

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 21 (1979)
Heft: 111

Artikel: Rui Nogueira im Gespräch mit Jean-Pierre Melville
Autor: Nogueira, Rui / Melville, Jean-Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867630>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

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

Rui Nogueira

IM GESPRÄCH MIT JEAN-PIERRE MELVILLE

LES ENFANTS TERRIBLES

- Wie die Knaben in LES ENFANTS TERRIBLES sind Sie Schüler vom Lycée Condorcet gewesen. Das Buch von Jean Cocteau hat Ihre Jugend stark geprägt, nicht?
- Nein, übertreiben wir nicht. Wie alle Schüler vom Lycée Condorcet habe ich im Quartier von Monthiess Schneeballschlachten gemacht. Darum war LES ENFANTS TERRIBLES von Cocteau unser Buch. Wir alle hatten es gelesen. Aber obwohl ich dieses Buch sehr gern hatte, ist es mir nie eingefallen, daraus einen Film zu drehen.

Cocteau war ein sehr durchtriebener Typ. Als er mich anrief, ein Tag nachdem er LE SILENCE DE LA MER gesehen hatte, um mir zu sagen, ich solle LES ENFANTS TERRIBLES drehen, war er nicht so gleichgültig, wie ich es am Anfang geglaubt hatte ... Seine Bewunderung war echt, obwohl er mich auch als Sprungbrett benutzen wollte, um Edouard Dhermilte zu lancieren. Das war seine neueste Entdeckung, aus dem er einen Jean Marais machen wollte.

- Wie war Ihre Beziehung zu Cocteau?
- Sehr, sehr gut, solange ich nicht filmte. Sehr, sehr schlecht vom Moment des ersten Drehtages an.

Ich muss sagen, dass ich zu jener Zeit nicht einfach war. Ich war sehr widerspenstig, ohne Sinn für Kompromisse. Ich war Produzent, Regisseur, Drehbuchautor - auch wenn ich Cocteau's Name auf dem Vorspann als Mitautor erscheinen liess - und ich ertrug es absolut nicht, dass sich jemand mir widersetzte, mir Vorschriften machte oder mich gar kontrollierte. Nun, Cocteau, der gerade ORPHEE beendet hatte und sich langweilte, kam jeden Tag und schaute mir bei der Arbeit zu. Am ersten Drehtag, als Dermitté gerade eine Szene spielte, schrie Cocteau: "Oh! Nein! Schnitt!" Die eiserne Stille, die sich über dem Studio ausbreitete, liess das Schlimmste erwarten. Ich erinnere mich noch an die entsetzte Miene von Decae, der die Kamera verliess. Ich meinerseits habe Cocteau bloss angeschaut, der sich beeilte, mir mit zerknirschter Miene zu sagen: "Oh! Entschuldigung... ich weiss nicht, was in mich gefahren ist... ich habe gedacht, ich sei noch auf der Szene von ORPHEE!" Von diesem Tag an, hat er den Fehler nicht mehr begangen. Manchmal hat er versucht, mir - sagen wir - Ratschläge zu ge-

ben. Ich habe ihn dann jeweils ruhig angeschaut und gesagt: "Nein, Jean ...". Unsere Freundschaft hat darunter gelitten.

Wissen Sie, als die Angelegenheit der Produktionsgesellschaft Gaumont zu Ohren kam und diese ihr Urteil gesprochen hatte, hatte Cocteau nur noch einen Wunsch: dass ich sterbe, damit er den Film an meiner Stelle drehen könnte.

Als ich einmal in eher schlechter Verfassung war, bat ich Cocteau, mich für einen Tag zu vertreten. Ich habe ihm alle Einstellungen gezeichnet, die er drehen sollte und habe präzisiert: "Entweder befolgst du diese Anweisungen oder dann drehst du nicht." Es ist unnötig, Ihnen zu sagen, dass er seine Aufgabe sehr genau erfüllte. Genau wie ein Assistent. Diese Einstellungen betrafen die Szene in Montmorency, sozusagen am Ufer des Meeres, wo der Onkel von Gérard den Strohhut kauft und wo Elisabeth und Paul Gérard zwingen, eine Giesskanne zu stehlen. Es waren im ganzen acht Einstellungen, die unter sommerlicher Sonne passieren sollten, die jedoch mitten im Winter, während es regnete, gedreht wurden. Um die Strasse und den Geschäftsräume zu beleuchten und eine sommerliche Atmosphäre zu erhalten, brauchte Decae das Beleuchtungssystem der Bogenlampen ("arcs"), welches ich damals nicht sehr mochte, für diesen Tag jedoch vorgesehen hatte.

Cocteau war begeistert, denn er hatte seinen Drehtag.

Ich bewundere diesen Mann. Er war intelligent, charme- und taktvoll.

Ein Elite-Mensch eben.

- Ihrer Meinung nach leidet LES ENFANTS TERRIBLES unter dem Problem der falschen Besetzung.
- Sicher. Ich habe mir für die Rolle von Paul einen zerbrechlicheren, zarteren, ja zweideutigeren Schauspieler vorgestellt. Edouard Dhermitté mit seiner kolossalen Kraft, liess keinen Platz für Zweideutigkeiten. Uebrigens war ihm das bewusst. Er liess sich sogar die Haare färben, um sich möglichst gut mit der Figur identifizieren zu können. Was die Wahl des andern Schauspielers betrifft, bin ich selbst verantwortlich, obwohl ich Renée Cosima, nicht sehr gut finde in ihrer Doppelrolle. Im Gegensatz dazu finde ich Nicol Stéphane sehr bemerkenswert in der Rolle von Elisabeth. Durch ihr Spiel und ihre Präsenz lässt sie uns manchmal sogar die Abwesenheit von Edouard Dhermitté vergessen. Roger Gaillard, dieser wunderbare und intelligente Schauspieler, den ich für die Rolle von Gérard's Onkel gewählt habe, finde ich voll Phantasie und Komik. Sogar Cocteau, der am Anfang etwas beunruhigt über meine Wahl war, hat ihn dann sehr hoch geschätzt.
- Was die Wahl von Edouard Dhermitté betraf, mussten Sie den Forderungen von Cocteau nachgeben. Im Gegensatz dazu ist es Ihnen gelungen, diese Musik einzusetzen, die Sie wollten?
- Cocteau wollte die Musik im Stil Wiener und Doncet, denn er hatte sein Buch beim Aufenthalt in der Entzugsklinik von La Celle-Saint-Clou geschrieben und dabei dauernd dieselbe Platte gehört: "Marke Belive". Er wollte darum unbedingt, dass ich diese auf dem Klavier spielen liesse. Am Schluss wählte ich die Musik aus, ohne Cocteau auch nur auf dem Laufenden zu halten, denn er wusste, was er sich leisten konnte. Er hatte die Gewohnheit zu sagen: "Man muss immer wissen, wie weit man zu weit gehen



kann." Als die Musik aufgenommen war, liess Cocteau in seinen Interviews die Frage über die Musikwahl immer etwas offen. Doch als ich nicht aufgab, überall zu bestätigen, dass diese Wahl von mir und nur von mir allein getroffen worden sei, hat er nicht mehr insistiert. Im Buch von André Fraigneau "Entretiens autour du cinématographe" erklärt er sich endlich zufrieden mit der Musik von Bach.

- Die mit einer Kamerabewegung gedrehte Szene, in der Elisabeth die an der Zimmerwand von Paul aufgehängten Photos betrachtet - vergleichbar mit der Szene aus LE SILENCE DE LA MER, wo Howard Vernou den Aufenthaltsraum des Hauses entdeckt - lässt uns einzig durch das Gesicht von Nicol Stéphane verstehen, dass diese Photos mehr oder weniger Dargelos - Athalie gleichen.

- Die an der Wand aufgehängten Photos sind Bilder von Boxern, von Filmstars und von Gangstern, die Dargelos - Athalie gleichen. Ich hatte in einer vorgehenden Aufnahme die Kamera schon über die Mauer mit den Bildern schweifen lassen. Ich fand es daher unnötig, diese Aufnahme zu wiederholen und ich fand es auch viel interessanter, dieses Gefühl von Entdeckung der Ähnlichkeit einzig durch den Gesichtsausdruck von Nicole Stéphane zu vermitteln. Ich will Ihnen trotz allem den Grund dafür geben, um Ihnen zu beweisen, dass ich ganz ehrlich bin, wenn ich sage, dass ich nie etwas erfunden habe im Film.

Wie man mir oft bestätigt hat, haben die Leute, kurz nachdem sie den Film gesehen hatten, den Eindruck, in diesem betreffenden Moment die Ähnlichkeit zwischen Dargelos - Athalie und den Gangstern auf den Photos geprüft zu haben. Diesen falschen Eindruck, wenn er mir gelungen ist, habe ich Orson Welles zu verdanken. Lange nachdem ich THE MAGNIFICENT AMBERSON'S (1942) gesehen habe, erinnerte ich mich noch sehr genau an die Szene, wo Joseph Cotten und Anne Baxter zwischen blühenden Baumwollpflanzen durch den Garten spazieren. Na ja, machen Sie es wie ich, sehen Sie sich den Film nochmals an: es existiert kein Baum, nicht einmal ein Schatten eines Zweiges! Aber sie sprechen davon! Und ich schaute mir immer wieder dieses lange und wunderbare Travelling während des Spaziergangs unter blühenden Bäumen von Cotten und Baxter an. Das ist Kino! Wenn man das verstanden hat, hat man schon ein klein wenig verstanden.

- In der Schlusszene hat es einen bemerkenswerten Effekt mit einem Kran. Um das zu drehen, haben Sie einen Lift benutzt und dennoch bemerkt man keinen Augenblick etwas davon.

- Ich hatte zu dieser Zeit ein sehr schönes Büro gemietet, das dem Besitzer der pro-deutschen Zeitung "Le petit Parisien" gehörte, die nach der Befreiung verboten wurde. In diesem Büro habe ich die Szene gedreht, in der Paul mit spanischen Wänden ein Zimmer anfertigt und auch diese Szene, von der Sie sprechen. Um den Lift wie einen Kran gebrauchen zu können, habe ich die Liftkabine einfach mit einem Stoff zugedeckt, damit man sie nicht sieht. Für die letzte Szene habe ich den Stoff weggenommen und die Kamera in den Lift gestellt. Im Moment des Zusammenbruchs der spanischen Wand liess ich den Lift heben.

Um einen stärkeren Effekt zu erhalten, liess ich das Zimmer in der Nähe

des Liftes nachkonstruieren.

Es gibt übrigens Momente im Film, in denen man glauben könnte, ich hätte einen Kran benutzt, obwohl sich bloss der Hintergrund bewegt.

Es handelt sich dabei um Szenen, die ich im Theater Pigalle gedreht habe, das ohne Zweifel das schönste Theater der Welt war. Es hatte zwei Bühnen von 22 m auf 44m, die in Wirklichkeit deren 6 waren: eine oben, eine in der Mitte und eine dritte unten, all das zweimal. Jede Bühne liess sich auf drei Ebenen heben und senken und auch vor- und rückwärts bewegen. Wenn man Jacques Bernard (Gérard) im Vordergrund sieht, während sich das Zimmer hinter ihm entfernt - na ja, dann befindet er sich auf dem festen Teil der Bühne vorne, während ich den zweiten beweglichen Teil derselben Bühne sich nach hinten entfernen lasse. In einem andern Moment ist die Kamera in der Höhe fixiert. Sie bewegt sich also nicht, aber es hat den Anschein als ob sie sich auf die beiden Betten senken würde. In Wirklichkeit ist es die gesamte Bühne des Theaters, dieser enorme Lift, der sich lautlos hebt. Unglücklicherweise hat man das alles zerstört... Man sieht dieses Theater übrigens im Film. Ich habe es gezeigt, um den von Cocteau gesprochenen Kommentar zu illustrieren: "Das Theater des Zimmers öffnete um 11 Uhr nachts."

Wissen Sie, ausser den Tag-Szenen, die draussen geschehen, habe ich den ganzen Film nachts gedreht, weil ich es vorzog, tagsüber zu schlafen. Zu jener Zeit war ich ein kleiner Cäsar und hatte diese Gewohnheit, in nächtlicher Stunde zu drehen, der ganzen Equipe auferlegt. Ich war wirklich ein Nachtvogel. Wenn Cocteau, der Arme - der zur Stelle sein wollte, um zu sehen, ob Dhermitté nicht allzu schlecht sei - zwischen zwei und drei Uhr nicht mehr standhalten konnte, legte er sich auf eine sehr hohe Theke, die Teil des Dekors war, und schlief dort oben.

- Gewissen Cinéasten der Nouvelle Vague - ich denke vor allem an Truffaut - haben LES ENFANTS TERRIBLES sehr gefallen.

- Ich weiss, als Truffaut ein junger Filmemacher war, war er einmal so freundlich, mir zu sagen, dass er den Film 25 Mal gesehen habe. Es war ihm gelungen, mir zu beweisen, dass er ihn besser kannte als ich. Er kannte nicht nur den Text, sondern auch die Musik dazu.

Auch Chabrol kannte LES ENFANTS TERRIBLES sehr gut. Ich weiss, dass er zu Henri Decae sagte, als er LES COUSINS drehte: "Dort möchte ich ganz genau das, was du in LES ENFANTS TERRIBLES gemacht hast." Darum kann man übrigens in seinem Film identische Kamerabewegungen beobachten, wie in dem meinigen.

- Haben Sie versucht, sich mit dem Film in die Welt der Kindheit zuzuwenden?

- Nein, überhaupt nicht. Wenn ich eines Tages einen Film über die Kindheit machen werde, werde ich Kinder nehmen. Diese Welt ist nicht diejenige von ENFANTS TERRIBLES, das ist die Welt von JEUX INTERDITS von René Clément. Ich habe diesen Film schon lange nicht mehr gesehen, aber Brigitte Fossey und Georges Ponjouly repräsentieren wirklich die Welt der Kinder.

- In der Szene des Speisewagens sieht man Sie in Gesellschaft von Jean Cocteau...

- Ich liebe es, in meinen Filmen, Bilder und Erinnerungen meiner Freunde, der Leute, mit denen ich gearbeitet habe, zu bewahren. Wenn Gerard's Onkel am Telefon mit dem Doktor von Paul spricht, hört man die Stimme von Cocteau am andern Ende des Drahtes. Auch für den Kommentar (im off gesprochenen) des Films habe ich die Stimme von Cocteau benutzt, denn ich fand sie wunderbar. Eine so schöne Stimme muss man bewahren. Ich bin froh, es gemacht zu haben. Und es ist auch das Herz von Cocteau, das man durch das Stetoskop schlagen hört, wenn der Doktor Paul abhört. Da Dhermiffé dazu bestimmt war, ein krankes Kind zu sein, liess ich Cocteau durch das Studion rennen, weil sein Herz sehr schnell und laut schlagen sollte.

BOB LE FLAMBEUR

- 1955 haben Sie mit BOB LE FLAMBEUR ihr erstes eigenes Drehbuch verfilmt.
 - Ich habe BOB LE FLAMBEUR im Jahre 1950 geschrieben, fünf Jahre bevor ich ihn verfilmte. Ich wollte mit meinen Erinnerungen an eine Welt, die ich ziemlich gut gekannt hatte, ein möglichst wahres Bild des französischen "Milieus" der Vorkriegszeit entwerfen. Zuerst beabsichtigte ich, einen ernsten Film zu drehen, aber nachdem ich ASPHALT JUNGE (1950), dieses Hauptwerk von Huston gesehen hatte, sagte ich mir, dass ich weder auf der dramatischen, noch auf der tragischen Ebene mehr, Vorbereitung und Ausführung eines Raubüberfalls zeigen konnte. Deshalb entschloss ich mich, mein Drehbuch vollständig abzuändern, um einen eher lustigen Film daraus zu machen. BOB ist kein reiner "Policier", sondern eine Sittenkomödie.
 - Der Schluss erinnert dennoch an die Thematik von Huston: an die Vergeblichkeit jeder Anstrengung.
 - Ja, indem er die Bank des Kasinos überfällt, beraubt sich Bob selber. Er verdient das Geld, das er stehlen geht, auf legale Art und Weise, da ja vom Moment an, wo er die 800 Millionen, die an jenem Abend im Koffer des Kasinos waren, gewonnen hatte, sein wunderbar vorbereiteter Ueberfall völlig unnütz geworden war. Hier offenbart sich meine Freude am Absurden. Es schlummert immer noch eine 'Brücke am Quai' in meinem Herzen. Ich sehe es gern, wenn die Anstrengung unnütz ist. Das 'Aufsteigen zum Versagen' ist etwas sehr Menschliches. Die Wissenschaft, zum Beispiel, treibt ihre Forschung derart weit, dass sie ja plötzlich vor der Unmöglichkeit, noch weiter zu gehen, stehen muss. Der Mensch hat den Mond erobert und er wird ganz sicher in der Folge alle Sterne des Sonnensystems erobern wollen, aber er wird sich darin verlieren. Die Wissenschaft schreitet bis zu jenem Augenblick fort, da sie versagen wird. Von Erfolg zu Erfolg entwickelt sich der Mensch unvermeidbar auf seinen letzten Misserfolg zu, der total und absolut ist: zum Tod!
- BOB ist dennoch ein lustiger Film. Er endet übrigens mit einer Wendung: Sie erinnern sich an meinen ersten Kommissar Guy Decoble, der sagt: "Für

die kriminelle Absicht und den Beginn deren Ausführung wirst du fünf Jahre bekommen. Mit einem guten Anwalt, ohne den Beginn der Ausführung, wirst du drei Jahre bekommen...", und an André Garret, der hinzufügt: "Und wenn du Floriot und Garçon nimmst, kannst du sogar Schadenersatz verlangen."

Ich fand es sehr amüsant, den Film so zu beenden. Es ist lustig sich vorzustellen, dass ein Typ, der einen Ueberfall vorbereitet und ihn in gewissem Sinn auch ausgeführt hat, auf der juristischen Ebene vielleicht nichts riskiert, wenn er von sehr guten Anwälten unterstützt wird.

- In allen ihren Filmen offenbart sich ihre Liebe zu Details und Gegenständen. Das verleitete einmal einen Kritiker dazu, Sie als den Francis Ponge des Kinos zu bezeichnen. Was meine Sie zu dieser Aussage?

- Sie missfällt mir nicht direkt. Gerade in diesem Punkt distanzieren mich ziemlich vom Nouveau Roman. Ich liebe die Grossaufnahmen von Gegenständen nicht. Die Gegenstände sind sehr wichtig für mich, aber es gibt nichts, das einen Film zeitlich so genau datieren hilft, wie Grossaufnahmen. Also, selbst wenn ein Objekt einen reellen dramatischen Wert in einer Szene hat, würde ich es irgendwohin stellen, aber nie in den Vordergrund. Ohn Zweifel hätte Hitchcock keine Angst, ein läutendes Telefon in den Vordergrund zu stellen, wenn dahinter ein Toter läge. Ich würd's nicht tun.

- Was bedeuten die Spiegel in ihrem Film?

- In all meinen Filmen gibt es immer diese Minute der Wahrheit. Der Mensch gegenüber dem Spiegel – das ist die Prüfung, die Bilanz.



Bei BOB kommt diese Minute am Anfang: Auf dem Rückweg durch die Rue Pigalle sagt Bob vor einem verrosteten Spiegel zu sich selber: "Eine schöne Gaunerschnauze". Wenn ich eines Tages meinen wahren "BOB" wiederfinde, werden Sie auf der Ebene der Dialoge den enormen Unterschied zwischen dem geschriebenen und gedrehten Film feststellen. Die Dialoge, die ich geschrieben hatte, stimmten und klangen so gut wie diejenigen von LE SAMOURAI.

- Man weiss praktisch nichts von Bob. Will er eine gewisse Distanz gegenüber seiner Jugend bewahren?

- Man kennt die Jugend von Bob nicht, weil Bob nur von seiner Kindheit spricht. Er redet davon genau wie Baby-Face Martin, als er zu seiner Mutter auf Besuch zurückkehrt, d.h. wie Humphrey Bogart, als er Marjorie Main in DEAD END (1937) von William Wyler besuchen geht.

Bob schaut dank seiner Klarheit, dank seines Bewusstseins der Tatsache des Alterns mit einem gewissen Glück ins Auge. Er ist ein freier Mann. Er hat sich entschieden, am Montmartre zu leben, weil der Montmartre für ihn noch der einzige Ort ist, wo man leben kann. Das ist seine letzte Zuflucht. Bob lebt da während der Nacht bis zum Morgenrauen. Er legt sich dann schlafen, wenn der Himmel schon vollständig hell ist.

BOB LE FLAMBEUR ist ein Liebesbrief an Paris, wie DEUX HOMMES DANS MANHATTAN, mein darauffolgender Film, ein Liebesbrief an New York ist. Liebesbriefe werden in der Nacht geschrieben.

BOB war an ein Paris gerichtet, das schon nicht mehr existiert: an das Paris der Vorkriegszeit. In diesem Film drückt sich das Heimweh nach der Vergangenheit aus. Bob ist ein Sohn von Paris.

- Roger und Bob sind befreundet. Glauben Sie an eine Männerfreundschaft zwischen Gaunern?

- Nein, ich glaube nicht an die Freundschaft; nicht mehr an die Männerfreundschaft zwischen zwei Gaunern als an irgendeine andere. Die Freundschaft gehört zu den Dingen, an die ich nicht mehr glaube, die ich nicht kenne, aber die ich gerne in meinen Filmen zeige.

Im "Milieu" gibt es, statt der Freundschaft, eher eine Interessengemeinschaft und eine gewisse Trägheit vielleicht... Man sieht sich regelmässig um fünf Uhr nachmittags zum Kartenspielen, zur täglichen Partie.

- Welche Art von Beziehung verbindet den Inspektor mit Bob?

- Alle Gauner haben immer Sympathie für die Polizisten und alle Polizisten haben immer Sympathie für die Gauner. Sie machen das gleiche Handwerk. Die einen existieren durch die Beziehung zu den andern.

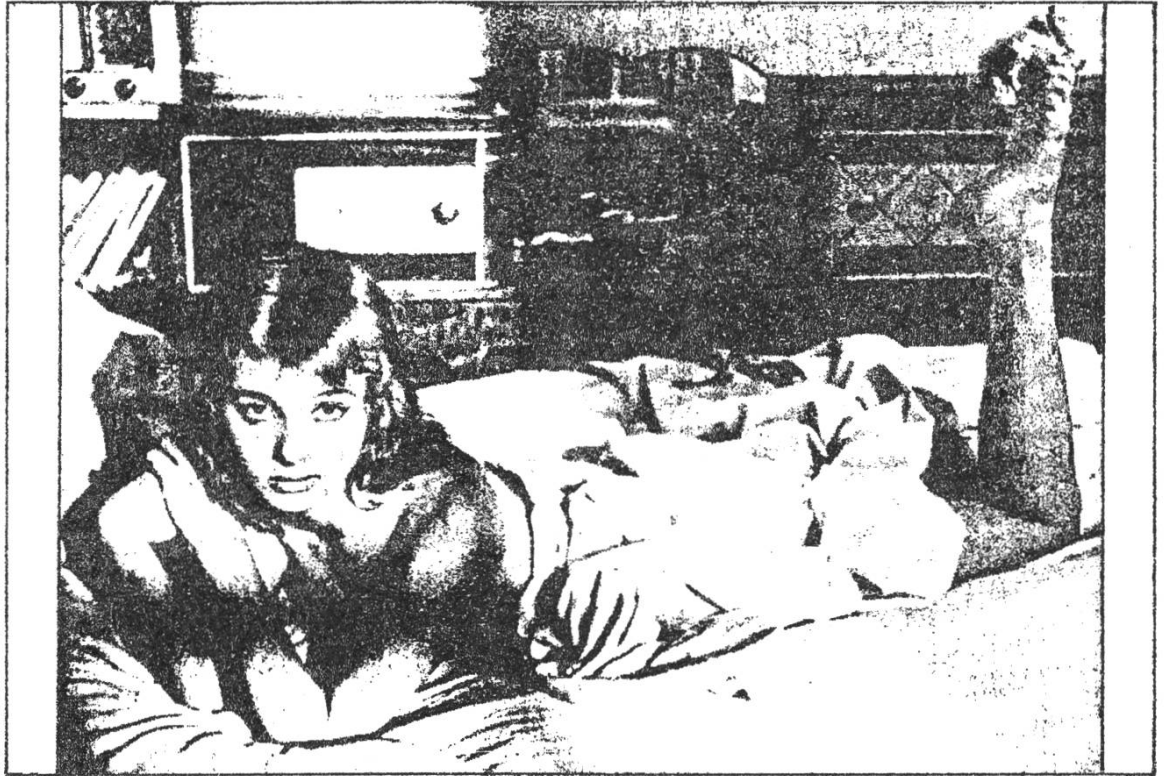
- Warum steckt Bob, wenn er nach Hause zurückkehrt, immer ein Geldstück in den Spielautomat, der in seinem Atelier steht?

- Bob war ein Spieler. Dieser Apparat gibt ihm eine letzte Spielmöglichkeit, bevor er sich schlafen legte. Das ist das einzige Spiel, das ich in meinem Leben gespielt habe. Wissen Sie, man steckt ein 20-Rappen-Stück in den Apparat und es kommen 3 Zitronen oder 3 Kirschen. Ach ja, ich hatte immer Lust, einen dieser Apparate in meinem Zimmer zu haben, deshalb stellte ich eben einen in das Zimmer von Bob!

- Ist das ein Hommage an HER MAN, von Tay Garnett?

- Nein. Das ist ein Hommage an Melville!

- In ihren frühen Filmen gab es nackte Frauen oder Entkleidungszenen. Seit der Zeit, wo man nur noch solche Dinge auf der Leinwand zu sehen bekommt, brachten sie sowas nicht mehr.
- Ja, weil diese Dinge zu einer Gewohnheit wurden. Ich konnte solche Szenen zeigen, als man sie noch nicht an jeder Ecke filmte - und immer mit sehr viel Takt und Diskretion. Ein Mann und eine Frau im Bett oder Frauen, die sich entkleiden, sind heute kaum mehr zu ertragen. Wir sind weit entfernt vom berühmten amerikanischen Kino der dreissiger Jahre, wo die Erotik noch auf einem andern Niveau existierte. Das war echte Erotik,



die den sexuellen Instinkten von Männern und Frauen schmeichelte. Im übrigen gab es zur Zeit, als die Frauen vollständig bekleidet auf der Leinwand erschienen, mehr Erotik als jetzt, wo sie oft ganz nackt sind. Die Erotik ist eine Art von vulgärer und missliebiger Gewohnheit geworden, die mich zutiefst langweilt. Das ist meine "Altes Testament"-Seite, mein puritanischer Charakterzug.

Für LE CERCLE ROUGE habe ich keine einzige Frauenrolle geschrieben. Ich hab's unbewusst gemacht, ohne es zu wollen, als Reaktion auf all das, was ich während der letzten drei Jahre in der Zensurkommission gesehen hatte. Man wirft mir weithin vor, ein Frauenhasser zu sein. Das ist völlig falsch, ich versichere es Ihnen. Wie ich Ihnen schon gesagt habe, zeige ich in meinen Filmen gerne Dinge, die ich nicht kenne. Deshalb kenne ich - im Gegensatz zu gewissen Kollegen von mir, die vollständig angefressen sind von Erotik - dieses Gebiet sehr gut!...

- Dennoch haben Sie in BOB ein Paar im Bett gezeigt?

- Ja, aber Sie müssen wohl zugeben, dass die beiden schlafen! Und zudem hat das eine gewisse Wichtigkeit im Film. Bob, dieser fünfzigjährige Mann, der in ein entzückendes junges, sechzehnjähriges Mädchen verliebt ist - der es ihr aber, wie es sich gehört, niemals sagen würde, findet sie zum

Schluss in seinem eigenen Bett mit demjenigen, den er liebt wie seinen Sohn. Trotz des Schocks geht er leise auf den Zehenspitzen weg, um sie nicht aufzuwecken. Alle Männer sind ein wenig Masochisten und ich habe den Verdacht, dass Bob die Voraussetzungen, die es Paulo und Anne ermöglichen zusammen zu schlafen, absichtlich selber geschaffen hatte! Um ein wenig unglücklich zu sein!

- Gibt es eine Verbindung zwischen der Isabelle Corey aus BOB LE FLAMBEUR und der Marilyn Monroe aus ASPHALT JUNGLE?
- Nicht ganz, und zwar deshalb, weil Bob sicher kein Mann ist, der sich ausnützen liesse, Louis Calhern dagegen schon. Sagen wir, dass Bob Anne das Geld nicht auf die gleiche Art und Weise gibt, wie es Calhern bei Marilyn tut. Bob ist väterlicher. Alonzo Emmerich (Calhern) hat unzweifelhaft dieses masochistische Bedürfnis, das Opfer einer Frau zu sein. Im Übrigen ist er nie mit Marilyn böse, selbst als sie ihn verrät nicht, als ob er es normal fände, dass sie es ihm gezeigt hatte. Aber wenn Sie über den Huston-Film sprechen wollen, werden wir eine mehr als 20-stündige Diskussion führen... Es fällt mir viel leichter, über Filme von anderen zu reden als über die eigenen. Vergessen Sie nicht, dass ich – vorallem! – ein Zuschauer geblieben bin und dass Zuschauer-Sein der schönsten Beruf der Welt ist!
- Fassen Sie ein kommerzielles Come-back von BOB LE FLAMBEUR ins Auge?
- Nein. Ich will meine alten Filme nicht ein zweites Mal lancieren. Ich sehe kein Interesse dahinter, ausser dem finanziellen, und genau auf diese Form von Interesse reagiere ich nicht sehr sensibel. Dagegen werde ich, wenn ich jemals mein richtiges Drehbuch von BOB LE FLAMBEUR wiederfinde, ihn noch einmal verfilmen... in Farbe. Aber ich würde den 'Hold-up' im Kasino nicht zeigen, obwohl er ziemlich originell ist. Es ist unglaublich wieviele Leute sich seither dessen bedient haben. Ich habe sieben Plagiate, zwei französische und fünf amerikanische gezählt (BOB wurde sehr oft in Amerika gezeigt.): SEVEN THIEVES von Henry Hathaway, OCEAN'S ELEVEN von Lewis Milestone, MELODIE EN SOUL-SOL von Raymond Bailly mit Jeanne Moreau und Philippe Lemaire... Im Film von Milestone hat es sogar Satzfragmente, die in direkter Linie von den Dialogen aus BOB stammen, ganz genau!

LE DOULOS

- Volker Schlöndorff, der heute Regisseur ist, war bei Ihnen Regieassistent für LEON MORIN, PRETRE und LE DOULOS. Sie scheinen ihn sehr geschätzt zu haben?
- Ich habe Volker im Filmklub des Lycée Montaigne kennengelernt, als mich Bertrand Tavernier eines Abends in diesen monströsen Film JOHNNY GUITAR mitnahm. Neben Tavernier sass ein kleiner Bursche, dem ich noch keine Aufmerksamkeit geschenkt hatte: Volker Schlöndorff. Das war im Frühling 1960. Im Sommer des gleichen Jahres hat mir dieser Bursche telefoniert und gefragt, ob er mein Assistent sein könne. Ich liess ihn in mein

Büro an der Jenner-Strasse kommen. Wir verstanden uns sofort. Ich hatte bald den Eindruck, meinen geistigen Sohn vor mir zu haben. Auch heute noch achte ich Volker wie einen solchen.

Volker hat mich bei den Vorbereitungen von L'AINÉ DES FERCHAUX und TROIS CHAMBRES DANS MANHATTEN assistiert. Während den Vorbereitungen einer dieser Filme hat Volker versucht mich zu überzeugen, dass Eastmancolor weit besser sei als Technicolor. Um ihm seinen Irrtum zu beweisen, führte ich ihn in HEAVEN CAN WAIT (1943) von Lubitsch, wo Don Ameche die Rolle von Mr. Clerc spielt. Es ist unnötig zu sagen, dass Volker vom Film begeistert war und auch nie mehr etwas schlechtes über Technicolor sagte. Ich wohnte damals im Hotel Raphael an der Avenue Kleber. Nachdem wir den ganzen Tag gearbeitet hatten, verliessen wir am nächsten Tag das Haus, um essen zu gehen. Als wir die Strasse überquerten, sahen wir vor uns einen Mann in Pelz und einem schwarzen Lodenmantel. Ich habe mich Volker zugewandt und ihm zugeflüstert: "Schau mal, man könnte meinen, es sei Mr. Van Clerc!" Und weil ich gerne Spässe machte habe ich mich diesem Herrn genähert und ihm zugeschmettert: "How do you do, Mr. Van Clere?" Er drehte sich um es war Don Ameche! Unglaublich nicht? Ich habe nichts zu sagen gewusst im Moment. Es war eine Erscheinung, die mir magisch vorkam.

Seit 1938 war mir nie mehr etwas so fantastisches passiert. Damals machte ich Militärdienst in Fontainebleau. Eines Tages, als ich mit einem Kameraden auf der Hauptstrasse ging, entdeckte ich vor uns einen Mann, der mit seiner Frau spazierte. Er trug kurze Hosen und Kniestrümpfe wie ein Velofahrer. Ich betrachtete seinen breiten Nacken, der mich an Eric von Stroheim erinnerte. Um meinen Kameraden zu amüsieren, folgte ich dem Paar und trug, an den Mann gerichtet, das Stichwort vor, das Stroheim in LA GRANDE ILLUSION zu Pierre Fresney sagt: "De Beaulieu, from man to man, come back!" Der Mann war Stroheim. Er schüttelte mir kräftig die Hand, zog eine Visitenkarte hervor und schrieb darauf: "from a soldier to a soldier". Er streckte sie mir hin und umarmte mich. Er handelte genau wie ein General bei der Ordensübergabe.

Dass ich nie mit Stroheim gedreht habe, gehört zu den Dingen, die ich am meisten bereue.

- Wie sind Sie dazugekommen LE DOULOS zu drehen?

- Eines Tages kam Georges de Beauregard in seiner ganzen Grösse an die Jenner-Strasse. Er war glasig-grünlich und anvertraute mir: Jean-Pierre, ich bin erledigt. Ich werde ins Wasser springen." Er hatte schon alle Verträge mit Chabrol, Sagan, Rabier, Michel Morgan, D. Darrieux, Charles Denner etc. unterzeichnet, um LANDRU zu machen, den die Artistes Associés produzieren sollte, als diese den Film doch fallen liess. Ohne die Artistes Associés war es unmöglich, die Verträge zu bezahlen. Um sich aus der Affaire zu ziehen, hatte Georges de Beauregard vor, LANDRU in Rom zu verkaufen, doch es brauchte eine "Lokomotive", um den Film von Chabrol loszuwerden. Er sagte mir: "Du musst im nächsten August L'AINÉ DES FERCHAUX mit Belmondo drehen; aber ich weiss, dass er sofort bereit wäre mit Dir einen andern Film zu machen. Also, sag mir nicht, dass es in der ganzen Serie Noir nicht ein Buch gibt, dass du sofort verfilmen möchtest..."



Wirklich, es gab das Buch von Pierre Leson, welches mir speziell gefiel: LE DOULOS. Ich habe also zugestimmt, mit einer Bedingung: Reggiani für die Rolle von Maurice Fangel zu bekommen. Am Tag nach diesem Gespräch, telefoniert mir G. de Beauregard aus Rom, um mir zu sagen, das Geschäft sei geregelt. Allerdings wollte Reggiani, nachdem er das Buch gelesen hatte, die Rolle von Silien spielen. Das ist die Spezialität von Reggiani: er will immer diese Rolle, die man ihm nicht vorschlägt. Wenn man ihn eines Tages fragen würde, ob er Armand Duval spielen wolle, wäre er fähig zu antworten, dass er es vorziehe, Margherite Gautier zu spielen! Ich hielt mich für die Darstellung von Silien an Belmondo. Ich fand es amüsant, dass er zum Spitzel wird, nachdem er Priester war (in LEON MORIN, PRETRE). Ich fasste es darum ins Auge, alles fallen zu lassen, als sich Reggiani dann entschied, seine Meinung zu ändern.

Amüsantes Detail: erst als LE DOULOS beendet war und Belmondo sich auf der Leinwand sah, schrie er erstaunt: "Scheisse, der Spitzel bin ich!?"

- Wie kommt es, dass Sie das "Milieu" so gut kennen?

- Ich habe es sehr gemocht, als ich jung war...

Vor dem Kino gab es, neben anderen, die Bande vom Bahnhof Saint-Lazare. Am Anfang hatte sich diese Bande aus Schülern des Lycée Coudorcet zusammengesetzt, die in der westlichen und nordwestlichen Vorstadt wohnten. Mit der Zeit, als wir keine Schüler mehr waren, haben wir weiterhin den Bahnhof Saint-Lazare unsicher gemacht... Ich muss Ihnen sagen, dass wir Ende 1939 eine schöne Gaunerbande waren; und wir waren keine Kinder mehr....

- Alle Personen, die Sie in LE DOULOS zeigen, sind viel zweideutiger als jene aus dem Buch.

- Ja, alle Figuren sind doppeldeutig, falsch. Ich habe übrigens die Zuschauer vorgewarnt am Anfang des Films, mit dem verstümmelten Satz von Celine:

"MAN MUSS WÄHLEN...

STERBEN ... ODER LÜGEN?"

Ich habe den Rest des Satzes weggelassen, der hiesse: "ICH LEBE". LE DOULOS ist ein sehr schwieriger, schwer verständlicher Film, weil ich alle Situationen, die im Roman vorkommen, zweimal drehte.

- War Leson mit den von Ihnen angebrachten Änderungen einverstanden?

- Ja. Er hat mir sogar gesagt, ich hätte ihm diese Geschichte erzählen sollen, bevor er das Buch geschrieben habe.

- In LE DOULOS ist für Nuthuccio viel Sympathie spürbar.

- In einem normalen französischen Film wäre die Rolle von Nuthuccio von Dario Moreno gespielt worden, nicht wahr? Na ja, ich wollte einen Scheisskerl ins Leben rufen, der sich nicht den Schweiß von der Stirne abwischt, wenn er sieht, dass er sterben wird. Ich wollte weder Dario Moreno, noch Claude Cerval, und auch niemand anders von dieser Sorte. Als ich Piccoli anrief und ihn fragte, ob er in meinem Film einen grossen Auftritt machen wolle, antwortete er mir ohne weitere Erklärungen zu erwarten, sofort: "ja". Er hat gedreht, ohne das Drehbuch zu lesen, noch zu wissen, wieviel ihm bezahlt würde. Als ich ihm sagte, dass dieser Auftritt ihm viel

nützen werde, sagte er mir einfach: "Ich weiss." Er ist bemerkenswert in diesem Film.

Aber Nutheccio ist nicht die Figur, die mir am nächsten steht. Ich würde mich sicher so vor dem Tod verhalten wie er es tut, doch ich wäre auch wie Silien, wenn ich Polizeispitzel wäre. Dagegen würde ich mich wie Faugel benehmen, wenn ich, zerknittert vom Gefängnis, den Tod meiner Frau rächen wollte. Und, wenn ich Kommissar wäre, würde ich genau wie Clain handeln. Ich entwische immer durch alle Figuren meiner Filme hindurch. Einen Film machen heisst alle Schauspieler sein, das heisst andere Leben leben.

- Es gelingt Ihnen in LE DOULOS allein durch den Dekor eine Art von Zauber zu schaffen.
- Ohne die 63 amerikanischen Regisseure, die den Tonfilm der Vorkriegszeit "erfunden" haben, hätte ich LE DOULOS nie gemacht. Der Dekor meines Films zeugt von meiner Leidenschaft für ein Kino, das die Basis meiner Berufung war.

Die Telefonkabine, aus der Silien Salignari anruft, ist keine französische Kabine; die Bar, in die wir Volker Schlöndorff eintreten sehen, hat nichts von einem Pariser Bistro; die Guilttine-Fenster mit ihren Rollvorhängen aus Metallplättchen, die Fenster mit Vorhängen ersetzen..., lassen das Publikum - ohne dass ich es irreführen will - diesen Zauber spüren, von dem Sie sprechen. Dasselbe gilt für das Büro von Clain, wo die Verhöre stattfinden, welches die exakte Kopie des Büro's darstellt, das Rouben Mamoulian für CITY STREETS (1931) aufbauen liess. (Dies wiederum ist dem Original-Polizeibüro in New York genauestens nachgebildet.) In der Nummer des Jahres 1934 von "La revue du cinéma", können Sie die Fotografie dieses Büros sehen, das mich für mein Dekor inspiriert hat.

In CITY STREETS gibt es diese wunderschöne Szene wo Guy Kibbee, nachdem er ein Verbrechen begangen hat, zur Polizei sagt, die wenigen Minuten nacher kommt, um ihn festzunehmen: "Ich habe mich nicht aus dem Haus bewegt heute abend." Er sitzt dabei auf seinem Sofa, mit einer halb gerauchten Zigarre in der Hand, von der die Asche noch nicht abgefallen ist (seine Frau hat sie während seiner Abwesenheit geraucht). Das ist eine bewundernswerte Idee für ein Alibi, die man nicht wieder brauchen kann. Nur grosse Autoren haben solche Ideen, denn sie sind nicht allen zugänglich. Ich habe die Alibi-Ideen sehr gern, und diese ganz besonders.

- Wie haben Sie die Aufnahmen von 9 Minuten 38 Sekunden gedreht, die sich im Büro von Clain abspielt?
- Sie können sich die technischen Schwierigkeiten nicht vorstellen, mit denen wir uns herumgeschlagen haben, um diese Aufnahmen zu realisieren! Eine ähnlich schwierige, wenn auch kürzere Szene habe ich im Zimmer von Delon in LE SAMOURAI gedreht. Das Zimmer von Delon war jedoch nicht mit Spiegeln bedeckt, wie das Büro von Clain. Hier riskierten wir immer, unsere eigenen Bilder im Blickfeld der Kamera zu haben, was zur Folge hatte, dass sich in gewissen Momenten die ganze technische Equipe hinter der Kamera verstecken musste. Mit Ausnahme meines Perchmans ("Mikrophon-Träger"): er war unsichtbar, denn er hatte sich von Kopf



bis Fuss schwarz angezogen – er trug sogar eine schwarze Maske –, um keinerlei Reflexe im Spiegel zu erzeugen.

Schon um 4 Uhr nachmittags hatten wir eine gelungene Aufnahme in der Kiste: die sechste. Aus Sicherheitsgründen wollte ich sie wiederholen, aber ich erhielt bloss noch falsche Starts und Misserfolge, und das bis zur

14. Aufnahme, die perfekt war bis auf den raschen Schwenk von Belmondo zu Marcel Cuvelier. Ich habe eine 15. Version gedreht, um die vorhergehende zu vervollständigen. Sie begann beim Schwenk und ging bis zum Schluss. Die 14./15. Version war also eine zusammengesetzte Aufnahme, die verbunden war durch einen Reisschwenk. Obwohl sie genauso gut war wie die sechste Version und niemand das Zusammensetzen bemerkt hätte, (weil ich es auf den drei unscharfen Bildern des Reisschwenks gemacht hätte), wählte ich die sechste Aufnahme aus. Eine Frage des Prinzips.

- Die letzten Bilder zeigen Silien, der sich, tödlich verletzt, noch Zeit nimmt, sich im Spiegel zu betrachten, bevor er zusammenbricht. Das ist ein sehr Melville'sches Ende.

- Ja.... der Mann, der sich selbst gegenübersteht... Silien hat sich nichts mehr vorzumachen. Aber das Ende ist nicht genauso wie ich es vorgesehen habe. Die letzten Worte von Silien: "Fabienne?... Ich werde heute abend nicht kommen", waren nicht vorgesehen.

Ich wollte eigentlich, dass er am Telefon eine Nummer wählt, die ihm geantwortet hätte: "Hallo, hier Gerichtspolizei. Ich höre." Das wäre so viel schöner gewesen: als letzten Reflex das Bedürfnis der Polizei anzurufen. Er hätte die Nichtigkeit dieser Geste nur durch die Stimme am andern Ende des Drahtes begriffen und wortlos aufgehängt. In diesem Moment erst, hätte er realisiert, dass er eigentlich schon tot war.

Unglücklicherweise musste ich diese Version drehen, in der der Film verliehen wurde.

- Ist das Thema des "Policier" die einzige Möglichkeit, mit der Sie die klassische Tragödie übertragen können?

- Ich glaube überhaupt nicht an die mondänen Dramen von Luchino Visconti. Die Tragödie findet sich schlecht ab mit Spitzenhemden und Smoking: sie wird dadurch in sehr schlechte Gesellschaft gebracht. In der Tragödie ist der Tod ganz nah, wie in der Welt der Gangster, oder in speziellen Zeiten, wie dem Krieg. Die Figuren von L'ARMEE DES OMBRES sind tragische Figuren. Das weiss man vom Anfang des Films an...

- Darum hat man Sie vielleicht beschuldigt, das Thema der Resistance wie das Thema von LE DOULOS behandelt zu haben.

- Das ist sicher wahr. Ich kann mich jedoch nicht dafür entschuldigen.

- Und der Western? Wäre das nicht ein idealer Rahmen, Tragödien zu übertragen?

- Alle meine eigenen Drehbücher sind ohne Ausnahme umgeformte Western. Aber ich glaube nicht daran, dass man einen Western ausserhalb von Amerika drehen kann. Das ist der Grund dafür, dass ich die Filme von Sergio Leone nicht mag.

Man hat mir schon vorgeschlagen, in Almeria einen Western zu machen... Obwohl ich ein "Europäer" bin, der sehr gerne einen Western machen würde, habe ich mich immer geweigert, einen FALSCHEN Western zu machen. Es ist absoluter Wahnsinn, dass die Amerikaner Western aus Almeria lieben. Sie ziehen ONCE UPON A TIME IN THE WEST (Sergio Leone) einem wahren Western vor! Wir leben in einer Epoche von verherender Torheit, was eine der schönsten Formen des Films angeht. Der "Spaghetti" hat den Western getötet.

LE DEUXIEME SOUFFLE

- In welcher Form haben Sie sich für das Buch von LE DEUXIEME SOUFFLE interessiert?
- Das Buch wurde seit seinem Erscheinen im April 1958 dauernd in den Büros sämtlicher französischer Produzenten herumgeschleppt. Da die beiden Geschichten, die den Roman ausmachen, keinerlei Beziehung zueinander haben, erwies sich die Verfilmung des Buches als praktisch unmöglich und niemand wollte sich die Rechte dafür kaufen.
Der Autor des Buches bestürmte mich jahrelang, doch einen Film nach seinem Roman zu drehen. Darauf antwortete ich ihm unverändert, dass ich zuerst die "Idee" finden müsste. "Die Idee? Aber welche Idee?", hatte er mich einmal gefragt. "Die Idee, die mir ermöglichen wird, die beiden Geschichten zu verbinden", habe ich ihm erklärt.
Und dann, eines Tages, fand ich endlich die Lösung. Ich liess Orloff schon am Anfang des Films auftreten (im Roman, erschien er erst auf Seite 104), indem ich die Geschichte von Paris als Rahmen für diejenige von Marseille brauchte.
- Welches sind ihrer Meinung nach die grundsätzlichen Unterschiede zwischen BOB LE FLAMBEUR und LE DEUXIEME SOUFFLE?
- Es gibt streng genommen überhaupt keinen Zusammenhang zwischen den beiden Filmen. BOB ist für mich kein "Policier", sondern eine Sittenkomödie. In diesem Film berücksichtige ich weder den Krieg, noch die Gestapo, und das "Milieu pourri" existiert nur auf der Zunge von Bob. LE DEUXIEME SOUFFLE ist ein Film noir.
- Die Unterschiede zwischen dem Buch und dem Film sind enorm.
- Wenn Sie sich die Mühe nehmen wollen, die Unterschiede zwischen dem Buch und dem Film herauszukristallisieren, werden Sie Stoff genug haben, um ihr Buch zu füllen. Wenn ich den Roman verfilmt hätte, hätte ich UN NOMME LA ROCCA gehabt (Buch desselben Autors, José Giovanni, den Jean Becker 1961 mit J.-P. Belmondo und Pierre Vaneck verfilmt hat). Es gibt in LE DEUXIEME SOUFFLE viele völlig unnötige Dinge, die nur Füllmaterial sind. Der Autor des Buches hat kein Werk der Phantasie gemacht. Er beschränkte sich darauf, die wahren Geschichten, die ihm im Gefängnis von Mitgefangenen erzählt worden waren, nachzuerzählen. Der Roman ist sozusagen das enzyklopädische Gedächtnis all dessen, was er im Gefängnis kennengelernt hat; ein Dossier von Heldensagen, von Charriere-Papillon... von denen Musterlebensläufen geschildert werden. Auf dieser Ebene ist "Le Deuxieme Souffle" ein sehr interessantes Buch, ein absolut richtiges Dokument über das französische Marseillermilieu, aus dem ja gerade die Gestapo der Rue Villejust in Paris hervorgegangen ist. Aber das gehört nicht zu meinem Bereich des Filmemachens. Ich mache nie Filme in Realismus, Sie wissen das ja genau. Vom Buch habe ich nur dasjenige, was melvillesch war, übernommen. Um dem Rest hab ich mich einen Dreck gekümmert.
- In ihren "Policier" treten die Personen immer als Paare auf, während die Hauptfigur immer als Schakal oder verwundeter Tiger reagiert. Warum?
- Weil es einen Verräter gibt, wenn man zu zweit ist. Warum, glauben Sie, hab ich die Einsamkeit gewählt? (Lachen)... Der Handel mit den Menschen ist sehr gefährlich. Die einzige Lösung, die ich gefunden habe, um



nicht verraten zu werden, ist, allein zu leben. Kennen Sie zwei Menschen, die, nachdem sie einige Jahre als richtige Freunde zusammen gelebt und gearbeitet haben, immer noch freundlich miteinander reden? Ich nicht. Die Freundschaft ist eine heilige Sache, wie die Existenz Gottes für diejenigen, die daran glauben. Vom Moment an, wo "es nicht mehr so gut hält", ist der Weg für jede Art von Verrat offen. Ich glaube, dass der Verrat einer der fundamentalen Antriebe des menschlichen Handelns ist, viel mehr als die Liebe. In "Carmen" wird gesagt, dass die Liebe uns zum Leben anspornt. Das ist nicht wahr. Es ist der Verrat!

Gu ist ein Tiger. Jo Ricci ein Schakal.

- Ihre Figuren sind sehr viel ordentlicher und geregelter als diejenigen des wirklichen Milieus.
- Absolut. Die wirklichen Menschen des Milieus interessieren mich nicht. In der Realität ist das Milieu genauso verkommen wie die bürgerliche Welt. Warum möchten Sie, dass es tugendhafter wäre?
- Ist für Sie die List ein Mittel der Verteidigung oder eine Form von Intelligenz, die Sie besonders bewundern?
- In meinen Filmen oder im Leben? Im Film sind alle Mittel gut, um in den Zuschauern ein Interesse zu wecken. Die List, insofern sie der Motor ist, um Situationen oder Bilder interessant zu machen, bejahe ich... Im Leben dagegen hab ich das alles nicht gern. Ich sage nicht, dass ich all das, was der Mensch an Schädlichem hat, systematisch verurteile, denn ich bin ein Mensch wie die andern, nicht besser und nicht schlechter. Ich akzeptiere diese menschliche Eigenschaft mit all dem, was sie mit sich bringt. Darum, glaube ich, ist es mir schon passiert, dass ich hinterlistig war, auch wenn ich Ihnen nicht sagen könnte, wann. Aber ich werd Ihnen einen Satz zitieren, der mir Pierre Braunberger vor einem Jahr gesagt hat - ein Mann, der sich in der Welt des Films ausgezeichnet auskennt: "Im Grunde bist du der einzige Fall, den ich kenne, der wegen seiner Unnachgiebigkeit Erfolghatte! Du hast immer 'Nein' gesagt, du hast nie gemogelt. Du hast dich wie ein Rohling aufgeführt und es ist dir so alles gelungen!..." Folglich kann ich nicht hinterlistig sein, denn ein alter Professioneller wie Braunberger hätte das bemerkt. Ich habe eher eine "Bulldozer"-Mentalität; ich finde, dass die kürzeste Linie zwischen zwei Punkten die gerade Linie ist!
- In dieser Gauerwelt, die Sie so gut beschreiben, muss man töten oder man wird getötet. Eine klare Vision der heutigen Welt?
- Ah! Ah! Sie schlagen wieder eine falsche Richtung ein!... Sie irren sich, wenn Sie aus dem, was ich in meinen Filmen mache, auf das, was ich im Leben bin, Schlüsse ziehen wollen und umgekehrt. Sie wissen ganz genau, was ich im Leben bin: ein Einzelgänger zusammen mit fünf andern - mit meiner Frau und meinen drei Katzen -, der sich die absolute Regel aufgestellt hat, seine Zeitgenossen nicht zu besuchen. Ich habe einen Freund, Jan de Hertog, der mir wie ein Bruder nahe steht, aber den ich nie sehe; er ist auf seiner Insel, in Florida, und ich hier, in Tilly. Ich habe endgültig vermieden, dass ich töten oder ewig verhindern muss, getötet zu werden. Niemand will mich töten und ich will niemanden töten. Im Leben wünsche ich mir nur etwas: dass man mich in Frieden lässt. Ich selber lasse die Leute immer in Ruhe. Auch wenn ich manchmal Dinge erzähle, die mir am Herzen

liegen, dürfen Sie nicht glauben, dass es einen Zusammenhang zwischen meinen Figuren und mir gäbe. Ich erzähle Geschichten, die mich interessieren oder die in umgeformtem Zustand einen Zeitabschnitt meines Lebens in Erinnerung rufen. Aber das sind nie persönliche Geschichten! Nie! Nie! Nie! Ich gebe zu, dass es in L'ARMÉE DES OMBRES eine Szene gibt, die sich auf mein vergangenes Leben bezieht. Aber das ist die einzige und sie dauert nur zwei Minuten!

- Während des Vorspanns, der sich vor einem Ausflug im Wald abwickelt, gibt es eine sehr suggestive Verkettung von Tönen: das Geräusch der Schritte von Gu und Bernard wird, ohne dass man es richtig merkt, durch dasjenige des fahrenden Zuges abgelöst.
- Ich habe dort ein "over-lap" gemacht: Die beiden Geräusche werden durch denselben Rhythmus verkettet. Mein Tonstreifen ist oft die Musik meiner Filme.
- Nach der Schiesserei, die der Tod von Jacques le Notaire hervorruft, hält Blot im Restaurant seine erstaunliche Rede, die in einer einzigen Einstellung gedreht wurde. Wie haben Sie diese Szene gefilmt.
- Ich habe Paul Meurisse in den Ankleideraum geschickt, weil ihn die Vorstellung, eine solche Szene in einer Einstellung zu drehen, völlig verängstigte und habe selbst die Szene an seiner Stelle geprobt. Ich habe die Sequenz gespielt, in der Blot zum ersten Mal erscheint und ich zeigte meinem Kameramann Jean Charvein jeden Kamerastandort, während der Kameraassistent den Weg der Kamera auf den Boden zeichnete. Erst als die ganze Szene genauestens geregelt war, liess ich den Chefkameramann kommen, um das Licht einzurichten. Als endlich alles bereit war, liess ich Paul Meurisse rufen und sagte ihm, er solle einfach das machen, was er wolle. "Wie? Was ich will?" Sein Erstaunen war grenzenlos, denn er kannte die Schwierigkeit der Szene. "Ja, machen Sie vor allem das, was Sie logisch dünkt." Und ich schwöre Ihnen, er machte genau dasselbe wie ich vorher... Zwangsläufig, denn ich hatte nicht nur alles vorhergesehen, sondern ich kannte auch meine Schauspieler gut.
- Es gelingt Ihnen, von ihren Schauspielern nicht bloss ein sehr genau durchdachtes Spiel zu erhalten, sondern auch ganz eigenen Stil und eigene Betonung.
- Das ist dem Umstand zu verdanken, dass ich meine eigenen Dialoge schreibe und diese dazu konzipiert sind, in der Geschwindigkeit gesprochen zu werden, in der ICH rede. Es braucht deshalb nicht so zu sein, dass meine Schauspieler eine bessere oder schlechtere Vortragsart haben als ich. Ich glaube stark an die Führung der Schauspieler. Es besteht kein Zweifel, dass die Führung in zwei Phasen, die sehr heuchlerisch ist, mir die Möglichkeit gibt, jeden Schauspieler zum richtigen Spielen und Sprechen zu bringen.

Zunächst drehe ich mit Direktton, dann lasse ich jeden Schauspieler sich selber im Studio synchronisieren: Vor einer Schlaufe, die ohne Unterbruch sein Bild zeigt, bis ihn eine Art Ekel übernimmt. Es ist anstrengend, einen Schauspieler dahin zu bringen, dass er sich selber nicht mehr mag, aber wenn er sich zum 10., zum 20. Mal hintereinander dieselbe Grimasse schneiden sieht, hat er weniger Widerstände und ich habe ihn im Griff. Auf die-

se Art erreiche ich, dass er den Text so spricht, wie ich ihn haben will.

- Wurde die Begegnung von Alban und Blot auf der Strasse mit versteckter Kamera gefilmt?
 - Ich habe dieses Travelling mit einem Teleobjektiv gedreht. Die Kamera war in einem Wagen versteckt. Alban und Blot trugen Mikrosender auf sich und niemand merkte, dass ich filmte. Nicht einmal Reichenbach, der in jenem Augenblick vorbeiging.
 - Die Vorbereitung und die Durchführung des Hold-up sind sehr bemerkenswert.
 - (...) Die Szenen mit den Polizisten auf den Motorrädern, die stürzen, war sehr schwierig zu drehen, weil ich in letzter Minute die Stuntmen, die ich erwartete, nicht bekam. Ich hatte zwei gute Motorradfahrer, aber das waren keine Stuntmen. Ich konnte sie ja nicht töten und deshalb musste ich für diese Szene einen Trick erfinden. Das Ergebnis ist trotzdem sehr gut. Die Szene mit dem Auto, das in die Schlucht hinunterstürzt, hab ich mit vier Kameras gefilmt, denn man konnte die Aufnahme nicht wiederholen. Zwei Kameras waren auf einem kleinen Felsvorsprung aufgestellt - in der Hoffnung, der Lieferwagen würde eine Drehung um die eigene Achse machen, was im übrigen auch eintraf - eine andere auf einem Schiff auf dem Meer.
 - Gu erwähnt im Glauben, unter Gaunern zu sein, die Namen seiner Komplizen. Als er erkennt, dass es eine Polizeifalle ist, weiss er, dass alles verloren ist und dass von diesem Moment an nur noch der Tod, seinen Fehler wiedergutmachen kann.
 - Monouche sagt am Anfang des Films, als sie von der Flucht von Gu erfährt: "Vor zehn Jahren wollte ich ihm helfen; ich hatte sogar Angst, er würde sich umbringen!..." Gu war also schon am Anfang des Films verloren. Im Grunde hatte er nur zehn Jahre Aufschub.
- Im Buch ist es Blot, der sich als Gauner ausgibt, um Gu zum Sprechen zu bringen. Ich habe die Figur, die Negroni spielt, genommen, weil er jenem Genre von italo-amerikanischen Gangstern, Stil George Raft, ein klein wenig gleicht. Ich hab ihn gepudert, geschminkt, so wie die Neapolitaner gepudert waren, damit er wie ein Gangster aus einer andern Epoche aussehen würde. Vor dem Krieg hatten nämlich gewisse Gauner die Gewohnheit, sich zu schminken, ohne deswegen homosexuell zu sein.
- Als Negroni Lino Ventura um die Namen seiner Komplizen bittet, hätte letzterer seine Antwort in zwei Phasen geben sollen: indem er zuerst den Kopf schüttelte und nachher "Nein!" sagte. Ich fand, dass die von diesem einfachen Wort gefolgte Geste der Szene mehr Kraft verlieh. Ventura war anderer Ansicht (seiner Meinung nach entsprach diese Handlungsweise nicht der Realität) und er wollte um jeden Preis dieses "Nein!" mit dem nachfolgenden Kopfschütteln unterstreichen. Ich hab ihn gezwungen, meine Anweisungen zu befolgen und sagte ihm, dass in meinen Filmen die Leute nicht wie im Leben handeln. Wenn Sie die Szene genau beobachten, können Sie, wenn sich die Kamera Ventura's Gesicht nähert, um es in einer Grossaufnahme einzufangen, das Pulsieren seiner Halsschlagader sehen, so wütend war er. Aber noch am gleichen Abend hat er mir telefoniert, um mir zu sagen, dass ich Recht hatte, Er muss die Szene, bevor er mich anrief, vor seinem Spiegel nochmals repetiert haben.



LE SAMOURAI

- Wovon sind Sie ausgegangen, um das Drehbuch für LE SAMOURAI zu schreiben?
- Von der Idee eines Alibis.

Ein Mann begeht in Anwesenheit von Augenzeugen ein Verbrechen und ist dennoch nicht beunruhigt. Nun, das einzige Alibi auf welches man sich im Leben verlassen kann, ist das einer Frau, die einen liebt. Eher liesse sie sich töten, als das, was sie sagen, abzustreiten.

Ich wollte meine Geschichte mit einer peinlich genauen Beschreibung beginnen, ich könnte fast sagen mit einer medizinisch genauen Beschreibung des Verhaltens eines Berufsmörders, der - "par definition" - schizophr ist. Bevor ich mein Drehbuch schrieb, habe ich alles über Schizophrenie gelesen, was ich konnte: über die Einsamkeit, das stumme Ertragen, das Auf-sich-Bezogensein. Erinnern Sie sich an Lacenaire? Delon in LE SAMOURAI ist ein wenig wie Marcel Hesrand in LES ENFANTS DU PARADIS, mit der Ausnahme, dass dieser aus eigenem Interesse tötet.

Für einen Schizophrenen ist der Raub unerlässliche Zugabe des Mordes. Jeff Costello stiehlt das Auto, damit seine Tat vollständiger ist. In einem zweiteiligen Verbrechen gibt es immer eine Art Stufe des Nachdenkens zwischen dem ersten Teil der Tat und dem zweiten Teil. Jeff Costello ist weder Gauner noch Gangster. Er ist "rein", im Sinn eines Schizophrenen, der nicht weiss, dass er kriminell ist, obwohl er von seiner Logik und seinem Verstand her kriminell ist. Ich habe mich davor gehütet, aus ihm einen überlebenden Fallschirmspringer aus dem Indochina- oder Algerienkrieg zu machen, wo er gelernt hätte für die Regierung zu töten. Jean Cau hat LE SAMOURAI sehr geliebt. Obwohl er mich nicht kannte, war er so überzeugt, ich hätte hier mein Selbstportrait gemacht, dass er anfang mich zu analysieren, obwohl er nicht Analytiker war, wie er mir sagte. Er hat all meine unbewussten Intentionen aufgedeckt, und man muss sagen, dass es ihm gelungen ist, ein absolut halluzinatorisches Portrait von mir zu machen.

LE SAMOURAI ist die Analyse eines Schizophrenen, von einem Paranoiker gemacht, denn alle Künstler sind paranoisch.

Ich habe damals das sehr schöne Buch von Graham Greene gelesen, das Frank Tuttle mit Alan Ladd und Veronika Lake verfilmt hat (THIS GUN FOR HIRE, 1942). Das Portrait des Schizophrenen wies jedoch grosse Lücken auf. Selbst PICKPOCKET ein Film, den ich bewundere, ist nicht ganz gelungen. Muss man den Fehler den Dialogen zuschreiben? Ich bin geneigt, dies zu glauben, denn die Dialoge tönen falsch.

- Aber dieser Mangel an Richtigkeit in den Dialogen, ist bei Bresson gewollt.

- Ja, das ist wahr, und genau da bin ich nicht wie Bresson. Die Figuren von Bresson drücken sich nie in einer Art aus, die mir passt. Im Gegensatz dazu gefällt mir bei Bresson das Verhalten der Figuren ihre Gestik und auch die Motivationen der Taten. PICKPOCKET ist ein bewundernswert misslungener Film.

- Wieso haben Sie nach dem Erfolg von LE DEUXIEME SOUFFLE ein so

neues und auch riskantes Unternehmen, wie LE SAMOURAI eines ist, gestartet?

- Als ich mit Delon Kontakt aufnahm, um ihm MAIN PLEINE von Leson vorzuschlagen, bevor ihn Deville drehte, hat er mir einen vollkommen idiotischen Brief geschrieben. Er war auf einer IBM President-Maschine getippt und Delon liess mich darin wissen, dass er sich nicht mehr für meinen Vorschlag interessiere, weil er in den USA in nächster Zeit eine Serie von anderen, weit interessanteren Projekten vorhabe.

Nach dem Erfolg von LE DEUXIEME SOUFFLE, als mir Delon sagte, dass er gerne mit mir gedreht habe, sandte ich ihm das Buch zum lesen, ohne ihn davor zu warnen, dass es schon mit dem Titel LUCKY JO verfilmt worden sei und sagte ihm bloss: "Wir machen das, was Sie mir vor drei Jahren ausgeschlagen haben." Nachdem er das Buch gelesen hatte, gab er mir sein Einverständnis. Aber es war unmöglich, die Rechte dafür wieder zu bekommen. Darum schlug ich Delon die Rolle von Gerbier in L'ARMEE DES OMBRES vor. Er lehnte ab und fragte mich, ob ich nicht ein anderes Drehbuch habe, das mir am Herzen liege.

Im Jahre 1963 - bevor mich Delon wissen liess, dass er eine internationale Karriere einschlagen wolle - hatte ich ein eigenes Drehbuch geschrieben, das seinen Intentionen entsprach. Ich sagte ihm das. Er bat mich auf Anhieb, es ihm vorzulesen. Die Lesung fand bei Delon zu Hause statt.

Die Ellbogen auf die Knie gestützt, das Gesicht in den Händen vergraben, hörte Alain mir zu, ohne sich zu bewegen. Plötzlich hob er den Kopf um einen Blick auf die Uhr zu werfen und unterbrach mich: "Seit 7 1/2 Minuten lesen Sie ihr Drehbuch und es ist noch kein Schatten eines Dialoges zu sehen. Das genügt mir. Ich mache diesen Film. Wie heisst er?" "LE SAMOURAI", antwortete ich. Wortlos hiess er mich, ihm zu folgen und führte mich in sein Zimmer: es bestand aus nichtsanderem als einem Lederbett, einer Lanze, einem Säbel und einem Samurai-Dolch!

- Der Satz aus "Bushido" mit dem Sie den Film eröffnen: "Es gibt keine grössere Einsamkeit als die des Samurai, ausser der des Tigers im Dschungel vielleicht..." - dieser Satz stimmt genau mit Ihrer Situation als Künstler am Rand der normalen französischen Produktion überein.

- Völlig!

Wissen Sie, dass der Film in Japan mit diesem Eröffnungssatz aus "Bushido" herauskam? Sie wussten nur nicht, dass ich es war, der diesen Satz erfunden habe! Der Film hat in Japan seinen Titel behalten, in Italien dagegen heisst er FRANK COSTELLO, FACCIA D'ANGELO! Einfach darum, weil dies der Name eines amerikanischen Gangsters ist! Diese Schmutzfinke!

- Sie gehen in LE SAMOURAI anders mit den Farben um, als in L'AINE DES FERCHAUX.
- Um dieses Resultat zu erhalten, habe ich eine ganze Serie überzeugender Experimente gemacht. Ich habe diese übrigens in L'ARMEE DES OMBRES und bis LE CERCLE ROUGE weitergeführt. Mein Traum wäre ein Film in schwarz und weiss, dem man nur in kleinen Nuancen anmerken würde,

dass es sehr wohl ein Farbfilm ist. Ich glaube, dass wir heute einen kleinen Schritt in eine gefährliche Ausdrucksweise gemacht haben: in den Farbfilm. Man kann kaum mehr mit Schwarzweissfilmen arbeiten. Kein Produzent riskiert es, in einem solchen Unternehmen 300'000 bis 400'000 Dollar zu verlieren, denn das Fernsehen interessiert sich nur für Farbfilme. Das Fernsehen hat ein ganzes Produktionssystem erneuert.

- Schon während dem Vorspann vermittelt uns Delon, der im Vordergrund auf seinem Bett liegt, den Eindruck der Einsamkeit des "Samourai".
- Ich wollte die geistige Unordnung eines Menschen zeigen, der von einer leichten Schizophrenie befallen ist. Anstatt ein ziemlich "klassisches" Travelling rückwärts, ergänzt mit einem Zoom vorwärts zu drehen, habe ich die gleiche Bewegung mit Unterbrechungen gedreht. Indem ich das Travelling unterbrach und mit dem Zoom fortfuhr, das Travelling wieder aufnahm etc., habe ich ein Gefühl von "elastischer", nicht klassischer, Verzögerung geschaffen, um den Zustand von Chaos besser auszudrücken. Alles bewegt sich und trotzdem bleibt alles am Ort...
- Glauben Sie, dass sich der Tod in Bewegung setzt, wenn Delon sich erhebt?
- Sicher, denn der Mensch trägt seinen eigenen Tod mit sich. Der Tod ist in meinem Film jedoch durch Calhy Rosiet verkörpert, in die sich Delon verliebt.
- Um in das Zimmer von Jeff einzudringen und dort das Mikrophon zu installieren, bedient sich die Polizei derselben Methode wie Delon, wenn er die Autos stiehlt: eines Schlüsselbunds, der mit einem Eisendraht zusammengehalten wird.
- Ich wollte im Film das Prinzip gebrauchen, das Chaplin sehr teuer war und das darin besteht, dieselbe Sache dreimal zu zeigen, um die Zuschauer reagieren zu lassen. Wenn man den Schlüsselbund zum dritten Mal sieht - da wo Jeff hinter dem Châtelet seinen zweiten Wagen stiehlt - dann reagieren die Leute im Saal.
- Warum antwortet Jeff nicht einmal mit einem Lächeln, als er den Blick des Mädchens kreuzt, das im Wagen neben dem seinen sitzt?(...)
- Die beiden sich kreuzenden Blicke helfen den Schizophrenen, der Jeff ist, besser verstehen. Ein normaler Mann wäre dem Mädchen gefolgt oder hätte ihm zumindest zugelächelt. Jeff hingegen bleibt gleichgültig, denn nichts kann ihn von seiner Mission ablenken, die er erfüllen wird... Der rituelle Raub des Autos ist der erste Akt seines Verbrechens.
- Warum sprechen Sie von einem "rituellen Raub"?
- Weil jede Tat in der Schizophrenie ein Ritual ist. Und täuschen wir uns nicht: jedes ganz kurze Ritual ist schizophren. Ich gehe vom Prinzip aus, wie Sie wissen, dass alle Tiere verrückt sind. Schauen Sie meine drei Katzen an: in der Erfüllung ihrer Bewegung, ihrer Ortsveränderungen, liegt immer etwas rituelles. Der Mensch war ein Tier, warum soll er nicht verrückt sein? Das Ritual ist eine tierische Gewohnheit und über dies eine Menschliche Gewohnheit, vorallem eine religiöse. Das Ritual ist ein Teil der Verrücktheit der Menschen, wie der Glaube übrigens auch.
- Um das Nummernschild der gestohlenen Wagen zu ändern, fährt Jeff Costello mit hoher Geschwindigkeit und auf Anhieb durch die sehr schma-

le Tür einer Vorortsgarage, die an einer engen Gasse liegt. Wie haben Sie diese Szene gedreht?

- Weil die Enge der Garagentür und der Gasse gegeben war, sagte ich Delon, er solle bloss vortäuschen, mit dem Auto einzufahren. Ich hätte dann irgendeinen Trick angewandt. Einige Augenblicke später kam Delon im ersten Auto mit hoher Geschwindigkeit angefahren, drehte ab und fuhr auf Antrieb ein. Mit dem zweiten gestohlenen Auto wiederholte er die ganze Operation mit derselben Gelassenheit. (Auf jeder Seite blieb zwischen Tür und Auto je ein Zentimeter übrig, nicht mehr.) Das ist der jedem "Star" eigene "Adler-Charakter". Die grossen Profis mit Klasse haben es nicht nötig, dass man ihnen sagt, wie sie ein Glas halten oder eine Zigarre rauchen sollen, zum Beispiel. Sie haben die Sicherheit und den undiskutablen Instinkt der Gestik. Ich bewundere die amerikanische Definition: "Ein Star ist jemand wie jederman mit something else extra." Dieses "something else extra" ist undefinierbar: man könnte es übersetzen mit dem Vermögen der direkten Wirkung auf das Publikum. Der Beruf des Schauspielers ist nicht lernbar; entweder ist man begabt oder man ist es nicht. M. Lino Ventura, zum Beispiel, hat nie gelernt einen Text zu sprechen, aber er spricht besser als jeder andere.

- Die Beziehung zwischen Jeff Costello und Jeanne Lagrange ist ziemlich zwiespältig, wie jene zwischen Gu und Manouche. Wieso haben Sie diese Rolle ausgerechnet Nathalie Delon gegeben, die zu dieser Zeit die Frau von Alain war?

- Nathalie gleicht Alain wie eine Schwester (PIERRE OU LES AMBIGUITES). Ich habe diese Rolle Nathalie gegeben aus einer Art Instinkt heraus, denn am Anfang wollte ich, dass sie die Pianistin spielt. Ich habe mir gesagt, dass sie ihrem Temperament nach eine Frau sein müsste, auf die ein Mann zählen kann; dass sie, wenn sie für Alain je Entlastungszeuge sein müsste, dies auf wunderbare Weise wäre. Die Zukunft hat mir bewiesen, dass ich mich nicht getäuscht habe. Ich habe Nathalie sehr gern: sie ist ein verblüffendes Mädchen, eine Frau von totaler Offenheit, von ausserordentlicher moralischer Kraft. Sie ist unangreifbar. Ein Fels. Das Wasser kann darüber fliessen, ohne ihn je anzugreifen.

- Die Polizei klopft bei Jeanne Lagrange. Sie fragt: "Bist du es Jeff?"

"Ja" antwortet eine Stimme, die der von Jeff Costello erstaunlich gleicht.

- Sicher, denn ich habe für diesen Effekt die Stimme von Delon genommen.

Das ist Teil der notwendigen Unehrllichkeit jedes Kreativen - die Kunst basiert auf der Lüge - allerdings, kann man sich meiner Meinung nach damit nur bedienen, wenn man im Leben kein Lügner ist.

- Sind Sie in diesem Fall mit Jean-Marie Straub einverstanden, der erklärt, dass niemand als Meister der Kino-Kunst angesehen werden kann, wenn er nicht ein Leben von exemplarischer Moral führt.

- Absolut. Die Kunst, und vor allem die filmische Kunst, verlangt ein exemplarisches Leben, um das, was sie an Chaos und Wahnsinn hervorbringen, zu kompensieren. Ich bin kein Heiliger und auch nicht tugendhaft, aber ich glaube, dass ein Uebermass an Chaos im Alltagsleben jede Möglichkeit zu Schöpferischem Arbeiten zerstört. Wir haben sehr präzise Beispiele zur Unterstützung dieser Theorie...



- Bei Olivier Rey diskutiert man über das Schicksal von Jeff Costello. "Er ist ein einsamer Wolf", sagt jemand. "Nein, ein verwundeter Wolf", antwortet ein anderer.
 - Ein einsamer Wolf hat die grössten Fähigkeiten, sich gegen Widerwärtigkeiten zu wehren.... vom Grossen Norden sagen wir, wie bei Jack London. Vom Augenblick, da der einsame Wolf zum verwundeten Wolf wird, wird er gefährlicher, obwohl er dazu bestimmt ist, zu verlieren. Sehen Sie Dix Hailey (Sterling Hayden) in THE ASPHALT JUNGLE.
 - Warum kehrt Jeff Costello, obwohl er sehr vorsichtig ist, immer wieder an die Orte des Verbrechens zurück?
 - Er weiss, dass er nichts riskiert; wie auch da wo er das Paket mit dem schmutzigen Verband auf die Strasse wirft. Mit seinem Schlangenblick will er der Pianistin nur sagen, dass er sie sehen will. Wenn der falsche Barman ihm sagt: "Wenn Sie der von der Polizei gesuchte Mann wären, könnte man sagen, dass der Mörder immer an den Ort seines Verbrechens zurückkehrt" -, missfällt ihm diese Bemerkung und er verlässt die Bar, um draussen auf die Pianistin zu warten.
 - Wenn man Jeff wieder in den Raum zu "Martey's" eintreten sieht, denken wir plötzlich an das, was Sie kurz darauf den Barman sagen lassen.
 - Das ist gewollt. Man muss diese Art von Effekt immer zerstören. Ich werde Ihnen ein Beispiel erzählen: An einem Abend habe ich mit meiner Frau ein bewundernswertes Stück von Jean Anouille gesehen: "La Grotte". Zwei Minuten nach Beginn der Aufführung, drehe ich mich zu Florence und sage: "Pirandello!" Genau in diesem Moment ruft der Schauspieler, der gerade auf der Bühne ist: "Ich habe eben jemand im Saal 'Pirandello' sagen hören...."
- So gut ist die Theaterkenntnis von Jean Anouille. Er wusste sehr genau, dass sich Zuschauer im Saal sagen würden: "Oh! Oh! er macht sich ein bisschen über Pirandello lustig!"
- Niemand weiss recht, wer Olivier Rey ist.
 - Ursprünglich war er Chef des französischen Geheimdienstes. Dann habe ich aufgrund gewisser Spionagefilme mein Drehbuch modifiziert und Olivier Rey ist eine Art Funktionär einer anonymen Maschinerie geworden. Kurz, ich weiss nicht, wer Olivier Rey ist, ich will es nicht wissen und ich will auch nicht, dass es jemand weiss... Er ist der "Mac Guffin", von dem Hitchcock mit Truffaut gesprochen hat.
 - In der letzten Einstellung des Films, verlässt jedermann den Night-Club und die Lichter löschen aus. "The show is over", nicht wahr?
 - Ja, und darum habe ich meinen Schlagzeuger "pim pam pom" schlagen lassen. Jedesmal wenn ein Schlagzeuger den Abend abschliesst, nimmt er seinen Trommelstock und schlägt auf seine "helle" Trommel (pim), auf die Charleston-Trommel (pam) und auf das Becken (pom).

Das Gespräch führte Rui Nogueira

Copyright Rui Nogueira.

Uebersetzung aus dem Französischen: Daniela Steger und Regula Waldner.