe Probleme gehabt, als ich erfuhr, daß es nicht möglich sein würde, den Film in Frankreich zu drehen. Auf diese Schwierigkeiten war ich gefaßt. Ich werde nicht darüber jammern und sagen, daß man mich daran hindert, in Fabriken zu drehen. Ich halte das im Gegenteil für eine klare Kampfsituation. Es ist sogar ganz gesund, daß ein Unternehmer mich daran hindert, diesen Film bei sich zu drehen. Warum sollte er mir das auch gestatten. Ich finde das normal, was nichts daran ändert, daß dadurch Probleme entstanden. Es kam gar nicht in Frage, die benötigte Fabrik im Studio aufzubauen. Wir haben uns also auf andere Weise durchgeschlagen. Wir sind ins Ausland gegangen und haben eine Fabrik in Jugoslawien gefunden. Das war die klügste Lösung, und ich glaube, das Ergebnis bestätigt es. Selbst wenn ich in Frankreich irgendeine kleine Fabrik gefunden hätte, wo man mit meinem Plan einverstanden gewesen wäre, so hätte ich damit nie die Hallen gehabt, die ich für die Arbeit benötigte.

– Bei den Studios handelt es sich also um die Werkhallen einer jugoslawischen Fabrik. Und die Umgebung der Fabrik?

– Das ist in Frankreich, aber nicht auf einem Fabrikgelände, sondern auf einer Meierei!

(...)

– Kannst du jetzt von deinen Schauspielern sprechen? Wie wurden sie ausgewählt?

– Da hatte ich auch eine einzigartige Chance, denn ich war völlig frei auszuwählen, wen ich wollte. Ich bin wirklich erfreut, wenn ich

mir das Ergebnis betrachte. Für Dominique Labourier habe ich eine kleine Schwäche, weil ich sie wunderbar finde und glaube, daß ihr diese Rolle auf den Leib geschrieben ist. Für BEAU MASQUE gab es wegen der Ko-Produktion einen etwas schwierigeren Kampf. Luigi Diberti hatte vielleicht nicht den Namen, den man sich für diese Rolle wünschen mochte. Wir haben aber gekämpft und schließlich hat der Produzent zugestimmt. Und ich bin zufrieden, sehr zufrieden, daß er diese Rolle spielt. Ich kannte ihn vorher nicht. Ich habe ihn in Rom getroffen, als ich für BEAU MASQUE Schauspieler suchte. Auch die anderen Schauspieler habe ich selbst ausgesucht.

– Es sind alles hervorragende Schauspieler, aber nicht diese Stars, diese Reklameköpfe, nach denen die Produzenten jagen.

– Genau. Aber ich glaube, daß es auch auf diesem Gebiet einen Bewußtseinsprozeß gegeben hat. Man hat sich nämlich überzeugen müssen, daß der Film mit Stars nicht das geworden wäre, was er ist. Das war übrigens keine unvorhersehbare Sache. Anfangs waren die Meinungen darüber sogar geteilt. Aber ich muß sagen, daß dabei ein anderer Film herausgekommen wäre. Das ist ganz sicher!

(...)

Ich glaube, du hast große Probleme bei der Organisation gehabt, zum Beispiel für die Demonstration, wo es ja um beträchtliche Massenbewegungen ging.

– Natürlich. Um eine Sequenz wie die der Demonstration zu drehen, muß man sich von allen Seiten eindecken, selbst wenn das dann im Film nur 20 Einstellungen sind. Das bedeutet, daß du einen Tag lang so 1.500 bis 2.000 Leute am Hals hast und daß man seine Zeit nicht damit verbringen kann, die Szene immer wieder von neuem zu beginnen. Die ganze Demonstration mußte an einem Tag abgedreht werden. Dabei hängt dann alles von der Organisation ab. Jean-Patrick Lebel hat sich darum gekümmert und ich muß sagen, daß ich – beinahe hätte ich gesagt überrascht, aber das ist es nicht – von seiner Arbeit frap্পiert war. In solchen Fällen kann immer irgend ein Ding passieren. Es passierte aber überhaupt nichts und alles lief wie geplant ab. Die Demonstration begann oberhalb der Stadt und bewegte sich nach einem präzisen Plan ins Zentrum der Stadt. Einen Abend vorher wurde alles geprobt. Ich hatte dafür einen Tag vorgesehen. Ohne die Massen natürlich, aber mit den Leuten, die am Kopf der Demonstration gehen sollten und mit allen Kameralenten. Wir hatten drei Kameras, die an genau festgelegten Punkten plaziert wurden und die ihren Standort wechseln mußten, sobald eine Einstellung fertig war, um dann sofort einen neuen Standpunkt zu beziehen, so daß sie sich also mit der Bewegung der Demonstration ständig bewegen mußten. Alles hat geklappt, um die Verbindung zwischen ihnen herzustellen, und es ist ein Wunder, daß keiner der Apparate ausfiel. Wir hatten Stafetten, die die Kameras versorgten und die natürlich über Funk mit einem Operationsassistenten verbunden waren, der den ganzen Tag über die Magazine wieder füllte und die Stafetten entsprechend dem Bedarf der Kameras lenkte. Ich glaube, Jean-Patrick hat mehr als 14 Tage gebraucht, um das alles so zu organisieren. Alles mußte kontrolliert werden, vor allem weil, wir mit 1.500 bis 2.000 Leuten arbeiteten, die an die Filmarbeit nicht gewöhnt sind. Sie mußten unterrichtet werden und mit einem Minimum an Kenntnissen ausgestattet werden. Das hatten wir schon in Zusammenarbeit mit den Verantwortlichen vorbereitet, von denen jeder dann an die Leute Handzettel verteilen mußte. Darauf waren auch die entsprechenden filmtechnischen Anweisungen vermerkt. Jede Phase mußte genau vorbereitet werden und es wurde auch so gemacht. In dieser Hinsicht verdanke ich Jean-Patrick Lebel viel, sehr viel.

Ich war auch erstaunt, wie die Leute reagiert haben, als die C.R.S. die Gewehre lud, denn wir haben alles ein wenig im Gedränge der Menge gedreht.

Sie kamen in die Stadt herunter, vor die Werktoore, und sahen sich der C.R.S. gegenüber und sofort wurden die Transparente erhoben, gewissermaßen zwangsläufig! Es wurde nicht angehalten und ich wußte in dem Augenblick nicht, was passieren würde. Das war die reinste Improvisation! Fest stand nur der Platz der Kameras und der Schauspieler. Man wußte, wo die Demonstration zu Ende sein

würde und wo die C.R.S. aufgefahren war. Das Übrige . . . Als die C.R.S. lud, flüchteten alle in die Straßen. Man muß hinzufügen, daß es für diese Leute nicht das erste Mal war, daß sie bei sich eine derartige Demonstration durchführten. Leider haben sie sehr oft dazu Gelegenheit. Aber ich glaube, daß seit 1948 nicht so viel C.R.S. in Villerupt zu sehen war. 1948 hatten die Einwohner die C.R.S. entwaffnet und in die Enge getrieben, ins Innere der Fabrik. Der Bürgermeister war dabei, er hatte an den Streiks teilgenommen. Jetzt war er auch gekommen und blieb im Gedenken an die Kämpfe von 1948 den ganzen Tag bei uns.

– Ich glaube, daß in dieser Umgebung manche nicht gerade darauf aus waren, die Rolle der C.R.S. zu übernehmen?

– Das ist wahr, sehr wahr! Was haben wir für Probleme gehabt, um Leute zu finden, die bereit waren, die Montur der C.R.S. anzuziehen! Schließlich haben es Jugendliche übernommen, denen das auch Spaß machte! Es mußten ja auch junge Leute sein. Alle die 1948 dabei waren, haben sich strikt geweigert. Sie sagten: "Das kommt nicht in Frage! Die Demonstration machen wir mit, aber zur C.R.S. gehen wir nicht!"

(...)

Aus: *La revue du cinéma*, Paris, Nr. 266, Dezember 1972, S. 41–52.

Kontroverse um BEAU MASQUE

Einwände gegen den Film

Von Jacques Chevallier

(...)

Beau Masque, von Roger Vailland, 1954 veröffentlicht, bezieht sich sehr präzise auf die oft heftigen politischen und gewerkschaftlichen Kämpfe der fünfziger Jahre. Bernard Paul hat aus dem Roman die Handlung und die wichtigsten Figuren übernommen. Aber diese Treue gegenüber dem Text des Buches geht einher mit Veränderungen seines Geistes. Die wegen ihrer Folgen wichtigste betrifft die Zeit des Werkes. Bernard Paul verlegt die Geschichte von Pierrette und Beau Masque in den Rahmen der gegenwärtigen gewerkschaftlichen Kämpfe und die parallel dazu verlaufende Geschichte der Bourgeois in die Welt der Eigentümer der F.E.T.A.-Spinnerei von Clusot.

Eine gerechtfertigte, ja sogar notwendige Übertragung, damit der Film seine wirkliche Schlagkraft gewinnt, die aber doch in dem Maße zu einem 'Problem' werden wird, wenn man bedenkt, daß die C.G.T. heute in den Gewerkschaftskämpfen und in der Art ihrer Leitung eine Taktik verfolgt, die von der der fünfziger Jahre sehr verschieden ist. In dem Maße auch, wie diese Taktik nicht in jedem Falle durch die Tatsachen bestätigt wird, weil die gegenwärtigen Streiks nicht immer dem von der C.G.T. gewünschten 'Modell' entsprechen. Der Film konnte diesen beiden Widersprüchen nicht entgegen, weil er sich bemühte, dem Roman Vaillands treu zu bleiben und doch gleichzeitig einen Konflikt vorzuführen, wie er sich heute nach der Meinung der C.G.T. entwickeln MUSS.

(...)

Für Bernard Paul, dessen Film grosso-modo die gegenwärtigen Thesen der C.G.T.-Führung illustriert, konnte es nicht darum gehen, ein so radikales Bild von den Arbeiterkämpfen zu geben. Er wägt also den revolutionären Inhalt des Romans von Vailland ab und ersetzt die 'Barrikaden', die Straßenschlachten, durch eine Bilderbuchdemonstration. Aber die Geschichte verlangt, daß Beau Masque unter den Schlägen der C.R.S. stirbt. Der Regisseur ist also gezwungen, unbedingt eine Situation zu schaffen, die, selbst wenn sie unwahrscheinlich ist, diesen Tod 'erlaubt'. Er bringt also ohne weitere Probleme 'seine' Demonstration auf die Beine (die zwar verboten ist) und führt sie (wenn auch friedlich und mit besten Absichten) geradewegs vor die Tore der Fabrik, wo die C.R.S. in Kampfmontur auf den Befehl zum Laden wartet. Mit anderen Worten: erfahrene Gewerkschaftsführer zögern nicht, die Streikenden, Frauen und Kinder, gegen die C.R.S. zu führen, ohne daß sie sich die Mittel für eine solche Konfrontation verschaffen. . . In der Sorge, ihre Weisheit, Mäßigung und den Willen, Gewalt zu vermeiden, einzusetzen, zeigt Bernard Paul schließlich Pierrette und ihre Freunde als gefährliche Unverantwortliche. Unverantwortliche oder Blinde, denn man be-

greift nicht, wie die wahre Natur der Ordnungskräfte, ihre repressive Funktion, den erfahrenen Kämpfern entgegen kann, was auch nicht gerade schmeichelhaft ist. . .

Dominique Labourier muß ihr ganzes Talent aufbieten, um die Figur der Pierrette aus einer derartigen ideologischen Verwirrung zu führen. Dank ihrer Leistung und dank der Aufmerksamkeit, mit der Bernard Paul Sorge getragen hat, sie in ihren Lebensumkreis und darüber hinaus in eine Kleinstadt, in eine Landschaft zu stellen, wirkt Pierrette in jedem Augenblick überzeugend. Selbst wenn die Dialoge und die Umstände mehr oder weniger konventionell sind. In ihren Konflikten mit Beau Masque, mit ihren Freunden, mit der Bezirksleitung der C.G.T., hat Bernard Paul sie beträchtlich 'verarmt'. Und die Pierrette, die wir am Schluß des Films sehen, ist weit entfernt von der Pierrette des Romans, die nach dem siegreichen Streik und dem Selbstmord Philippe Letourneaus ihren Genossen sagt: "Es kann passieren, daß ein Bourgeois sich umbringt. Aber die Bourgeoisie begeht keinen Selbstmord, man bringt sie um."

La revue du cinéma, Paris, Nr. 267, Januar 1973, S. 114-116.

Nicht einverstanden. An Jacques Chevallier

Von Andre Cornand

Nach meinem Gespräch mit Bernard Paul wollte ich nicht über BEAU MASQUE schreiben. Ich war einverstanden, daß es jemand anders tut. Aber ich bin mit Deinem Artikel überhaupt nicht einverstanden, der nach meiner Meinung eine hinterhältige Position zum Ausdruck bringt, der tendenziöse oder irriige Behauptungen und bestenfalls Übertreibungen enthält.

Ich kann Dir meinen Standpunkt am besten darlegen, indem ich Deinen Text erneut lese. Diesen Text kritisiere ich also und nicht den Film. Du wirst mir das nachsehen, selbst wenn es dadurch etwas polemisch wird. Wie dem auch sei, so schreibe ich Dir doch in aller Freundschaft.

Du schreibst: "Die Beschreibungen und Analysen des Romanciers werden gewissermaßen revidiert und korrigiert zugunsten der zeitlichen Veränderung, so daß von den Arbeiterkämpfen das beruhigende Bild vermittelt wird, das die gegenwärtige Führung der C.G.T. verbreiten will."

Ich stelle also fest:

1) daß Du hier Intentionen den Prozeß machst und zu verstehen gibst, daß Du die Zugehörigkeit Bernard Pauls zu jener Gewerkschaftszentrale oder dieser politischen Partei kennst. Mich interessiert das überhaupt nicht und ich werde darüber auch nichts sagen.

2) daß die Veränderungen und Korrekturen, die der Regisseur gegenüber dem Romancier vorgenommen hat, 'zugunsten der zeitlichen Veränderung' vorgenommen wurden.

Darüber läßt sich streiten. Aber auch in diesem Falle muß man es mit kühlem Kopf und mit Sachlichkeit tun.

Du wirst zugestehen, daß es unmöglich und auch von wenig Interesse gewesen wäre, *Beau Masque* zu verfilmen, indem man den Film, wie den Roman, in den fünfziger Jahren ansiedelt. Da der Roman eng mit der ökonomisch-politischen Situation der damaligen Zeit und mit den von Vailland erlebten sozialen Ereignissen verbunden ist, hätte es für die Zuschauer des Jahres 1972, die das literarische Werk und seine Quellen nicht kennen, bedeutet, ihnen eine Situation vorzuführen, die in dem gegenwärtigen Kontext schwer verständlich ist.

Aber trotz dieser zeitlichen Veränderung, ja gerade wegen dieser Übertragung verändern Bernard Paul und seine Drehbuchmitautoren nicht das Schema der Ereignisse.

"Kein 'wilder' Streik, das versteht sich von selbst", sagst Du; aber so viel ich weiß, ging es bei Vailland nicht um einen wilden Streik! Und wäre denn dieser 'wilde' Charakter das einzige Kriterium für eine gültige Aktion? Du fährst fort: "... eine Aktion, die nach einem 'Modell' geführt wird, wofür es, nebenbei bemerkt, heute wenig Beispiele gibt." Ich bitte Dich! Daß der wilde Streik blühte,

daß das 'Modell' - wie Du sagst - 1968, 1969 und danach überschritten wurde, stimmt. Aber jetzt haben wir 1972 und es zeigt sich, daß die sogenannten 'wilden' Aktionen gegenwärtig äußerst selten sind gemessen an denen, die dem 'Modell' entsprechen (z.B. die gegenwärtigen sozialen Bewegungen, die Streiks in der Lorraine).

Soweit besteht also Treue gegenüber dem Roman und Respekt vor der augenblicklichen Realität. Du entdeckst daran nun Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüche: "Vor dem Beginn des Streiks selbst, sagst Du, keine gewerkschaftliche Reaktion, es sei denn . . . usw. . ." Aber genau das passiert im Roman und das ist auch wirklich passiert (die Untersuchung Vaillands und das passiert immer wieder in ähnlichen Fällen).

Ich kenne sehr gut einige industrielle Kleinstädte vom Typ Le Clusot (oder Villerupt) und, mit realistischem Auge gesehen, beginnt das genau so.

(...)

Zum Schluß möchte ich Jacques Chevallier gern sagen, daß die Massendemonstrationen, die friedlichen Defilés, umrahmt von den Ordnungskräften, wenn sie unter der Losung demonstrierten, keine Gewalt anzuwenden, oft blutig endeten, mit Verwundeten und manchmal auch mit Toten, die unter den Schlägen der Gummiknüppel oder im Feuer der Polizeikräfte fielen.

Ich könnte es niemals akzeptieren, daß man die Organisatoren einer solchen Demonstration anklagt, 'unverantwortlich' zu handeln.

Was mich ganz im Gegenteil bewegt - und es ist bewegend, wenn es einigen auch nicht paßt - in diesem Film Bernard Pauls wie an dem Roman Vaillands, das ist gerade die überlegte Verantwortlichkeit, die Hingabe und die beispielhafte Aktion von Pierrette und ihren Genossen.

Ja, es sind C.G.T.-Gewerkschaftler bei Bernard Paul wie bei Vailland. Ihre Handlungsweisen sind die ihrer Gewerkschaftsorganisation. Und soviel ich weiß, vertrauen ihr die Arbeiter nach wie vor. Ich glaube zu wissen, daß bei den jüngsten Wahlen, bei Berliet, bei einer Stimmbeteiligung von 86 % die C.G.T. und die C.F.D.T., die oft in der Aktionseinheit verbunden sind, 91 % aller Stimmen erhalten haben.

Das ist immerhin ein sehr hoher Prozentsatz, was man einfach anerkennen muß. Davon auszugehen ist Realismus, und genau das ist der Realismus von BEAU MASQUE.

Von einem gewissen *Coup pour coup* läßt sich gleiches nicht sagen.

La revue du cinéma, Paris, Nr. 267, Januar 1973, S. 116-119.

Zur Person

Bernard Paul, geboren am 14. März 1930 in Paris. Studium der Mathematik. Arbeit am I.D.H.E.C., gleichzeitig am Theater, danach als Maschinist, Inspizient, Regisseur. Technischer Assistent, dann Berater bei verschiedenen Regisseuren, darunter bei Grangier, Jean Giono, Christian Marquand, Albert Lamorisse, René Clément, Henri-Georges Clouzot, Costa Gavras.

Filme

1968 *Le Temps de vivre*
1972 BEAU MASQUE

Erläuterungen der Abkürzungen

C.F.D.T. *Confédération Française Démocratique du Travail*, Gewerkschaft, die der PSU, der sozialistischen Partei, nahesteht
C.G.T. *Confédération Générale du Travail*, Gewerkschaft, die der KPF, der kommunistischen Partei, nahesteht
C.R.S. *Compagnie(s) Républicaine(s) de Sûreté*, Bereitschaftspolizei

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen Kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
redaktion dieses blattes: maurice tazman
druck: b. wollandt, berlin 30