

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

# 5

37. internationale  
filmfestspiele berlin

## MELO

Land Frankreich 1986  
Produktion MK 2/Marin Karmitz, Films A 2

Regie Alain Resnais  
nach dem gleichnamigen Stück von Henry Bernstein

Kamera Charlie Van Damme,  
Gilbert Duhalde

Musik Philippe-Gérard  
Brahms (Sonate für Violine und Klavier in G-Dur, op. 78),  
Bach (Sonate für Violine in C-Dur); Klavier: Marie-Françoise  
Bucquet; Geige: Christophe Giovaninetti

Dekor Jacques Saulnier,  
Philippe Turlure

Kostüme Catherine Leterrier

Ton Henri Morelle, Olivier Villette

Mischung Jacques Maumont

Schnitt Albert Jurgenson,  
Jean-Pierre Besnard

Regieassistentz Florence Malraux

Script Sylvette Baudrot

Produktionsleitung Catherine Lapoujade

Aufnahmeleitung Dominique Toussaint

Leitung der Außenaufnahmen Jean-Pierre Nossereau

Maske Dominique de Voges

Requisite Pierre Galliard

Kameraassistentz Arthur Cloquet,  
François Hernandez

Schnittassistentz Martine Fleury

2. Regieassistentz Philippe Worms

Geräusche Daniel Couteau,  
Gérard Manneveau

Nachsynchronisation Jocelyn Cartier

Chefbeleuchter Jean-Claude Le Bras

Beleuchter Alain Huylebroek,  
Thierry Labille

Produktionssekretariat Sylvie Chevereau-Marchais,  
Marguerite Lemarchand

Standphotographie Jean-Louis Sonzogni

### Darsteller

Romaine Belcroix Sabine Azéma  
Christiane Levesque Fanny Ardant  
Pierre Belcroix Pierre Arditi  
Marcel Blanc André Dussollier

Docteur Rémy  
Ein Priester  
Yvonne

Jacques Dacqmine  
Hubert Gignoux  
Catherine Arditi

Uraufführung 3. September 1986, Venedig

Format 35 mm, 1 : 1.66, Farbe

Länge 112 Minuten

### Inhalt

Es ist halb zehn Uhr abends. Im Juni 1926. In Montrouge bei Paris. Pierre Belcroix und Marcel Blanc, beide Geiger von Beruf, sind seit ihren Studientagen am Konservatorium miteinander befreundet. Pierre, ein sensibler und verträumter junger Mann, hat ein bescheidenes Auskommen als erster Geiger eines Orchesters gefunden, Marcel wiederum ist ein berühmter Geigenvirtuose und ein großer Herzensbrecher; er hat eine Solistenlaufbahn eingeschlagen, die ihn in alle vier Ecken der Welt führt. Im Laufe der Jahre haben Pierre und Marcel sich aus den Augen verloren, doch so selten sie sich auch sehen, ihre Freundschaft bleibt intakt.

An diesem Juniabend des Jahres 1926 ist Marcel bei Pierre zum Abendessen in dessen Haus in Montrouge eingeladen. Hier begegnet Marcel zum ersten Mal Pierres Frau, der fröhlichen und charmanten Romaine, genannt 'Maniche', einer nach Aussage ihres Mannes 'höchst empfehlenswerten' Pianistin.

Die beiden Freunde schwelgen in den Erinnerungen an ihre Jugend, doch zumeist kreist das Gespräch um Marcel, dessen romantisch-verklärter *ennui* einen tiefen Eindruck auf Romaine macht. Sie verabredet sich mit Marcel zu einem Rendez-vous und wird seine Geliebte.

Ohne es zu wollen, verlieben sie sich leidenschaftlich ineinander. Aber Marcel muß wieder auf Reisen, quer durch die Welt, um seinen Konzertverpflichtungen nachzukommen. Vom Trennungsschmerz gepeinigt, entreißt er Romaine das Versprechen, daß sie nach seiner Rückkehr für immer zusammenbleiben und sie frei sind wird, um ihm ganz zu gehören ...

(Produktionsmitteilung)

### Alain Resnais über MELO

*Frage:* Mit diesem Film haben Sie den Verrat institutionalisiert.

*Resnais:* Ich habe mir nie die Frage nach der Botschaft des Filmes gestellt. Ich wollte lediglich eine Geschichte erzählen, die mich, als ich das Stück las, sehr berührt hat; d.h. ich versuchte nachzuerzählen, so naiv und einfach wie möglich. Wenn es in diesem Film ein Generalthema gibt, dann doch offensichtlich das der Lüge, denn wir sehen im ersten Bild Marcel Blanc (Dussollier), der neun Minuten lang vehement die Lüge verdammt, und im Gegensatz dazu im letzten Bild, wie dieselbe Person sie glorifiziert und rechtfertigt. Das also ist das Thema, diese Umkehrung, die mich möglicherweise verlockt hat, weil sie mir eines der wichtigen Dinge im Film zu sein scheint.

*Frage:* Ich finde es seltsam, daß das Stück, das aus dem Jahr 1929 stammt, Gefühle zur Darstellung bringt, die viel 'älter' zu sein scheinen, mehr zur Jahrhundertwende gehören. Der einzige zeitgenössische Bezugspunkt ist Dussolliers Appartement. Hier liegt eine Unstimmigkeit vor, die mir so sonderbar wie interessant erscheint.

*Resnais:* Ich würde sagen, daß man diese Gefühlsregungen nicht den 20er Jahren zuordnen kann, sondern daß sie zeitlos sind. Mein Produzent und Freund Marin Karmitz behauptet, dieses Thema fände sich bereits in der Bibel. Darüber kann man streiten; für mich setzt diese Frage bei Chrétien de Troyes ein, den Rittern von König Arthurs Tafelrunde, der Königin Geneviève und Lancelot. Wie man sieht, kommt diese Dreiecksgeschichte in unzähligen Variationen in der ganzen Welt vor, jedenfalls über viele Jahrhunderte im Abendland, und ich glaube, das Thema wird auch nicht zum letzten Mal behandelt werden. Mich hat also weniger die Version '1930' dieser Gefühle beeindruckt, sondern ihre Zeitlosigkeit.

Man kann sich die Frage stellen: „Hätte man typische Details der Epoche für jede Szene hinzufügen sollen?“ Ich gebe zu, daß wir nachlässig gewesen sind und daß wir Angst vor einer historischen Rekonstruktion hatten. Wir haben uns vielmehr mit allen Mitteln um Vereinfachung bemüht. Der Nachtclub, in dem sich unsere Helden begegnen, ist nicht 'Le boeuf sur le toit'; wir haben nicht versucht, exemplarisch zu sein.

*Frage:* Ihr Film verwendet die Konfession als Kommunikationsmittel zwischen den Personen, was ein moralisches Element in die Suche nach der Wahrheit einführt, einen moralischen oder eher amoralischen Gesichtspunkt des Autors.

*Resnais:* Ein sehr weites Problem. Wenn Sie einen Dokumentarfilm drehen, dann sprechen Sie in der ersten Person. Sie geben Ihre Meinung bekannt. Wenn Sie sich darauf einlassen, Spielfilme zu machen, romanhafte Filme – und man kann durchaus sagen: Man sollte keine machen; ich akzeptiere diese Position bestimmter Kollegen –, steht es ganz außer Frage, wenn man Personen folgen will, einer Geschichte, wenn man sich von der Schreibweise eines Drehbuchs oder der Schreibweise eines Stücks tragen lassen will, da steht es ganz außer Frage: man darf keine moralische Idee, keine Voreingenommenheit haben. Die Personen tragen einen, sie reagieren ... Es ist Sache des Zuschauers, sich dazu zu äußern. Die Meinung des Regisseurs hat nicht mehr Bedeutung als die eines Zuschauers. Ich glaube, daß ein Regisseur oder ein Bühnenautor zwangsläufig amoralisch ist; wenn er moralische Positionen ergreift, so wird das nicht funktionieren. Es wird ein trockenes Werk herauskommen, daß keine Emotionen transportiert.

Wir verbringen unsere Existenz zu einem Drittel mit Schlafen, glaube ich, einem weiteren Drittel mit Arbeit und schließlich, so würde ich sagen, noch zu einem weiteren Drittel damit, über unsere Freunde Urteile zu fällen, über fremde Länder, über andere menschliche Wesen, die die Erde bevölkern. Warum sollen sich diese Bereiche nicht in einem Film wiederfinden, in einem Theaterstück? Es ist nicht Sache derjenigen, die diesen Gegenstand herstellen, einen moralisierenden Standpunkt einzunehmen.

Man könnte sagen, daß es einen ethischen oder ästhetischen Standpunkt gibt. Das ist ein anderes Problem, denn dort kann es eine Wahrheit, eine Authentizität geben. Im Bereich der Musik gibt es die tonale Musik und die Musik mit aufgehobener Tonalität, die schon seit 1905 große Schwierigkeiten hat, sich durchzusetzen. Und man kann sich vorstellen, daß jetzt Bühnenaufbauten oder Szenaristen amoralische Filme machen, d.h. Filme mit einer aufgehobenen Moralität.

(...)

*Frage:* Sie haben einen Film gemacht, der *La vie est un roman* heißt (Das Leben ist ein Roman). Dieser Film hätte heißen können: das Leben ist ein Theater.

*Resnais:* Man hätte den Film auch 'Das Leben ist ein Méló' nennen können. Ich habe allerdings nie das Gefühl gehabt, daß man das Theatralische und das Kinematographische einander

gegenüberstellen sollte. Ich bin ein Ort der Widersprüche. Meine Sensibilität ist sicherlich vom Stummfilm geprägt worden, ich gebe also dem Bild eine außerordentlich große Bedeutung.

Andererseits habe ich mir, als der Tonfilm aufkam, stets Texte gewünscht, die eines Giraudoux, Pirandello oder Tschechow würdig wären. Warum wird die Sprache im Film immer auf ihren einfachsten Ausdruck reduziert? Ich habe immer schon dazu geneigt, den Ton zu theatralisieren, d.h. ich verlange von meinen Schauspielern eine bestimmte Art zu spielen. Ein richtiges Theaterstück als Filmvorlage ist für mich kein Neuland. Ich hatte den Eindruck, daß ich in der gleichen Richtung fortfahre.

Ich finde die Vielfalt der verschiedenen regielichen Positionen bewundernswert. Ich bin ein sehr eklektischer Zuschauer; ich bin wie ein artiges Kind und liebe alle Arten von Film, sofern sie einen Standpunkt, eine besondere Sichtweise, eine Meinung vertreten. Sicher, in den Filmen, die ich seit 20 Jahren mache, akzeptiere ich die Konventionen des Mediums, und ich versuche nie, den Kinozuschauer glauben zu machen, er sei anderswo als im Kino. Das, was er sieht, ist eine Leinwand, für die wir Schauspieler zusammengerufen haben, die wir in einer bestimmten Weise geschminkt, gekleidet und photographiert haben. Wenn ich ins Kino gehe, dann, weil es mir gefällt, daß es aussieht wie Kino. Wenn mir jemand sagt, das sieht aus wie Theater, stört es mich allerdings auch nicht. Für mich ist das ähnlich, es ist ein Schauspiel.

*Frage:* Der siebenminütige Monolog z.B., in Großaufnahme photographiert, da sagt man sich, das wird nicht funktionieren, das hält Dussollier nicht durch. Gab es Wiederholungen? Was ist das Geheimnis dieser Szene?

*Resnais:* Was diese Einstellung, diesen Monolog anbelangt, da gibt es kein Geheimnis. Das ist ganz einfach. Selbstverständlich haben wir geprobt. Ich habe immer, in allen meinen Filmen, Proben angesetzt, die ich auch immer so umfassend und vollständig wie möglich machen will. Das ist aber sehr schwierig, weil die Schauspieler an anderen Filmen arbeiten und man es nicht schafft, sie vor den Dreharbeiten zu treffen. Man versucht es aber trotzdem. Für mich ist eine Sache sehr wichtig. Jede Probe, die einen Monat oder wenige Tage vor Drehbeginn stattfindet, ist positiv und macht es möglich, das Ganze zu vertiefen. Sie bewirkt, daß sich sowohl Regisseur als auch die Schauspieler wohlfühlen. Man stößt dabei auch auf neue Dinge. Meines Erachtens ist es sehr gefährlich, unvorbereitet auf die Bühne zu gehen bzw. vor jeder Aufnahme fünfzehnmal die Szene zu wiederholen. Diese Art Probe, zusammen mit der Lichtprobe, ist für einen Schauspieler sehr mühselig und behindert die Spontaneität. Manchmal kann man einen Film machen, ohne zu proben, ohne etwas zu verändern. Aber das ist eher die Ausnahme als die Regel.

Was Dussollier wie auch den ganzen Film betrifft, so haben wir etwa 20 Tage lang vor Beginn der Dreharbeiten proben können. Als wir zu dieser Großaufnahme kamen, lief alles wie von selbst, aber man hatte Dussollier schon die ganze Woche lang geneckt und ihm gesagt: „Paß auf! Deine Einstellung ist in 6 Tagen dran; in 5 Tagen; heute morgen; Du hast nur noch eine halbe Stunde, usw. ...“ Es war von vornherein klar, daß die Einstellung auf gar keinen Fall durch Zwischenschnitte unterbrochen werden würde, wodurch es ja möglich gewesen wäre, die Szene zu unterteilen. Dussollier mußte buchstäblich ins kalte Wasser springen. Die Technik, der Regisseur und der Schauspieler waren alle sehr gespannt und aufgereg.

Wenn schon von Geheimnis die Rede ist, so darf ich hinzufügen, daß während dieser Szene das Licht sich ständig verändert. Der Kameramann änderte die Beleuchtung. Das Licht auf André Dussolliers Gesicht kippt ab. Ich hoffe, Sie haben es nicht bemerkt. Das ließ die Spannung natürlich noch anwachsen. Aber es macht Spaß, sich den Herausforderungen zu stellen. Ich füge ganz schnell hinzu, nicht aus Spaß an den Herausforderungen, sondern weil wir denken, daß das die einzige Weise ist, um den Zuschauer zu fesseln und seine Aufmerksamkeit zu finden.

Aus dem Protokoll einer Pressekonferenz in Venedig vom 2. September 1986. In: *Jeune Cinéma*, Nr. 177, Paris, Nov./Dez. 1986

## Mélo, zum sechsten Mal

Von Claude Gauteur

Der von Alain Resnais am 20. Januar abgedrehte Film MELO beruht auf einem Stück von Henry Bernstein, das 1929 zum erstenmal auf der Bühne zu sehen war. In einem aufsehenerregenden Prozeß standen sich der Autor und der Regisseur Paul Czinner vor Gericht gegenüber. Czinner drehte nicht weniger als drei verschiedene Filmfassungen ...

Am 19. März 1929 hatte das achtzehnte Theaterstück von Henry Bernstein Premiere im Pariser Theater Le Gymnase: MELO mit Gaby Morlay, Pierre Blanchar, Charles Boyer und Maria Fromet. Sie spielten es etwa fünfhundertmal bis zum 6. Mai 1930. MELO, so erklärt der Autor denen, die es wissen wollen, konkurriert mit dem Roman und dem Film. Es ist ein 'dramatischer Roman' und ein 'Film, den man lange ignoriert hat, aber den man nicht mehr ignoriert'. Bernstein hat nicht übertrieben, denn MELO, der neue Film von Resnais, ist die ... sechste filmische Adaptation! Und nicht die vierte, wie man überall lesen konnte. Aber erzählen wir die Geschichte lieber von Anfang an.

1929. Ein Filmemacher sieht das Stück in Paris, er sieht es mehrmals, und zwar in Gesellschaft einer Schauspielerin, die sein Leben teilt. Sie sind bekannt, er für seine Inszenierung von *Nju*, einem der schönsten Kammerspiel-Erfolge jener Zeit, sie für die Interpretation der weiblichen Hauptrolle. Paul Czinner und Elisabeth Bergner sind anerkannt. Dann wird Ende 1930 MELO in Berlin uraufgeführt, aber Bernstein fühlt sich hintergangen und verbietet weitere Vorstellungen.

Zwei Jahre vergehen. Das Abfilmen von Theaterstücken ist *à la mode*. Bernstein, der dem Film bis dahin eher ablehnend gegenüberstand<sup>1</sup>, tritt die Filmrechte an seinem Stück, die er zurückgekauft hat, an Matador Film (Elisabeth Bergner) und Pathé-Natan ab. In den Studios von Joinville soll gleichzeitig eine französische und eine deutsche Version entstehen, wie es in jener Zeit üblich ist, als der Tonfilm die Massen erobert. Paul Czinner hat damals übrigens gerade eine dreifache Version abgedreht von einem Film mit dem Titel *Ariane, jeune fille russe* mit: a) Gaby Morlay und Victor Francen, b) Elisabeth Bergner und Rudolf Forster und c) Elisabeth Bergner und Percy Marmont.

Nachdem er für *Ariane* den Roman von Claude Anet adaptiert, begibt sich Carl Mayer, Verfasser des Drehbuchs von *Das Cabinet des Doktor Caligari* (Robert Wiene, 1919) und *Die freudlose Gasse* (Karl Grüne, 1923), bevorzugter Gesprächspartner von Friedrich-Wilhelm Murnau von 1920 (*Der Gang in der Nacht*) bis 1928 (*The Four Devils*), mit Paul Czinner ans Werk, um eine Filmversion des Theaterstücks 'Melo' zu erarbeiten. Im Mai 1932, als sie mit dem Drehen anfangen wollen, erklärt Bernstein, der die deutsche Version in einer französischen Übersetzung gelesen hat, sein Befremden über diesen Text – um so mehr, als man ihn nicht daran beteiligt hatte – von einer Verschandelung und Entstellung ist noch nicht die Rede.

Wie man später erfährt, bietet er den Produzenten an, den erhaltenen Vorschuß zurückzuzahlen und den Vertrag zu annullieren. Unter der Bedingung, daß das Drehbuch der französischen Version von einem französischen Szenaristen geschrieben wird, will er hinsichtlich der deutschen Version beide Augen zudrücken. Der Streit dringt an die Öffentlichkeit, als der Film am 22. Oktober in den Kinos anläuft.

Am 27. bringt Bernstein die 'Affaire Mélo' in dem Blatt 'Candide' ins Rollen. Der Filmkritiker dieser wöchentlich erscheinenden Zeitschrift, Jean Fayard, unterstützt ihn und schreibt: „Der Film von M. Czinner taugt nichts; es ist zwar gefilmtes Theater, aber es ist nicht mehr das Stück von M. Bernstein und man muß zugeben, daß M. Bernstein mehr als M. Czinner vom Theater versteht. Das bezweifelt niemand außer wahrscheinlich M. Czinner selbst.“ Bernstein ist der Ansicht, daß man sein Stück in unerträglicher Weise verunstaltet habe und beantragt eine einstweilige Verfügung gegen die Produzenten. Er verlangt, daß der Film abgesetzt wird (die deutsche Fassung ist unter dem Titel *Der träumende Mund* inzwischen schon in Deutschland

herausgekommen), die Beschlagnahme aller Kopien und die Hinzuziehung von Sachverständigen.

Der Antrag des hitzigen Dramatikers (der sich im ganzen nicht weniger als elfmal duellieren sollte) wird abgelehnt. Am 10. November, am 1. und 8. Dezember 1932 erhebt Bernstein im 'Candide' erneut Anklage. Im Namen des „moralischen Rechts des Autors, d.h. jenes Rechts, das er immer behält – welches auch die Umstände sein mögen und was immer er an Rechten abgetreten haben mag – auf das, was aus seinem Geist geboren ist“ verurteilt er Paul Czinner und Carl Mayer vehement. (Er urteilt nur auf Grund dessen, was er gelesen hat, gesehen hat er den Film nicht.) In seiner Wut geht er so weit, gegen die französische Co-Produzenten des Films, Bernard und Emile Natan, fremdenfeindliche wenn nicht antisemitische Argumente zu verwenden ... Wenig später provoziert Bernstein Emile mit giftigen Worten: „Ohrfeigen werden Sie ohne Zweifel auch bekommen, Natan, in neunzig Tagen!“

Die Standesorganisationen mischen sich ein, allen voran André de Reusse und Hebdo Film. „Wir erwarten“, schreibt Paul-Auguste Harlé in 'La Cinématographie française', „nicht nur, daß die Lästerzunge schweigt, sondern auch eine Wiedergutmachung des Unrechts, das man dem Film zugefügt hat, einer Industrie, die M. Bernstein ein gesalzenes Honorar gezahlt hat.“ Die Société des Auteurs Dramatiques stellt sich auf die Seite des Theaterautors, der 100.000 Francs Schadenersatz verlangt; die 'Chambre syndicale de la Cinématographie' ergreift die Partei der Produzenten.

Der Prozeß findet Ende Juli 1933 statt. Die Klage M. Bernsteins wird abgewiesen, diesmal endgültig. Das moralische Recht des Autors auf sein Werk existiert zwar, aber es ist nicht unveräußerlich, und in diesem Falle, urteilt das Gericht, hat M. Bernstein seines zweifellos abgetreten. Der Vertrag, den Bernstein unklugerweise unterschrieben hat (er entspricht nicht der üblichen Norm), ermächtigt den Adapteur ausdrücklich dazu, jede Veränderung am Original vorzunehmen, die er für notwendig hält. Außerdem wurden die Veränderungen nicht in unehrlicher Weise oder mit der Absicht zu schaden durchgeführt. Und das um so weniger – fügen wir es unsererseits hinzu – als MELO den Filmemacher inspirieren mußte, der bereits *Nju* erworben hatte. Um das zu verstehen, müssen wir noch einmal einen Schritt zurückgehen.

*Nju* (Elisabeth Bergner) kann sich nicht mit der Seichtheit des Ehelebens abfinden; sie verläßt Ehemann (Emil Jannings) und Kind, um mit einem Geliebten (Conrad Veidt) zusammenzuleben, der ihrer bald überdrüssig ist: Es bleibt ihr kein anderer Ausweg als der Selbstmord. Und was erzählt MELO für eine Geschichte? Romaine (Gaby Morlay) hat nur die Wahl zwischen der Zärtlichkeit, die sie ihrem Mann (Pierre Blanchar) entgegenbringt, und der Leidenschaft, die sie für ihren Geliebten (Victor Francen) empfindet, der auf der Leinwand die Rolle spielt, die Charles Boyer auf der Bühne geschaffen hat – sie flüchtet sich in den Tod.

Die Ähnlichkeit dieser beiden Erzählungen hat Siegfried Kracauer bereits 1946 in seiner berühmten psychologischen Geschichte des deutschen Films 'Von Caligari bis Hitler' erwähnt. Aber seltsamerweise übergeht Siegfried Kracauer, daß Paul Czinner und Elisabeth Bergner 1937 in England, wo sie seit 1933 im Exil lebten und die britische Staatsangehörigkeit erworben hatten, ein Remake der deutschen Version von MELO (*Der träumende Mund*), nämlich *Dreaming Lips* gedreht haben – adaptiert der einen Quelle zufolge von Paul Czinner und Lee Garmes, anderen Aussagen nach von Margaret Kennedy und Cynthia Asquith. *Dreaming Lips* sah Joyce Bland, Raymond Massey und Romney Brend in den Rollen, die Margarete Hruby, Rudolf Forster und Anton Edthofer gespielt hatten. Wenn man sich daran erinnert, daß Lotte Eisner zufolge (siehe 'L'ecran démoniaque' Paris 1965, Herausgeber Eric Losfeld) Elisabeth Bergner auch großen Wert darauf gelegt hat, die Titelrollen in den Filmen *La Duchesse de Langeais* (nach Balzac) und *Fräulein Else* (nach Schnitzler) zu spielen, die Paul Czinner 1926 und 1928 gedreht hat, wird man zugeben, daß die 1900 geborene Schauspielerin konsequent dieselben Ideen verfolgte.

Paul Czinner (1890 - 1972), ihr Mann, der eine künstlerische Laufbahn als 'Wunderkind auf der Geige' begonnen hatte, war,

wie es scheint, nicht weniger konsequent: Er filmte Elisabeth Bergner 1926 in *Der Geiger von Florenz*. Die beiden männlichen Protagonisten in MELO sind Musiker – der eine ein bescheidener Erster Geiger in Paris, der andere ein international berühmter Virtuose. Im Theater bildete der musikalische Teil mit Bach, Chopin, Mussorgsky, Rimsky-Korsakow und vor allem Guillaume Lekeu<sup>2</sup> einen integralen Teil der Handlung. In *Der träumende Mund* und MELO hörte man Beethoven und Wagner, in *Dreaming Lips* Beethoven und Tschaikowski. Und Paul Czinner verfilmte, lange bevor es andere taten, Mozart und Richard Strauss: *Don Giovanni* (von der Ariane die Ouvertüre hörte) 1955 und *Der Rosenkavalier* 1962. Da es schwerfällt, mit MELO aufzuhören, wenn man einmal damit angefangen hat, lassen Sie uns noch feststellen, daß Paul Czinner nun mit Johanna Sibelious (sic) zusammen eine zweite Version von *Der träumende Mund* schrieb, die 1952 von Josef von Baky gedreht und von der jungen Maria Schell – zusammen mit O.W. Fischer und Fritz von Dongen – gespielt wurde. (Erwähnen wir ebenfalls, daß Robert Land und Giorgio C. Simonelli 1934 gemeinsam eine italienische Fassung von MELO, interpretiert von Elsa Merlini, Renato Cialente, Corrado Racca und Nino Marchetti, unter dem Titel *Melodramma!* gedreht haben.)

Bleibt noch, wir haben es für den Schluß aufgehoben, *allegro vivace*, der Grund des Rechtsstreits zwischen Bernstein und Czinner zu benennen. Gaby Morlay hat, als der Film herauskam, ohne es zu wissen, aus der Schule geplaudert. Den Lesern des 'Ami du Peuple' erzählte sie nämlich mit naiver Unbekümmertheit, die Produzenten hätten sie überzeugt: Wenngleich ein Star es sich auf der Bühne erlauben könne, ungestraft eine unsympathische Person zu spielen, so sei das im Film wegen des Kapitals, das auf dem Spiel stehe, nicht möglich.

Erster 'Verrat': Während auf der Bühne der Versuch der Heldin des Stücks gezeigt wurde, ihren Gatten zu vergiften, wird er im Film nur angedeutet: Romaine sieht sich in einem Alptraum das fatale Pulver ins Glas schütten, das für ihren Mann bestimmt ist, der dann aber nicht unter Vergiftungserscheinungen, sondern an einer Ohrenentzündung leidet, die er sich infolge eines Schnupfens zugezogen hat!

Zweiter, in den Augen des Dramatikers noch schwerwiegender 'Verrat': Der dritte Akt ("der großartige dritte Akt, der das Stück (...) zu einem Kunstwerk machte", sagte Antoine), der einige Jahre nach dem Tode der Heldin spielt, ist aus dem Film praktisch eliminiert. Was spielt sich darin ab? Man sieht den Witwer von bösen Zweifeln geplagt und in nachträglicher Eifersucht auf seinen Rivalen verbittert – geradeso wie der typische dostojewskische Gatte. Mehr noch: Beide Männer sind gleichermaßen verzweifelt, beide auf der vergeblichen Suche nach dem Rätsel, warum Romaine Selbstmord begangen hat. Keiner von beiden ahnt etwas von dem verbrecherischen Akt der Frau, die sie noch immer lieben. Mit der Kraft ihrer gemeinsamen Leidenschaft lassen sie die Verschwundene wiedererstehen.

*Der träumende Mund*, vom deutschen Publikum zum besten Film des Jahres gekürt, erschien im August 1933 mit französischen Untertiteln in Paris. Carl Mayers Mitarbeit wird darin nicht mehr erwähnt. Manuskript und Regie Paul Czinner; dramaturgische Bearbeitung: Marcel Hellmann. Neben einer 'schönen Virtuosität der Imagination' sieht André Antoine (berühmter Theatermann, als Cineast und Filmkritiker jedoch überschätzt) „eine absolute Fehlleistung in der Interpretation des Werks“ und „ein unverzeihliches Attentat, über das sich zu beklagen der Autor tausend Gründe hätte.“

Einigen wir uns auf folgenden Kompromiß: Wenn Paul Czinner (den zu verachten Danièle Heymann wirklich in keiner Weise berechtigt ist<sup>3</sup>), seine Gründe hatte, diese Passagen wegzulassen, so hatte Henry Bernstein ebenso die seinen, dagegen zu protestieren. Und bedenken wir, daß Spuren von MELO sich auch in *L'amour à mort* (1984) mit seinem Quartett der Virtuosen – Sabine Azéma, Pierre Arditi, André Dussollier und Fanny Ardant – wiederfinden. Bei so vielen Motiven und da Alain Resnais ja außerdem einige Ideen über die Musik im allgemeinen und über

Filmmusik im besonderen mitbringt (Eisler und Henze, Fusco und Penderecki, Rozsa und Dzierlatka) darf man auf die sechste Fassung von MELO gespannt sein, die im April oder Mai 1986 in die Kinos kommen soll.

- 1 Außer MELO wurden vierzehn andere Theaterstücke von Henry Bernstein (1876 - 1953) verfilmt: *Joujou* (Baldassare Negroni, 1916), *La Via piu lunga* (nach *Le Détour*, Mario Caserini, 1918), *Israël* (André Antoine, 1918), *Le Bercail* (Marcel L'Herbier, anonym 1919), *La Rafale* (Jacques de Baroncelli, 1920), *Raffiche* (nach *La Rafale*, (Enrico Roma 1920), *Le voleur* (amerikanische Version, Emile Chautard), *Elevazione* (nach *L'élévation*, Telemaco Ruggieri, 1920), *Sansone* (nach *Samson*, Torello Rolli, 1922), *The Wolf of Wall Street* (nach *Samson*, Rowland V. Lee, 1928), *Washington Masquerade* (nach *la Griffes*, Charles Brabin, 1931), *Le Voleur* Maurice Tourneur, 1933), *Le Bonheur* (Marcel L'Herbier, 1935), *L'Assaut* (Pierre-Jean Ducis, 1936), *Samson* (Maurice Tourneur, 1936), *Le Messager* (Raymond Rouleau, 1937), *Orange* (nach *Le Venin*, Marc Allégret, 1937) und *Victor* (Claude Heymann, 1951).
- 2 Schüler von César Frank und Vincent d'Indy. Guillaume Lekeu ist mit 24 Jahren gestorben. Verfasser einer Sonate für Violine und Klavier, die inzwischen ins Repertoire Eingang gefunden hat. Der junge belgische Musiker, ein glühender Wagnerianer, sei, so erzählt man, 1889 in Bayreuth während des Vorspiels zu 'Tristan' vor Erregung ohnmächtig geworden.
- 3 Der komplette Text von MELO ist im Oktober 1930 in der Reihe *Oeuvres Libres* (No. 112) und dann noch einmal 1933 von dem Verlag Arthème Fayard et Cie. editeur veröffentlicht worden.

In: Cahiers du Cinéma, No. 60, Paris, März 1986

### Kritik

Jeder neue Film von Alain Resnais wird mit Ungeduld und Spannung erwartet. Man erhofft sich von ihm eine Überraschung, zu einer Stunde, da das Kino vom Fernsehvirus der standardisierten und anonymen Konsumware bereits gefährlich verseucht ist. MELO läßt in dieser Hinsicht nichts zu wünschen übrig. Er ist die glückliche Verbindung von Intelligenz und Sensibilität, die meisterhafte Verwirklichung einer ganz spezifischen Filmform, ausgehend von einer mitreißenden, sehr dramatischen Situation.

MELO ist die Adaptation eines von Henry Bernstein 1929 verfaßten Stückes, eines Bühnendichters, der inzwischen nicht mehr gespielt wird, in den 20er und 30er Jahren aber zahlreiche Filmemacher inspirierte, denn seine Stücke wurden nicht weniger als zwanzig Mal für die Leinwand adaptiert, fünf Mal allein MELO. Ein Melodram also, in dessen Mittelpunkt zwei Geiger stehen, die seit ihrer Studienzeit am Konservatorium miteinander befreundet sind: Pierre, empfindsam und verträumt, ist erster Geiger in einem Orchester und verheiratet mit der lebenssprühenden und fröhlichen Romaine; Marcel, ein international renommierter Solist, ist ein Frauenheld, der sich als feuriger Liebhaber geriert. Im Laufe eines gemeinsamen Abendessens macht seine Romantik tiefen Eindruck auf Romaine, die ihm daraufhin ein Stelldichein gewährt und seine Geliebte wird. Als er einer Konzerttournee wegen abreisen muß, entreißt er der jungen Frau das Versprechen, daß sie nach seiner Rückkehr frei sein und mit ihm zusammenleben werde.

Bis dahin ist das Ganze nichts weiter als die banale Geschichte zweier Liebender und eines gehörnten Ehemannes. Erst das Folgende rechtfertigt den Titel, umso mehr, als der Terminus *mélo* (Melodram) recht inadäquat erscheint, um die Atmosphäre eines Dramas, dem nichts Vulgäres oder Larmoyantes anhaftet, zu charakterisieren. Das einzige melodramatische Element, wenigstens zu Anfang, ist die rührende Blindheit Pierres gegenüber seiner Gefährtin, der er den lächerlichen Spitznamen 'Maniche' gegeben hat und deren gewaltigen Lebenshungrer und heftiges Liebesverlangen er sich nicht vorstellen kann. Doch am Ende

(das ich nicht verraten will, um die Spielregeln einzuhalten) kommt es zu zahlreichen Zwischenfällen und Steigerungsmomenten in der Handlung.

Selbstredend versteht es Resnais, die melodramatischen Elemente, die die offenkundige Triebfeder der Handlung bilden, großartig zu transzendieren: Er spielt das Spiel zu Ende, ohne die falsche Bescheidenheit, die der Titel zu implizieren scheint, und macht den psychologischen Konflikt in seiner ganzen Tragweite sichtbar. Denn das Interesse des Dramas beruht vor allem auf der Vielschichtigkeit der Charaktere, die sich nach und nach als recht verschieden erweisen von dem, was sie zu sein scheinen, so wie es sich für ein gutes Theaterstück geziemt. Und Resnais hat diesen Bezugspunkt seines Modells nicht ausgespart; nicht nur hat er den Text wortwörtlich genommen, er hat auch die jeweiligen Akte diskret durch Überblendungen, durch imaginäre Szenenvorhänge kenntlich gemacht, die visuelle Zäsuren bewirken, weil es sich hier ja keineswegs um verfilmtes Theater handelt, sondern um eine spezifisch kinematographische Transposition. Ich glaube, MELO ist das zeitgemäßeste Ergebnis von Resnais' Entwicklung nach *Mon oncle d'Amérique* (Mein Onkel aus Amerika). Früher, als er noch mit Schriftstellern wie Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jean Cayrol, Jorge Semprun, Jacques Sternberg und David Mercer zusammenarbeitete, hatte er deren literarischen Beitrag in eine visuelle Form gebracht, die stets dem Realismus verpflichtet war, auch wenn darin das Imaginäre einen großen Raum einnahm. Später, in Zusammenarbeit mit Drehbuchautoren, wurden seine Vorstellungen persönlicher und seine Vorgehensweise 'experimenteller', sowohl in der dramaturgischen Konzeption (die Interventionen von Henri Laborit in *Mon oncle d'Amérique*, die drei Erzählbenen in *La vie est un roman*) als auch im Gebrauch der für die Inszenierung im eigentlichen Sinn des Wortes relevanten Ausdrucksmittel (die Dekors von BD für Enki Bilal in den Mantel- und Degenszenen in *La vie est un roman*, die fast unmerklichen Einwürfe zu der Musik von Hans-Werner Henze in *L'amour à mort*). (...) Diese drei Filme kennzeichnen eine Entwicklung zu einem Stil der *Theatralität*, der in MELO voll zum Tragen kommt durch die Verwendung von Dekors, die absichtlich als künstliche kenntlich gemacht werden, die Unterteilung in Akte entsprechend der Bühnenvorlage, das Eingeschlossensein der Personen, der Ausschluß von Öffentlichkeit durch die Gestaltung der szenischen Räume. Die einzige Person, der es gelingt, hinaus in die Nacht zu flüchten, wird nicht realistisch dargestellt, sondern als wäre es ein schlechter Traum.

Alles erweckt den Anschein, als wolle uns Resnais, Renoirs Frage nach der Grenze von Theater und Leben sich aneignend, uns beweisen, daß *das Leben ein Theater* sei, indem er den beim Kino vorausgesetzten Imperativ übergeht, jenen sakrosankten 'Eindruck von Realität', zugunsten einer Inszenierung, die sich vor dem aufmerksamen und unentrinnbaren Auge der Kamera, ganz auf die Dialektik von Gesichtern und Worten konzentriert, auf den Blick eines 'Herrn vom Orchester', dem es gestattet ist, sich mit den Schauspielern auf der Bühne aufzuhalten. Mit den vier Schauspielern aus *L'amour à mort* bildet der Regisseur ein Gesangsquartett, und die Tonart heißt Musik.

Theatralität, sagte ich, ausgehend von der Tatsache der *Distanz*, die Resnais hinsichtlich der herkömmlichen Filmregeln einnimmt (Realismus, Identifikation). Auch Musikalität (unabhängig von den durch die Handlung motivierten Auszügen aus den Werken von Bach und Brahms) im Umgang mit dem Text, den die Schauspieler auf hinreißende Weise vortragen und den man in einer Großaufnahme und dem rezitativen Fluß, der an keiner Stelle durch 'Zwischenschnitte' unterbrochen wird, in vollen Zügen genießen kann. Meines Erachtens muß man die Risikofreude eines Filmemachers bewundern, der sich in seiner Kontinuität wandelt und erneuert, indem er sich 'Stilübungen' hingibt, die von der hohen Schule des Experiments künden. Alain Resnais, der bei einem aus der Mode gekommenen Bühnendichter Zuflucht sucht, führt uns einmal mehr in eine Richtung, die jede Routine des Ausdrucks und jede intellektuelle Bequemlichkeit in Frage stellt, die im kinematographischen Schaffen immer mehr um sich greift.

Marcel Martin, in: La Revue du Cinéma, Paris, Oktober 1986

## Biofilmographie

Alain Resnais, geb. 1922, Schauspielstudium, Studium am IDHEC, eigene Filme seit 1948.

Resnais schuf eine neue, stilisierte Formalität, die sein revolutionäres Erzählkonzept trug. Obwohl er seinen Autoren einen bemerkenswert großen Einfluß auf die Gestaltung seiner Filme zugestand, was sich vor allem in der hohen Qualität seiner Dialoge ausdrückt, sind seine Filme außerordentlich stark von den Eigenheiten dieses Mediums her konzipiert und keinesfalls literarisch zu nennen. Die vollkommene Integration von Wort und Bild, die einander bedingen, wäre in keiner anderen Kunstform denkbar. Trotz der Verschiedenheit der für ihn arbeitenden Autoren zeichnen sich seine Filme durch hohe thematische Konsequenz aus: Alle beschäftigen sich mit Versuchen individueller Vergangenheitsbewältigung. Konsequenterweise spielt das Element der Zeit in allen seinen Filmen eine dominierende und stilprägende Rolle.

Filme:

- 1948 *Van Gogh*
- 1950 *Guernica* (Co-Regie: Robert Hessens; Kommentar: Paul Eluard)  
*Gauguin* (Kommentar: Paul Eluard)
- 1950/53 *Les statues meurent aussi* (Auch Statuen sterben)  
Co-Regie: Chris Marker
- 1955 *Nuit et Brouillard* (Nacht und Nebel), Buch: Jean Cayrol
- 1956 *Toute la mémoire du monde* (Alles Gedächtnis der Welt)
- 1957 *La mystère de l'atelier quinze*
- 1958 *Le chant de styrène* (Der Gesang von Polystyren), Kommentar: Raymond Queneau
- 1959 *Hiroshima mon amour* (Buch: Marguerite Duras)
- 1961 *L'année dernière à Marienbad* (Letztes Jahr in Marienbad), Buch: Alain Robbe-Grillet
- 1963 *Muriel ou le temps d'un retour* (Muriel oder die Zeit der Wiederkehr), Buch: Jean Cayrol
- 1966 *La guerre est finie* (Der Krieg ist vorbei), Buch: Jorge Semprun
- 1967 *Loin du Vietnam* (kollektiver Protestfilm, zu dem Resnais eine Episode in Zusammenarbeit mit dem belgischen Schriftsteller Jacques Sternberg beisteuerte)
- 1968 *Je t'aime, je t'aime* (Ich liebe dich, ich liebe dich), Buch: Jacques Sternberg
- 1974 *Stavisky ...* (Buch: Jorge Semprun)
- 1976 *Providence* (Buch: David Mercer)
- 1980 *Mon oncle d'Amérique* (Mein Onkel aus Amerika), Buch: Henri Laborit
- 1983 *La vie est un roman* (Das Leben ist ein Roman), Buch: Jean Gruault
- 1984 *L'amour à mort* (Buch: Jean Gruault)
- 1986 MELO

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13