

14. internationales forum des jungen films berlin 1984

23

34. internationale
filmfestspiele berlin

POLAR

Land	Frankreich 1983
Produktion	G.I.E. les Films Noirs, FR 3
Regie	Jacques Bral
Buch, Dialoge	Jacques Bral, Jean-Paul Leca, Julien Levi (frei bearbeitet nach 'Morgue Pleine' von Jean-Patrick Manchette)
Kamera	Jacques Renoir, Jean-Paul Rosa da Costa
Originalmusik	Karl-Heinz Schäfer
Ton	Gérard Barra
Ausstattung	Pascale Toulemonde
Schnitt	Jacques Bral, Anne Boissel, Noun Serra
Kostüme	Olga Pelletier
Maske	Charly Koubesserian
Regieassistentz	Rénald Calcagni, Gabriel do Paco, François Besson, Richard Debuisne
Kameraassistentz	Jean-Jérôme Carcopino, Jean-Claude Vicquery, Sylvie Plantard, Natalie Manger, Dominique Segurier
Tonassistentz	Stéphane Kailer
Schnittassistentz	Litsa Dimitriadis, Emmanuelle Gross
Orchestrierung	Karl-Heinz Schäfer, Jean-Louis Bucchi
Orchesterleitung	Michel Ganot
Gesang	Danièle Licari
Harmonika	Tommy Reilly
Musikaufnahmen	Studio Ferber
Toningenieur	Paul Scemama
Assistentz	Eric Arbruger
Standphotographie	Stéphane de Lisiecki
Chefbeleuchter	Jacques Vigier
Assistentz	Philippe Vigier
Technik	Claude-Jean Laidet
Spezialeffekte	Marc Cauvy
Stunts	Team Rémy Julienne
Geräusche	Henry Humbert
Mischung	Jean Neny
Aufnahmeleitung	Michèle Lalune
Assistentz	Larbi Djebli
Produktionsleitung	Patrick Delauneux
Produktionsassistentz	Blanche Cartier

Darsteller

Eugène Tarpon	Jean-François Balmer
Charlotte le Dantec	Sandra Montaigu
Inspektor Coccioli	Pierre Santini
Jean-Baptiste Haymann	Roland Dubillard
Théodore Lyssenko	Claude Chabrol
Gérard Sergent	Jean-Paul Bonnaire
Der Wolf	Marc Dudicourt
Foran	Gérard Herold
Gangster	Jean-Marie Lemaire
Cäsar	Gerard Loussine
Gerichtsarzt	Max Vialle
Der Sanfte	Jean Barney
Inspektor Conan	Dominique Briand
Inspektor	Jean Cherlian
Eddy Alfonsino	Jean-Louis Foulquier
Kommissar Coquelet	Pierre Londiche
Der Gewalttätige	Hugues Quester
Amtsdiener	François Toumarkine

Uraufführung 28. 10. 1983, Reims, 5. Festival du roman et du film policier

Format 35 mm, Farbe, 1 : 1.66

Länge 97 Minuten

Anmerkung zum Titel: 'Polar' ist im Französischen eine populäre Kurzbezeichnung für einen Kriminalroman ('roman policier'); = 'Krimi'.

Inhalt

Früher war Eugène Tarpon Polizist. Er kann sich nicht damit abfinden, daß er versehentlich einen Menschen getötet hat. Er zog die Uniform aus, kehrte ins Zivilleben zurück und wurde, weil er sich weder als Streikbrecher noch als Leibwächter verdingen wollte, Privatdetektiv.

„Wie lange bin ich jetzt hier? Gerade drei Monate, und schon bin ich pleite. Und die vier Stockwerke, die ich mich ständig hochquälen muß. Kein Wunder, daß die Klienten den Weg scheuen!“ Aufgrund dieser bitteren Feststellungen beschließt Tarpon, sein Büro zuzumachen und aufs Land zu gehen ... da taucht aus der Nacht Charlotte le Dantec auf, um mit ihm über den Tod ihrer Freundin Louise zu reden.

Ein Mord, das ist Sache der Flics. Er rät ihr, sich den Händen des Gesetzes anzuvertrauen; sie verschwindet, doch vorher betäubt sie ihn. Damit beginnen für Tarpon die Scherereien ... Mit letzter Kraft schleppt er sich an den Ort des Verbrechens. Dort wird er von teigigen Flics als Verdächtiger festgenommen. Haymann, ein 'gekaufter' Journalist, verhilft ihm zu seiner Freilassung. Er wird aus dem Kommissariat entlassen.

Hier kommen ein Gangsterboß — der Wolf — und seine Mörder vorbei.

Dort nähert sich eine schwankende Gestalt, der Geliebte des Opfers, Gérard Sergent; er ist bereit zu zahlen, um Licht in die Sache zu bringen ...

Anderswo wird Charlotte von Strolchen festgehalten, halb Schützing, halb Gefangene, und als Tarpon sie findet und mitnimmt, weiß er nicht, ob er sie rettet oder ins Verderben stürzt. Sie verbringen einige Stunden zusammen in einem Hotel, und es entsteht ein zartes Band zwischen Tarpon und der armen Charlotte.

Werden sie in einer kalten Welt ohne Ideale, beherrscht von verderbten Menschen, die Kraft finden, natürlichen Neigungen wie Mitmenschlichkeit und Liebe Ausdruck zu geben?

Diese Welt hat Tarpon geformt, und sie hat Charlotte geformt: beiden hat sie das Herz gebrochen.

Später wird Sergent auf Lyssenko schießen, einen Pornofilmregisseur. Der Schütze wird seinerseits zu Boden fallen.

Tarpon wird die Sache ausbaden und sich in einem Krankenhaus wieder erholen.

Er wird sich nicht aufs Land zurückziehen, weil schließlich selbst ein gebrochenes Herz weiterschlägt ...

(Produktionsmitteilung)

Kritik

Auf der Leinwand erscheint das Bild von Eugène Tarpon (bewundernswert dargestellt von François Balmer), Privatdetektiv. Er ist allein in seinem Büro. Der Film endet mit dem gleichen Bild. Dazwischen erfährt der Zuschauer alles über diesen Tarpon, dessen Name der eines Fisches ist, alles über seine Einsamkeit, seinen Scharfsinn, seinen Idealismus und seine finanziellen Nöte. Zu Beginn konstatiert Tarpon: „Wie lange bin ich jetzt hier? Gerade drei Monate und schon bin ich pleite. Und meine vier Treppen, die ich mich ständig hochquälen muß. Kein Wunder, daß die Klienten den Weg scheuen.“ 1 1/4 Stunden später, nachdem er sich zu guter Letzt entschlossen hatte aufs 'Land' zu gehen (in die Bretagne), sich dann aber in eine komplizierte nächtliche Liebesgeschichte verwickelt findet und von allen Seiten Schläge einstecken muß, sagt er: „Meine Mutter hat mich gefragt, was all diese Leute von mir wollten, und ich habe ihr geantwortet: nichts, Mutter: das alles geschieht nur, damit ich schneller wieder bei dir bin.“

Bral, verliebt in Strukturen, hat die perfekteste von allen gewählt, den Kreis. Wie der Held von Horace Mac Coy wäre Tarpon besser zu Hause geblieben; doch er ist hinausgezogen in die Welt; und wenn er auch am Ende seiner Reise wieder am Ausgangspunkt ankommt, so wird er doch im Laufe dieser Reise eine Entwicklung durchmachen, einer Vielzahl von Menschen begegnen, die aus dem Dunkeln kommen und ihm als Offenbarung dienen. Das Bild am Ende drückt nicht dasselbe aus wie das am Anfang. Zwischen den beiden deckt Bral eine der fesselndsten Figuren des französischen Kriminalfilms auf und entschleierte ihre rigide Moral, rigide angesichts des Chaos in der Welt, in der sie lebt, der unseren. Das ist es, was alle großen Krimis zum Ausdruck bringen, und das vergessen all jene, die sich mehr mit dem Handlungsablauf als mit der Moral eines Genres befassen. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, ist POLAR nicht einfach nur eine Provokation, sondern eine Forderung, sich zu einem der historisch reichsten Genres zu bekennen. Einen 'Polar' zu machen offenbart also eine ästhetische Wahl und eine Moral.

(...)

POLAR ist ein richtiger 'film noir' (schwarzer Film), und sein Held ist eine in den USA oftmals mythisch überhöhte, in Frankreich hingegen leicht lächerlich wirkende Figur: ein Privatdetektiv. „Es ist sehr schwierig, wenn man versucht, einen französischen Privatdetektiv auf realistische Weise darzustellen. Ich habe darum gar nicht erst versucht, seine Gegenwart zu rechtfertigen. Er ist da, mit allen Problemen, die ein Individuum haben kann, und ich versuche nicht zu beweisen, daß er Detektiv ist. Der ungewöhnliche Aspekt der Handlung ergibt sich nicht aus seiner Arbeit, sondern daraus, daß etwas von außen kommt und ihn zu einer Tat zwingt, die ein normaler französischer Privatdetektiv nicht begeht. Mein Held zieht keine Waffe. Er kann es nicht.“

Das also ist Eugène Tarpon, die Figur von Jean-Patrick Manchette (der Film ist eine Adaptation von 'Morgue pleine'), jenem Alltags wieder zurückgegeben, den ihm Alain Delon entzogen hat. Dieser ehemalige Gendarm wird von der Erinnerung gequält, einst in Saint-Briac versehentlich einen Demonstranten erschossen zu haben. Er lebt allein, in einem gewöhnlichen Appartement – dem 'Büro Tarpon' – und wartet auf Klienten, während er den Haushalt besorgt, Visitenkarten in Briefkästen verteilt und

von seinem Fenster aus das große Weltspektakel betrachtet. „Ich hatte eine schöne Aussicht; es gab nichts zu sehen“, sagt er. Das, was er sieht, ist uns wohlvertraut: das Paris von heute mit seinen modernen Wohnsilos, seinen anonymen und kalten Betonmassen.

Von der ersten Einstellung an ist Tarpon gesellschaftlich und moralisch eingeordnet. Die Einsamkeit, der moralische Katzenjammer, die Weigerung zu denunzieren und seine eher helllichtige als bittere Ironie. Tarpon ist der Bruder des Schriftstellers, den André Dussolier in *Exterieur, nuit* verkörperte. Er spricht mit sich selbst, und die off-Stimme vermischt sich auf der Leinwand mit der Musik von Karl-Heinz Schäfer zu einem magischen Klangbild. Alles wird durch seine Augen gesehen. „Sujet des Films ist der Mensch Tarpon“, sagt Bral.

(...)

POLAR ist ein Film, in dem die Musik eine wichtige Rolle spielt. Bral erklärt, daß er das Drehbuch wie ein dodekaphonisches Musikwerk entwickelt und strukturiert hat. Als Vorlage diente ihm eine Partitur seines Freundes und Mitarbeiters Karl-Heinz Schäfer, der bereits für die Musik von *Exterieur, nuit* verantwortlich zeichnete. Lassen Sie sich in das musikalische Universum und das Notturno von POLAR entführen. Auf seiner Suche nach dem Wesentlichen wird Tarpon wieder zu dem Privatdetektiv, den Chandler meinte, „einem Mann ohne Kompromisse, gleichgültig, mutig ... Er ist relativ arm, ohne das wäre er kein Detektiv. Er ist zurückhaltend, sonst könnte er sich in diesem Milieu nicht entwickeln. Er hat Charakter, denn sonst hätte er es in seinem Beruf zu etwas gebracht ... Er ist ein Einzelgänger und legt Wert darauf, wie ein Ehrenmann behandelt zu werden. Er spricht die Sprache seiner Zeitgenossen ..., hat einen scharfen Verstand und verachtet Heuchelei und Engstirnigkeit.“ Kurzum, POLAR ist ein richtiger 'film noir', d.h. ein helllichtiges Werk, das uns diese Welt schildert, „die nicht parfümiert ist, doch es ist jene, in der wir leben“ (Chandler).

„Ich bin kein Pessimist“, sagt Bral zum Schluß. „Ich bin Realist. Alle großen Ideen brechen zusammen. Es gibt keine Perspektiven in der Gesellschaft. Wir leben in einer historischen Zeit, in der es keine substantiellen Ideen gibt, die eine Verbesserung versprechen.“

François Guérif, in: *Pilote*, Nr. 110, Paris, Juli 1983

Eugène Tarpon – Geburt eines Privatdetektivs

Der erste 'moderne' Privatdetektiv war zweifellos Sherlock Holmes, den Arthur Conan Doyle 1887 in die Welt des Rätsels entließ. 'Modern' insofern, da Sherlock Holmes alle Eigenschaften eines Kriminalromanhelden hat; er ist asozial, alleinstehend (auch wenn er aus Bequemlichkeitsgründen seine Wohnung für eine Weile mit Watson teilt), nicht unfehlbar, akzeptiert nicht die Moral seiner Zeit, stellt Nachforschungen an, die gegen die 'guten Sitten' verstoßen (vor allem in Hinblick auf Drogen) und dringt in das 'Milieu' ein, um seine Untersuchungen zu einem erfolgreichen Ende zu bringen. Sherlock Holmes war für Maurice Leblanc kein Unbekannter, als er 1906 seinen Arsène Lupin schuf. Letzterer ist ein Ladykiller, gewiß, aber er ist auch Detektiv, und wenn ihn das Vaterland ruft, zögert er nicht, die Täter von 'schmutzigen' und blutigen Verbrechen der Justiz auszuliefern. Weniger hurrapatriotisch ist Rouletabille, ein weltberühmter Reporter, den Gaston Leroux ebenfalls 1907 schuf. Er zeigt sowohl Haltung als auch Mut.

Durch seinen Beruf als Journalist hat er das 'Schnüffeln' gelernt, um die Wahrheit aufzudecken. In gewisser Weise macht er nichts anderes, als die Grenzen seines Berufs zu erweitern, indem er Verbrecher verfolgt. Diese beiden typisch französischen Privatdetektive sollten indes keine direkten Nachkommen haben. Von 1920 - 1940 verspießert der französische Kriminalroman und fällt dem 'Problem'-Roman zum Opfer. Er folgt darin dem englischen Roman, der in Agatha Christie einen seiner Meister findet. Die Personen gehören dem Bürgertum oder dem Adel an und bewegen sich hinter verschlossenen Türen. Wer hat die Baronin umgebracht und warum? Der französische Privatdetektiv verschwindet indes nicht ganz, dank Stanislas-André Steeman und seinem Helden

Monsieur Wens ('Sechs Tote', 1931) sowie Pierre Very und seinem Amateurdetektiv Prosper Lepicq ('Das Testament des Basil Crookes', 1930). Aber diese Privatdetektive sind Honoratioren wie Philo Vance, der Held von van Dine jenseits des Atlantiks.

Jedenfalls sieht sich der französische Detektivroman dann von Kommissar Maigret in den Schatten gestellt, der 1931 die Szene betritt. Doch in den USA wurde auch Dashiell Hammetts Sam Spade geboren. Dieser Privatdetektiv bewegt sich nicht in der Welt der oberen Zehntausend und sucht das Verbrechen dort, wo es geschieht: auf der Straße. Von da an waren die Tage des 'stilvollen' Verbrechens gezählt.

Der erste, der das in Frankreich verstand, war Léo Malet, der, nachdem er mit seine Abenteuer von Johnny Metal Hammett zu kopieren suchte, einige Jahre vor der 'Série Noire' den ersten richtigen französischen Privatdetektiv erfindet, Nestor Burma. Letzterer wurde 1943 in '120, rue de la gare' geboren. Er kommt aus der Gosse und bekämpft die Verbrecher auf ihrem eigenen Terrain. Selbst Malets Verleger findet Burma ein wenig 'verkommen'. 1947 entsteht die 'Série Noire' und zugleich eine Reihe von Nachahmungen des amerikanischen Kriminalromans. Der Zynismus, unter dem Vorwand des Realismus, ist an der Tagesordnung. Die Gauner von Simonin und le Breton haben Hochkonjunktur in den 50er Jahren, bis José Giovanni sie schließlich als tragische Helden mystifiziert. Der einzige Privatdetektiv, der 'seine' Moral unverdrossen weiter verteidigt, ist Nestor Burma, der sich unerschrocken an die Aufklärung der 'Neuen Geheimnisse von Paris' macht. Er ist der einzige in seinem Genre und findet kaum Nacheiferer. Der 'Privatdetektiv' gilt als amerikanische Mythologie, doch das ist ein Irrtum.

Man mußte warten bis zum Mai '68 und seinen Nachwehen, um die Wiedergeburt jenes 'Privatdetektivs' zu erleben, in einem typisch französischen Kontext, aus der Feder des brilliantesten französischen Schriftstellers seiner Generation, Jean-Patrick Manchette. Sein 'Held' Eugène Tarpon erblickt 1973 in 'Morgue pleine' das Licht der Welt. Manchette zufolge ist Tarpon ein „aufgeweckter, entwicklungsfähiger Bauernlümmel“. Er „dreht sich nicht im Kreis, er folgt seinem Kurs.“

Der amerikanische Privatdetektiv entstand in den 20er Jahren, vor der Depression; der französische Privatdetektiv taucht verstärkt wieder in den 70er Jahren auf. In beiden Fällen also zeigt sich seine Bedeutung in einem Moment, wo „die großen Ideen zusammenbrechen“. Er lebt als Außenseiter und handelt gemäß seiner individuellen Moral.

Der letzte dieser 'Ritter' (Chandler war es, der die Moral des Privatdetektivs definiert hat) ist Eugène Tarpon. Seine Suche mag lächerlich sein, doch sein Lebenskurs ist von unausweichlicher Logik.

Hören Sie auf ihn. Er spricht von Ihnen.

François Guérif

Zwanzig Fragen an den Filmemacher Jacques Bral

Frage: François Truffaut sagte kürzlich: „Was mich am Film glücklich macht, ist, daß er mir die beste Möglichkeit gibt, meine Zeit zu nutzen.“ Waren Sie in diesen letzten 10 Jahren glücklich damit, wie Sie Ihre Zeit verbracht haben?

J.B.: Was mich im allgemeinen glücklich machen kann, ist, einen Film zu drehen. Nun aber gibt es in meinen letzten zehn Jahren ein Loch von sechs Jahren. In dieser Zeit habe ich versucht, *Exterieur, nuit* zu schneiden. Folglich ... nein, ich war nicht glücklich, sondern gewaltig frustriert, so wie es eben ist, wenn man den Beruf, der uns begeistert, nicht ausüben kann. Um noch über den Rahmen Ihrer Frage hinauszugehen, möchte ich eine Sache betonen: ich finde es anormal, daß der Erfolg der einzige Motor der meisten Produktionen sein soll und nicht die Qualität der Filme oder Filmemacher. Die Laufbahn dieser Filmemacher geht also gezwungenermaßen stets Auf und Ab, umso mehr, wenn sie Risiken eingehen, wenn sie sich mit jedem Film infragestellen. Man braucht sich nur die Liste der französischen Filmemacher anzuschauen, um die Versäumnisse dieser letzten Jahre festzustellen:

len: das ist eine unhaltbare Situation, weil der französische Film sich eines großen Teils seiner Reichtümer beraubt.

Frage: Wie wurden Sie Filmemacher? Welchen Stellenwert hat für Sie das know-how?

J.B.: Es gab mehrere Etappen. Sehr früh schon die cinephile Etappe, während der ich unzählige Filme gesehen habe, die mir Lust machten, selber welche zu drehen. Dann das IFC (Institut de formation cinématographique) von Noel Burch, Jean-André Fieschi und Daniel Manciet. Es wäre -nebenbei gesagt - notwendig, auf diese zugleich sehr verrückte und leidenschaftliche pädagogische Erfahrung, die vielleicht sogar einzigartig ist im französischen Film, wieder stärker zurückzugreifen, sie wieder in ihren (sozialen, politischen, kinematographischen) Kontext zu stellen - die Ereignisse von '68 - mit allem, was es an Gärungsprozessen, an Enthusiasmus und auch Verwirrung implizierte. Man mußte von der Mannigfaltigkeit der Lehren und Lehrer sprechen, von Burch und Fieschi bis zu Jean Ricardou, von Jean Gonnet, Michel Fano, André Hodeir, Noun Serra und einigen anderen, darunter viele passionierte Filmemacher. Ich bin nach wie vor der Meinung - und darin weiß ich mich mit meinen Kollegen von 'Films noirs' einig, die ebenfalls aus dieser Schule hervorgegangen sind -, daß an diesem Ort etwas geschehen ist, was allzu schnell zu Ende ging und woraus vielleicht eine neue, reichere und 'richtigere' Filmpädagogik entstanden wäre. Die dritte und entscheidende Etappe ist die Praxis: einige Kurzfilme und drei abendfüllende Filme habe ich zwischen '70 und '73 gemacht. Was den zweiten Teil der Frage angeht, da würde ich spontan erwidern, daß man dadurch keine wichtigeren Dinge sagt als vorher. Nur anders. Die Absicht eines Films vermittelt sich durch das know-how.

Frage: Haben Sie das Gefühl, daß man im französischen Film mit einem Modell konform gehen muß?

J.B.: Nein. Abgesehen davon habe ich den Eindruck - im Gegensatz zu anderen -, daß der französische Film vielfältiger ist als andere Kinematographien, trotz der gewaltigen ökonomischen Einschränkungen.

Frage: Sind Sie Autor Ihrer Filme?

J.B.: Ja, wenn das bedeutet, in allen Stadien des Prozesses (Produktion, Gestaltung, Drehen, Montage, usw.) präsent zu sein.

Frage: Erreichen Sie Ihr Publikum?

J.B.: Von 4 abendfüllenden Filmen, die ich gemacht habe, sind zwei nie kommerziell verliehen worden (*M 88* und *Frisou*), einer war ein Flop (*Une baleine qui avait mal aux dents*) und einer (*Exterieur, nuit* - deutscher Verleihtitel 'Die Taxifahrerin') ist mehr oder weniger 'gelaufen'. Mein grundsätzlicher Standpunkt ist, einerseits auf ein größtmögliches Publikum zu hoffen und gleichzeitig nicht auf einen wie immer gearteten Publikumsgeschmack hinzuwirken.

Frage: Sind Sie der Ansicht, daß die Kritik gegenüber dem französischen Film in diesen letzten zehn Jahren recht gehabt hat?

J.B.: Man kann unmöglich von der Kritik sprechen, ebensowenig wie von dem Film. Es gibt Tendenzen und Individuen -, die sich sehr voneinander unterscheiden. Schädlich sind zwei, sagen wir, extreme Haltungen, die 'nihilistische' (französisch = schlecht) und die propagandistische (es gibt nur Meisterwerke). D.h. man muß ernsthaft analysieren, und das von Fall zu Fall, auf welche Weise die wichtigsten französischen Filme dieser letzten Jahre kritisiert worden sind. Ich kann mich z.B. noch sehr genau an die Verständnislosigkeit bestimmter Kritiker gegenüber dem sehr schönen Film *Nuits rouges* von Franju erinnern. Einerseits haben mich die Filme der 70er Jahre viel weniger beeindruckt als die der 60er. Andererseits bin ich sehr vorsichtig, was Filme angeht, die ich jahrelang nicht mehr gesehen habe. Ich halte mich lieber an die Filme, die ich jetzt sehe oder jüngst wiedergesehen habe. D.h., was mich am meisten beeindruckt hat - und dazu muß ich sagen, daß es der erste Film ist, den ich von diesem Regisseur überhaupt gesehen habe - sind die ersten 60 Minuten von Maurice Pialats *Loulou*.

Frage: Was war für Sie das herausragende Ereignis der letzten Dekade?

J.B.: Auf kinematographischem Gebiet das quasi völlige Verschwinden von Schwarzweiß und das Sichausbreiten der Farbe, damit einhergehend der Entwicklungsprozeß hin zum berühmten 'realistischen Eindruck'. Spontan würde ich sagen, daß sich eine neue Ästhetik herausgebildet hat, nicht nur hinsichtlich des Umgangs mit Farbe, sondern auch im Hinblick auf das Drehen (indirektes Licht, scheinbar 'phosphoreszierende' Filmfiguren), die Montage, Mischung ('elegante' Übergänge, so als wollte man den Übergang 'vergessen' machen ...), die noch über diesen 'realistischen Eindruck' hinausstrebt. Das hat einerseits zur Aufgabe eines großen und sehr reichen Teils der kinematographischen Sprache geführt und andererseits zugleich zu einer 'Standardisierung' der Filme.

Was den Schwarzweißfilm anbelangt, so muß man heutzutage Scorsese oder Allen heißen, um ihn durchzusetzen. Meine besten Erinnerungen von damals, den 60er Jahren, sind bis auf wenige Ausnahmen Erinnerungen in Schwarzweiß: angefangen von *Adieu Philippine* und *Les bonnes femmes* oder *Les yeux sans visage* bis hin zu *Alphaville*.

Frage: Welche Rolle spielt die 'Cinéphilie' (Kino-Leidenschaft) in Ihren Filmen?

J.B.: Mein erster Film, *M 88*, war ganz darauf aufgebaut. Das ist ein Film über die Vermischung der Genres, der seine 'Bastardisierung' forderte. Die beiden nächsten Filme gründeten mehr auf der Suche nach einer gewissen Gestaltung der Figuren. Man kann sagen, daß ich in *M 88* meine 'Cinéphilie' filmte, während ich mich in *Exterieur, nuit* ihrer bediene, um eine 'Geschichte' zu erzählen.

Frage: In welchen Momenten fühlen Sie sich am meisten als französischer Filmemacher?

J.B.: Ich weiß nicht. Einerseits bin ich iranischer Abstammung, habe also ein besonderes 'Gepäck'. Andererseits lebe und arbeite ich in Frankreich, ich mache französische Filme.

Frage: Welchem Teil des französischen Filmers bes fühlen Sie sich am meisten verbunden?

J.B.: Ich denke immer mehr an Namen (von Einzelnen) als an Tendenzen. Zwei fallen mir auf Anhieb ein: Renoir und Franju.

Frage: Viele Filmemacher spielen in ihren eigenen Filmen. Und Sie?

J.B.: Wir, meine Ko-autoren von *Exterieur, nuit*, Jean-Paul Leca und Julien Levi, haben eine Szene geschrieben, in der ich mit einem der beiden in ein von der Heldin Cora gesteuertes Taxi steige. Aus unserer Unterhaltung geht hervor, daß wir dabei sind, einen Film zu drehen und einen Augenblick später beginnen wir unter den wachsamen Blicken (und Ohren!) von Cora, mit Millionen zu jonglieren. Doch während der Fahrt stellen wir fest, daß wir nicht genug Geld haben, um das Taxi zu bezahlen und bitten Cora, uns aussteigen zu lassen. Sie schaut uns nach, wie wir zu Fuß verschwinden, ein wenig enttäuscht und gleichzeitig amüsiert. Ich habe diese Szene nicht gedreht, aus Zeitmangel, und ich bedaure es ein bißchen.

Frage: Gibt es technische Bereiche, für die Sie sich besonders interessieren?

J.B.: Eigentlich interessiert mich alles. Im Moment vielleicht ein wenig mehr die Mischung.

Frage: Gibt es Geschichten, die der französische Film dem Rest der Welt erzählen könnte?

J.B.: Ich bin absolut einverstanden mit dieser Idee, die im Grunde sehr simpel ist: je größer die Besonderheit (je mehr Arbeit auf diese Besonderheit verwandt wird), desto größer die Chancen, universell zu sein.

Abgesehen davon ist das Hauptproblem ein ökonomisches, eines des Exports; hier sind wirkliche Hindernisse zu überwinden: die Vorherrschaft des amerikanischen Films, die nachlassende Bedeutung der französischen Sprache in der Welt, usw.

Frage: Gibt es Sujets, die im französischen Film nicht zu realisieren sind?

J.B.: Ich sehe im wesentlichen ein ökonomisches Hindernis. *Apocalypse Now* und *Krieg der Sterne* wären in Frankreich undenkbar.

Frage: Gibt es Dinge, die zu filmen Sie sich verbieten?

J.B.: Das Einzige, was ich mir verböte in einem Film, ist, *mein* Urteil zugleich mit meiner Absicht darzutun.

Frage: Welche Bedeutung hat der heutige amerikanische Film für Sie?

J.B.: Ehrlich gesagt, ich weiß es nicht. Ich weiß nur, daß die 'Großen' (Hawks, Ford, usw.) tot sind, und daß man mit ihnen nie zu Ende sein wird.

Frage: Welche Verbindung sehen Sie zwischen Ihrer Arbeit im Film und Ihrer Arbeit beim Fernsehen?

J.B.: Ich habe keine Erfahrung mit dem Fernsehen.

Frage: Was ist Ihr teuerstes Projekt?

J.B.: Mein teuerstes Projekt (nicht allein in finanzieller Hinsicht) ist *Que d'os*; ich werde es nie realisieren, aus Gründen, die nicht von meinem Willen abhängig sind. Ich habe eigentlich keine Lust, darüber zu sprechen.

Frage: Haben sich die Schauspieler verändert?

J.B.: Das ist eine zu umfassende Frage. Ich will einen einzigen Aspekt herausgreifen, der sich wiederum auf Punkt 8 bezieht: die Verallgemeinerung einer gewissen 'natürlichen' Spielweise, die diesen 'Eindruck von Wirklichkeit' verstärkt. Das kann zu bemerkenswerten Ergebnissen führen, aber ich denke, daß diese Spielweise, indem sie sich verallgemeinert, ziemlich bald an ihre Grenzen stoßen wird. D.h. die großen Schauspieler, gestern wie heute, stehen über den jeweiligen Moden. Das ist wiederum eine Frage der Persönlichkeit.

(Aus einer Umfrage der Cahiers du Cinéma, die an 50 französischen Filmemacher gerichtet wurde)

In: Cahiers du Cinéma, Nr. 323/324, Paris, Mai 1981

Biofilmographie

Jacques Bral (bürgerlicher Name Gérard Lanvin), geb. 21.9.1948 in Teheran. Von 1966 - 68 Architekturstudium an der Ecole des Beaux-Arts in Paris. Von 1968 - 70 Studium am Institut de Formation Cinématographique, wo er mehrere Kurzfilme realisiert. 1978 gründet er zusammen mit Jean-Paul Leca und Julien Levi 'Les Films Noirs'.

Filme:

1971 *M 88*, abendfüllender Film, 16 mm, s/w

1972 *Frisou*, abendfüllender Film, 16 mm, s/w

1973 *Une baleine qui avait mal aux dents*, abendfüllender Film, 35 mm, Farbe

1980 *Exterieur, nuit*, abendfüllender Film, 35 mm, Farbe (Auszeichnungen: Prix 'Perspectives du cinéma français', Cannes 1980; 'Premio Ernst Artaria', 'Leopard de bronze', Locarno 1980; Mention spéciale du Prix Unifrance de la Presse étrangère, 1980; 'Llama de oro', 2. Festival des frankophonen Films, Lima 1982). Der Film lief auf dem Internationalen Forum des Jungen Films 1981.

1983 POLAR

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welslerstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31