

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Band: 29 (1987)
Heft: 156

Artikel: Gespräch mit dem Chafkameramann Henri Alekan : "Licht ist Kunst, Keine Technik"
Autor: Vian, Walt R. / Alekan, Henri
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867255>

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: 06.10.2024

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



Gespräch mit dem Chefkameramann Henri Alekan

„Licht ist Kunst, keine Technik“

FILMBULLETIN: Herr Alekan, welches sind die bedeutendsten technischen Veränderungen seit den Tagen, als Sie Kameramann wurden – also zwischen 1929 und heute?

HENRI ALEKAN: Das ist eine weitreichende Frage, denn die Veränderungen waren beträchtlich. Als ich anfang, wurden noch Stummfilme gedreht. Dann absolvierte ich meinen Militärdienst, und als ich wieder ein Studio betreten habe, war der Tonfilm da. Das war eine gewaltige Veränderung, sicherlich die einschneidendste, die ich miterlebte.

In der ersten Periode des Films, zwischen 1894 und 1915, war man auf das Tageslicht angewiesen. Wenn man dennoch in Studios drehte, waren das Gebäude mit Glasdächern und möglichst vielen Glaswänden. Um 1920 herum kam, nach der Erfindung des orthochromatischen Films, das künstliche Licht auf. Die Glasflächen wurden schwarz bemalt, um das Tageslicht aus den Studios auszusperrern, denn das orthochromatische Material war nur bei warmem Licht ausreichend empfindlich, Tageslicht war störend.

Zwischen 1925 und 1928 wurde das neue panchromatische Filmmaterial, das für alle Lichtstrahlen gleich empfindlich und für Tageslicht sehr geeignet war, zunehmend auch in den Studios eingesetzt. Das gebräuchliche Beleuchtungsmaterial allerdings wurde ungeeignet und durch neues ersetzt. Die damals aufkommenden Lampen unterschieden sich – ausser durch ihre Lichtstärke – kaum von den heute noch im Alltag gebräuchlichen. Die Scheinwerfer wurden mit Reflektoren ausgestattet und sind weiter perfektioniert worden.

Als ich Assistent wurde, war in den Studios bereits die neuere Beleuchtungsmethode gebräuchlich.

Ich habe diese erste Periode des Tonfilms als junger Gehilfe miterlebt. Die Tonaufnahmegeräte hatten noch bei weitem nicht die Empfindlichkeit heutiger Geräte. Die Mikrofone benötigten einen Verstärker unmittelbar bei ihrer Membrane, um die Schwingungen, die sie registrierten, überhaupt zum Aufnahmegerät übertragen zu können. Ein Mikrophon war deshalb mindestens so gross wie die Flasche, aus der wir trinken. Das waren richtige Monster. Auch die Aufzeichnungsgeräte waren sehr sperrig und benötigten eigene Räume – oder bei Aussenaufnahmen einen ganzen Camion. Der Ton wurde noch auf einen Filmstreifen aufgezeichnet und nicht auf Magnetband, wie das jetzt seit Jahren üblich ist.

Da die Mikrofone so unempfindlich waren, andererseits aber die Kameras noch sehr viel Lärm machten, mussten sie in eine eigene Kamerakabine eingeschlossen werden. Das waren Kabinen von der Grösse einer Telefonzelle, und der Kameraoperator wurde, während der Aufnahme, mit der Kamera und seinem Assistenten in diese Kabine eingeschlossen.

FILMBULLETIN: Die entfesselte Kamera, wie sie sich bei Klassikern des späten Stummfilms durchgesetzt hat, war mit diesen Kabinen offensichtlich nicht mehr möglich. Konnte damit aber wenigstens ein bescheidenes Travelling gemacht werden?

HENRI ALEKAN: Die Kabinen hatten zwar Räder, um sie leichter im Studio verstellen zu können, sie aber während einer Aufnahme zu bewegen, wäre zu umständlich gewesen.

Amerikanische, aber auch französische Konstrukteure entwickelten allerdings sehr schnell Kameras, die leiser

liefen. Weil der Tonfilm so schwatzhaft ist und längere Einstellungen benötigte, wollte man nun Filmrollen von wenigstens 300 m an Stelle der gebräuchlichen 120 m. Das Volumen der Kameras wurde vergrössert, und als die Apparate schwerer und schwerer wurden, haben sich auch die Filmequipen vergrössert. Bis dahin gab es einen Maschinisten für die Kamera, nun wurden vier Maschinisten mit zwei Gehilfen benötigt, um die grossen, schweren Kameras auf- und abzubauen und zu bewegen. Nicht nur die Technik wurde also komplizierter, sondern auch die Equipen. Doch die grossen 'blimps' wurden bekämpft und schliesslich abgeschafft; die Kameras wurden noch leiser und wieder wesentlich leichter. Auch die Objektive wurden perfektioniert. Sie wurden vor allem lichtstärker und, parallel dazu, die Filme immer lichtempfindlicher. Einen anderen imensen Fortschritt brachte das Zoom, das Objektiv mit der veränderlichen Brennweite.

FILMBULLETIN: Arbeiten Sie mit einem Zoom? Immerhin gibt es eine Reihe von Kameramännern, die sich über Zooms mokieren.

HENRI ALEKAN: Das Zoom sollte nicht dazu verwendet werden, eine Kamerabewegung vorzutauschen. Es ist ein sehr taugliches und bequemes System um zwischen den Aufnahmen Bildausschnitt und Brennweite zu verändern ohne das Objektiv zu wechseln. Steht kein Zoom zur Verfügung, benötigt man eine ganze Batterie abgestufter Objektive und ist zu häufigen Objektivwechseln gezwungen.

Eine letzte wesentliche, für den Kameramann sehr einschneidende Veränderung brachte der Farbfilm. Es gab zwei grundlegende Techniken: eine additive und eine subtraktive. Bei der ersten Methode liefen die Filme durch spezielle Schwarzweiss-Kameras mit Selektionsfiltern. Die Methode war sehr gut, und wir erzielten beachtliche Resultate. Aber sie bekam Konkurrenz von den chemischen Verfahren, die ohne Filtersystem in der Kamera auskommen. Diese Technik hatte verschiedene Erfinder, wurden aber besonders in den Labors von Kodak und Agfa weiterentwickelt und verbessert. Damit hat das subtraktive Verfahren die Schlacht um den Farbfilm gewonnen – was aber nicht heissen will, dass das additive Verfahren schlechter ist.

Der Farbfilm stellt einen Kameramann vor ganz andere Probleme. Inzwischen machen alle Farbfilme, und nur noch ganz wenige drehen schwarzweiss. Aber ich mag den Schwarzweiss-Film immer noch.

FILMBULLETIN: Ziehen Sie ihn dem farbigen vor?

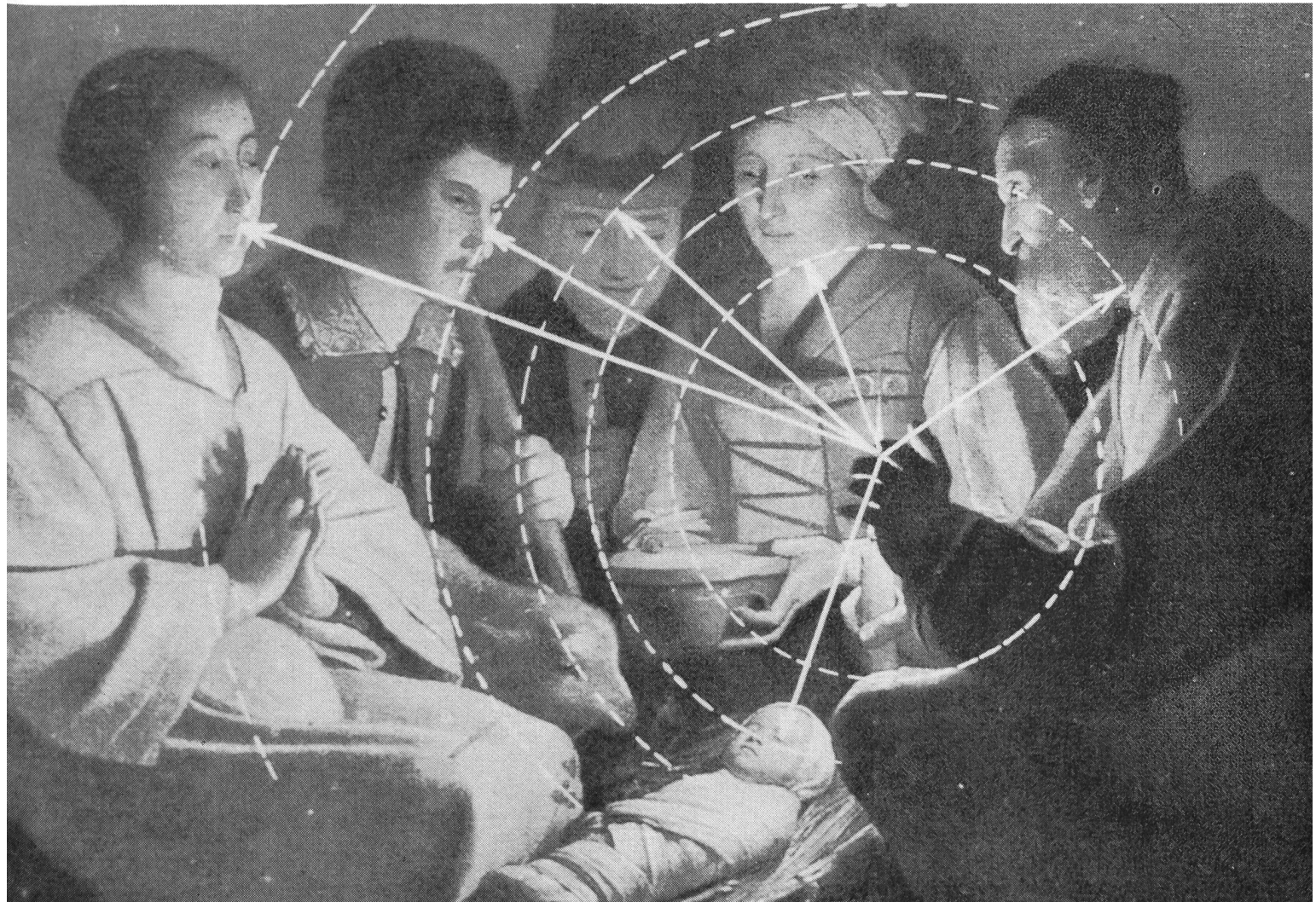
HENRI ALEKAN: Ich finde, dass man gar keine wirklichen Farbfilme macht, und ziehe deshalb schwarzweiss vor. Die Regisseure wählen realistische Sujets und drehen mit naturalistischen Farben – die Farbe bietet keine Überraschung. Für mich wäre ein wirklicher Farbfilm ein Film, für den ein Künstler die Farben neu komponiert, das Sujet umgestaltet, neuartig zeigt.

FILMBULLETIN: Die Farbe wirklich zu kontrollieren sei – besonders ausserhalb eines Studios – fast unmöglich, sagt etwa André Delevaux, der wirklich mit der Farbe zu arbeiten versucht.

HENRI ALEKAN: Exactement! Draussen ist die Farbe nur zu kontrollieren, wenn man die Dekors neu herstellt und

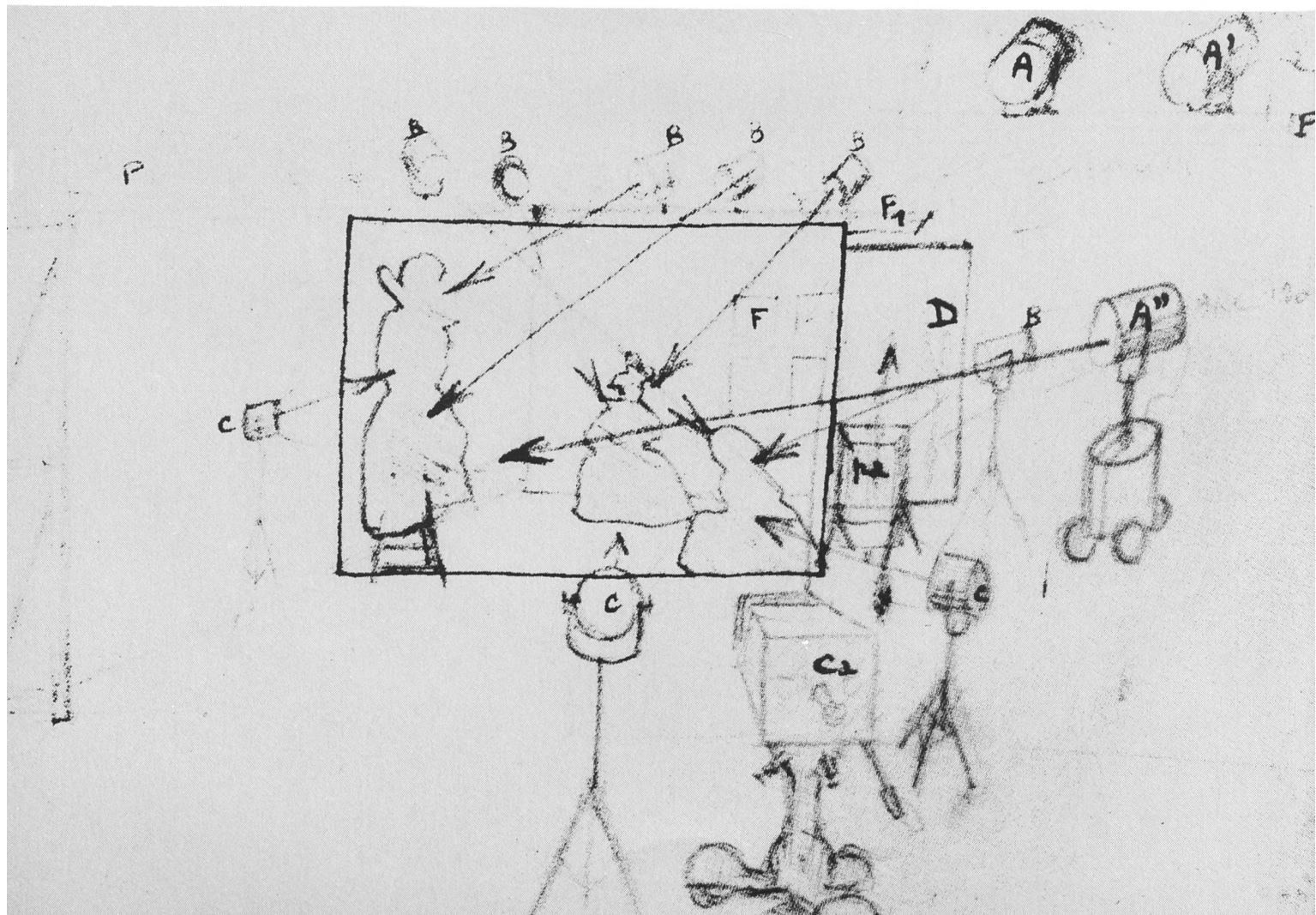


Lichtstudie eines Gemäldes von Georges de La Tour und Szene aus LA BELLE ET LA BETE





LA BELLE ET LA BETE: Lichtverteilung in der Skizze, Lichtwerte im Bild



auch das Sonnenlicht modifiziert. Tut man dies nicht, bleibt man im naturalistischen Film – und den mag ich nicht besonders. Ich bin keineswegs dagegen, dass es solche Filme gibt, im Film soll alles möglich sein. Aber wenn man die Absicht hat, ein *Nicht-Naturalistisches* Sujet zu bearbeiten, tut man gut, sich an Künstler zu wenden (das können Dekorateure, Kostümbildner, Maler sein) die Formen und Farben *neu*-erfinden: *Nicht-Realisten* – und davon gibt's wenige.

Ich würde gerne Farbfilme machen, wenn Regisseure Lust hätten nichtrealistische Farbfilme zu drehen. LA BELLE CAPTIVE von Alain Robbe-Grillet ging etwas in diese Richtung.

FILMBULLETIN: War die Arbeit des Kameramanns früher einfacher als heute?

HENRI ALEKAN: Licht zu gestalten, ist heute noch genau so schwierig wie damals – und ich war immer der Meinung, dass die Arbeit des Kameramannes eine sehr schwierige Arbeit ist. Dass ich selbst ein Kameramann bin, überrascht mich eigentlich auch heute noch. Als ich jung war, sagte ich mir: das schaffst du nie, das ist zu schwierig. Da ich mich sehr angestrengt habe, konnte ich die Probleme aber einigermaßen lösen. Vor allem habe ich sehr intensiv das Licht beobachtet, das Verhalten des Sonnenlichts studiert.

Aus diesem Grund bin ich immer wieder verblüfft, wie schnell einige meiner Kollegen das Handwerk lernen. Mir erscheint es unmöglich, dass man nach nur zwei Jahren Lehre bereits fähig ist Licht zu machen, da kann einer noch so geschickt, intelligent und empfindsam sein. Die technische Seite, die ich selbstverständlich kenne, macht auch mir keinen Eindruck mehr: aber die Gestaltung des Lichts fordert eben immer wieder alles von einem Kameramann.

FILMBULLETIN: Was ist einfacher, mit viel oder mit wenig Licht zu arbeiten?

HENRI ALEKAN: Es ist nie eine Frage der Quantität, wenn man etwas gestalten will, das nicht gewöhnlich oder banal ist. Um 1930 waren Kameras und Beleuchtungskörper sehr gross, das Filmmaterial sehr unempfindlich: Kameramänner hatten grosse Schwierigkeiten, das Licht zu modulieren und subtilere Effekte zu erzeugen. Inzwischen kann man viel feiner und mit grösserer Finesse arbeiten, aber es ist schwieriger geworden, die beste Lösung zu finden.

FILMBULLETIN: Drehen Sie lieber in realer Umgebung oder ziehen Sie es vor, im Studio zu arbeiten?

HENRI ALEKAN: Ich arbeite lieber im Dekor, aber das wird nicht mehr so häufig gemacht.

FILMBULLETIN: FIGURES IN A LANDSCAPE, wurde nur on location gedreht.

HENRI ALEKAN: Auch der letzte Film, den ich mit Losey gedreht habe, LA TRUITE, wurde fast vollständig in natürlicher Umgebung aufgenommen. Joseph wusste aber, dass ich lieber im Studio arbeite, denn da hat man mehr Ruhe und weniger Hektik.

FILMBULLETIN: Was ist das Wesentlichste, das Sie von Shuftan gelernt haben?

HENRI ALEKAN: Shuftan – auch das ist eine sehr weitreichende Frage. Dazu müssen Sie eigentlich mein Buch lesen.

Ich war sein Assistent, als er um 1933 nach Frankreich

kam und sich noch Schüfftan schrieb. Ich habe an mehreren Filmen, deren Licht er gestaltete, mit ihm gearbeitet – hauptsächlich für Pabst und Ophüls, aber auch für Siodmak, Carné und viele andere grosse Regisseure. Dank ihm war ich bei diesen Filmen dabei. Nach drei Jahren hat er zu mir gesagt: Alekan, Sie werden mein Cadreur. So konnte ich in der Hierarchie der Filmproduktion aufsteigen, war sein Kameraoperator bei zwei Filmen – und dann kam der Krieg. Während der Okupation traf ich Shuftan in Nizza und half ihm nach Amerika zu emigrieren. Auf professioneller Ebene – und die war die wichtigste, weil sie mein ganzes Leben betrifft – hat mir Shuftan den Zusammenhang zwischen Film und Malerei erschlossen. Er war ein Maler, der die Einstellungen nach einer Konzeption des Malens und nicht des Fotografierens ausleuchtete.

Voilà, das ist die Bedeutung, die Shuftan in meinem Leben hatte. Darum spreche ich, auf den ersten Seiten meines Buches, das ich ohne ihn nie geschrieben hätte, auch von der Erziehung durch Shuftan.

Es war vor allem Lotte Eisner – die grosse Dame des Kinos, die vor allem über den expressionistischen deutschen Film geschrieben hat –, die mich drängte, eine systematische Analyse des Lichts vorzunehmen und niederzuschreiben. Nicht nur eine Analyse des Sonnenlichts, also des natürlichen Lichts, sondern auch des Kunstlichts – bei Malern, Fotografen und Cinéasten. Das Buch hat mich mehrere Jahre beschäftigt; es war eine grosse, anstrengende Arbeit, für die ich moralisch dadurch entschädigt wurde, dass die erste Auflage von 4000 Exemplaren des sehr teuren Buches innert dreier Monate ausverkauft war.

FILMBULLETIN: Wie war die Zusammenarbeit mit Bühnenbildnern wie Trauner oder Wakhevitch?

HENRI ALEKAN: Leider nicht sehr gut, aus ganz einfachen Gründen: die grossen Dekorateure sind Künstler, die sehr stolz sind auf ihre Kunst. Aber sie waren meist der Auffassung, dass Kameramänner nur Techniker sind. Sehr schlecht war auch, dass die Dekorateure nur für sich gearbeitet haben. Sie konstruierten ihre Dekors, und wenn sie fertig waren, blieb mir die undankbare Aufgabe festzustellen: so geht das nicht – etwa weil die Konstruktion zu hoch war, gar die Decke berührte und kein Licht mehr aufgebaut werden konnte. Dabei wäre es ein leichtes gewesen, die Sache vorher zu regeln, wenn die Bühnenbildner zur Zusammenarbeit bereit gewesen wären. Für sie war der Kameramann aber keiner Beachtung würdig, das ist der Herr, der das Licht macht, ein Techniker, der lange nach uns kommt: also ein Trottel. Es waren falsche Kollegen. Sie klopfen dir auf die Schulter: Alekan, siehst Du mein grossartiges Dekor?

Shuftan arbeitete schon in Deutschland mit grossen und bekannten Künstlern als Ausstatter, und es gab immer gemeinsame Konferenzen. Als kleiner Assistent sass ich damals in einer Ecke, hörte zu und dachte: das ist ausgezeichnet! Der Ausstatter breitete seine Pläne vor Ophüls und Shuftan aus, und dann wurde den ganzen Sonntag hindurch das Dekor diskutiert. Am folgenden Sonntag wurden die Kostüme besprochen, und alle Assistenten waren immer dabei.

Wenn man sich nicht abspricht, häufen sich die Schwierigkeiten. Als wir 1951 JULLIETTE OU LA CLEF DES SON-



GES drehten, hatten wir ein herrliches Dekor von Trauner. Da gab es einen Wald, der im Studio konstruiert wurde und auf drei Ebenen angelegt war: herrlich ausgedacht und durchgeführt. Aber ich hatte enorme Probleme mit dem Licht. Ausser in LA BELLE ET LA BETE hatte ich noch nie einen Wald im Studio ausgeleuchtet, und der war nicht sehr gross gewesen. Ausserdem arbeiteten wir da mit Cocteau, und der führte seine Mitarbeiter mit mehr Verständnis als Carné. Um die Aufnahmen vom Wald zu verschönern, verschob Trauner, über Nacht und ohne mein Wissen, die Bäume. Stellen Sie sich all diese Bäume und die Gerüste mit den Scheinwerfern im Studio vor – wenn die Bäume verschoben werden, muss auch das Licht verändert werden. Ich war niedergeschmettert, als ich am Morgen den Wald sah, denn ich musste alles neu einrichten. Als Carné dann noch sagte: Alekan wir wollen drehen, sie sind jetzt schon drei Stunden an der Arbeit, bin ich wütend geworden und habe Scheisse geschrien. Carné hatte sowas von mir noch nie gehört, den ich bin gut erzogen. Aber ich sagte: Carné, vous m'emmerdez! Er wurde ganz bleich, drehte sich zum Script und sagte: Jeanne notieren Sie, der Chef-Kameramann hat eben merde gesagt. Ich bin ins Bistro abgehauen, denn ich hatte wirklich genug. Nach einer Viertelstunde kam der Produktionsleiter und hat mir zugeredet, Carné und ich hätten doch genügend Humor, um trotz des Vorfalles weiterzuarbeiten. Ich war allergisch gegen die Art von Trauner, seine Arbeit ohne Absprache mit den Technikern zu machen, denn das verursacht zu viele unnötige Schwierigkeiten.

Kommerziell war der Film kein Erfolg, aber es lohnt sich, ihn zu sehen: er ist ausserordentlich. Das Ende ist schlecht, weil der Film plötzlich in den Realismus zurückfällt, wo er doch ganz Poesie und Traum war. Es gab zwei Auflösungen im Drehbuch, und welches Ende gewählt würde, entschied sich erst im allerletzten Augenblick.

Glücklicherweise läuft es aber nicht immer so schlecht. ROMAN HOLLIDAYS mit William Wyler in Rom gedreht, liesse sich als positives Beispiel anführen. Ich mag diese Komödie, Audrey Hepburn ist wunderbar, sie war damals noch sehr jung, 18, 19 Jahre und Anfängerin. In Rom war immer ihre Mutter dabei, und das war deshalb sehr lästig, weil man sie nie zum Essen einladen konnte.

FILMBULLETIN: Sie hätten sie samt Mutter einladen können.

HENRI ALEKAN: Aber das ist doch nicht dasselbe.

FILMBULLETIN: Wenn ich Ihre Filmografie betrachte, fällt mir auf, dass Sie ziemlich viele Filme mit Terence Young gedreht haben.

HENRI ALEKAN: Als Terence Young 1947 seinen ersten Spielfilm realisierte, wollte er mich als Kameramann engagieren. Dieser in schwarzweiss gedrehte CORRIDOR OF MIRRORS wurde übrigens sehr gut. Ich habe damals ohne Unterbruch gearbeitet – ich glaube, ich war gerade mit ANNA KARENINA beschäftigt –, deshalb kam diese Zusammenarbeit nicht zu Stande. Aber ich ging ihm nicht aus dem Kopf, weil er die Filme, die ich fotografiert hatte, sehr mochte.

Später habe ich einige sehr breit finanzierte Filme mit ihm gedreht. Das war eine aufwendige, prunkvolle Periode. Diese kleinen, armseligen Filme, die in zehn Tagen abgedreht sind, waren damals nicht die Regel.

FILMBULLETIN: Wie lange haben Sie denn an solchen Filmen gearbeitet?

HENRI ALEKAN: Das variierte zwischen zwei und drei Monaten. Zwölf Wochen Drehzeit, nach intensiver Vorbereitung, war keine Ausnahme.

FILMBULLETIN: Als Sie 1971 SOLEIL ROUGE mit Terence Young drehten, war Toshiro Mifune einer der Darsteller. Was war Ihr Eindruck von ihm?

HENRI ALEKAN: Ausserordentlich positiv. Toshiro Mifune ist ein wirklich grosser Schauspieler, der sehr professionell arbeitet und eine Disziplin hat, wie man sie selten findet. Bei den französischen und italienischen Schauspielern gibt es kaum noch Disziplin. Die Dreharbeiten sind locker und ganz angenehm. Am ehesten ist Disziplin noch unter den amerikanischen und japanischen Schauspielern zu finden. Sie sind pünktlich da, auch wenn noch nicht gedreht werden kann. Sie reklamieren nicht. Sie sind für ihre Anwesenheit bezahlt und warten in ihrer Loge oder ihrem Wohnwagen, auf Abruf bereit.

Zum ersten Mal bin ich Toshiro Mifune bei den Proben zu einer Szene begegnet, in der Toshiro seinem Gegner den Kopf abschlägt. Das war natürlich eine Trickaufnahme, aber sie war gefährlich. Der Säbel musste zwei Zentimeter vor der Nase des Partners vorbeisausen. Falsche Säbel zu verwenden war deshalb nicht möglich, weil sie zu leicht sind, was den Bewegungsablauf verändert. Der Darsteller, welcher den Kopf verliert, wurde von einem japanischen Maskenbildner präpariert, der nur für diese eine Szene engagiert wurde. Er leistete perfekte Arbeit, vor der ich nur den Hut ziehen kann. Toshiro wohnte nicht, wie die andern, im Hotel. Er hatte eine grosse Wohnung gemietet, denn zu seinem Stab gehörten auch Sekretär, Coiffeur, Maskenbildnerin und einige andere Personen. Eines Tages hat Toshiro und seine Freundin uns alle zu sich eingeladen, um sich für die gute Zusammenarbeit zu bedanken. Bewirtet wurden wir mit einem japanischen Diner, das er eigens aus Japan kommen liess.

In den letzten Drehtagen wurde ich Opfer eines Arbeitsunfalls. Man brachte mich in eine Klinik nach Almeria – ich weiss bis heute nicht warum: aber ich landete in einem Entbindungsheim und hörte all die Babys schreien. Toshiro Mifune hat mir Geschenke geschickt, zuerst Champagner und meine Moral zu heben, dann auch ein Foulard mit japanischen Zeichnungen, die sehr schön sind. Ich hatte das Bein und die Schulter gebrochen, konnte mich vor lauter Gips kaum bewegen, aber ich war sehr privilegiert als einziger männlicher Patient. Diese kecken spanischen Krankenschwestern kamen an mein Bett, bestaunten mein Foulard, haben «Carmen» gesungen und sind um mein Bett getanzt. Natürlich riskierten sie nichts mit einem Verletzten wie mir.

FILMBULLETIN: Und der Film wurde von Ihrem Assistenten zu Ende gedreht?

HENRI ALEKAN: Ja, denn es blieben nur noch acht Drehtage von zweieinhalb Monaten Drehzeit. Ich konnte achtzehn Monate überhaupt nicht mehr arbeiten, wurde in Paris nochmals operiert, aber meine rechte Hand ist steif geblieben, weil bei der ersten Operation die Nerven verletzt wurden. Es war entsetzlich.

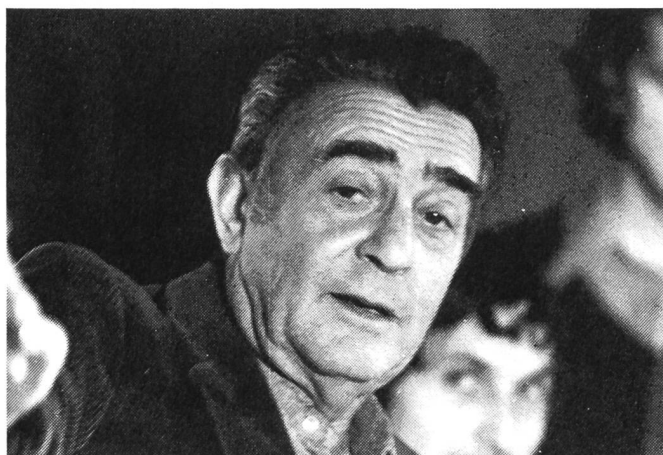
FILMBULLETIN: Behindert Sie das nicht sehr?

HENRI ALEKAN: Ich kann die rechte Hand nicht mehr drehen und den Arm nicht mehr richtig heben. Aber ich bin



LA BELLE ET LA BETE





Henri Alekan, geboren am 10. Februar 1909 in Paris

Einige seiner Filme als Chefkameramann:

- 1939 LES USINES FORD A POISSY, Yves Allégret
- 1941 LA VENUS AVEUGLE, Abel Gance
- 1942 LES DEUX TIMIDES, Yves Allégret
- 1943 LES PETITES DU QUAI AUX FLEURS, Marc Allégret
LA BATAILLE DU RAIL, René Clément
LA BELLE ET LA BÊTE, Jean Cocteau
- 1945 LES MAUDITS, René Clément
LE DIABLE SOUFFLE, Edmond T. Greville
- 1947 ANNA KARENINE, Julien Duvivier
UNE SI JOLIE PETITE PLAGE, Yves Allégret
- 1948 LES AMANTS DE VERONE, André Cayatte
- 1949 LA MARIE DU PORT, Marcel Carné
JULIETTE OU LA CLEF DES SONGES, Marcel Carné
- 1950 PARIS EST TOUJOURS PARIS, Luciano Emmer
STRANGERS ON THE PROWL, Joseph Losey
- 1951 LE FRUIT DEFENDU, Henri Verneuil
- 1952 QUAND TU LIRAS CETTE LETTRE, J.P. Melville
- 1953 JULIETTA, Marc Allégret
LES IMPURES, Pierre Chevalier
FROU FROU, Augusto Genina
- 1954 LE PORT DU DESIR, Edmond T. Greville
LES HEROS SONT FATIGUES, Yves Ciampi
- 1955 LA MEILLEURE PART, Yves Allégret
LE SALAIRE DU PECHE, Denys de la Patellière
- 1956 ROMAN HOLIDAY, William Wyler
LA MAISON DU BONHEUR, Yannick Bellon
- 1957 CASINO DE PARIS, André Hunebelle
- 1958 LE SECRET DU CHEVALIER D'EON, Jacqueline Audry
- 1960 AUSTERLITZ, Abel Gance
UN, DEUX, TROIS, QUATRE, Terence Young
- 1961 LA PRINCESSE DE CLEVES, Jean Delannoy
- 1962 LE COUTEAU DANS LA PLAIE, Anatole Litvak
- 1964 TOPKAPI, Jules Dassin
- 1965 LADY L, Peter Ustinov
- 1966 TRIPLE CROSS, Terence Young
POPPY IS ALSO A FLOWER, Terence Young
- 1968 MAYERLING, Terence Young
- 1969 L'ARBRE DE NOEL, Terence Young
- 1970 FIGURES IN A LANDSCAPE, Joseph Losey
- 1971 RED SUN, Terence Young
- 1981 LE TERRITOIRE, Raul Ruiz
DER STAND DER DINGE, Wim Wenders
- 1982 LA TRUITE, Joseph Losey
LA BELLE CAPTIVE, Alain Robbe-Grillet
- 1986 A STRANGE LOVE AFFAIR, Eric de Kuyper

Linkshänder. Es war schon eine schlimme Zeit. Auch weil ich vom Film getrennt blieb während langer Zeit.

FILMBULLETIN: Ursula Andres spielte ebenfalls in SOLEIL ROUGE.

HENRI ALEKAN: Ich fand sie schön als Frau. Auch Alain Delon war dabei, der damals noch nicht so bekannt war wie heute.

FILMBULLETIN: Und Charles Bronson.

HENRI ALEKAN: Bronson hatte seine Familie dabei und pflegte das Familienleben. Es gab überhaupt keine grossen Kontakte zu den Schauspielern. Sie haben ihr Leben, wir unseres. Obwohl man zwei, drei Monate in einer Equipe zusammen ist, kennt man sich gegenseitig kaum. Es gibt ganz wenige Schauspieler, mit denen ich freundschaftlich verbunden bin und gute Kontakte pflege: Jeanne Moreau treffe ich ab und zu. Gérard Philipe war ein guter Freund und ein aussergewöhnlicher Schauspieler. FILMBULLETIN: Mit ihm haben Sie mehrfach zusammengearbeitet, auch bei UNE SI JOLIE PETITE PLAGE von Yves Allégret – ein Film, bei dem man glaubt, die Bewegung des fallenden Regens zu sehen.

HENRI ALEKAN: Dieser Regen war tatsächlich ein Problem. Wir mussten fast ausschliesslich mit Gegenlicht arbeiten, damit er sichtbar wird – sehr oft kam auch noch ein seitliches Licht dazu. Aber ich habe den Film sehr gerne gemacht. Das Sujet ist interessant, sehr schwarz.

FILMBULLETIN: Haben Sie auch George Sadoul gekannt, der fand, der Film behandle ein degeneriertes Thema?

HENRI ALEKAN: Ich gehöre noch immer zu einer Gruppe, die sich «Die Freunde von George Sadoul» nennt und jedes Jahr einen Preis an einen jungen Filmschaffenden verleiht. Aber meist bin ich mit den Entscheidungen des Vereins nicht einverstanden. Ich bleibe vor allem dabei, weil ich damit Sadouls Frau eine Freude machen kann – und weil Jean Rouch dabei ist.

Jean ist für mich ein grosser Illusionist. Einige seiner ethnografischen Filme, etwa den kurzen LES MAITRES FOUS, mag ich sehr, obwohl wir grundverschiedene Auffassungen vom Kino haben. Einer meiner Söhne besucht seine Filmkurse. So wie Jean unterrichtet, sagt sich natürlich ein jeder: ich bin Kameramann, ich bin jetzt Regisseur, ich bin Schauspieler. Heute sind die Kameras soweit perfektioniert, dass man mit ihnen drehen kann, ohne das geringste vom Licht zu verstehen – und man hat sogar noch etwas drauf auf dem Film.

Ich bin für mehr: es reicht eben nicht, eine Kamera in die Hand zu nehmen.

Das Gespräch mit Henri Alekan führte Walt R. Vian

● Buchhinweis:

Henri Alekan. Des lumières et des ombres. Mit sehr vielen Fotos und Skizzen (Preis cirka 200 Franken).