

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 50 (2008)
Heft: 289

Artikel: Magie der Kinematographie : Philippe de Brocas le magnifique verbunden mit la nuit américaine von François Truffaut
Autor: Vian, Walt R.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863891>

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.](#)

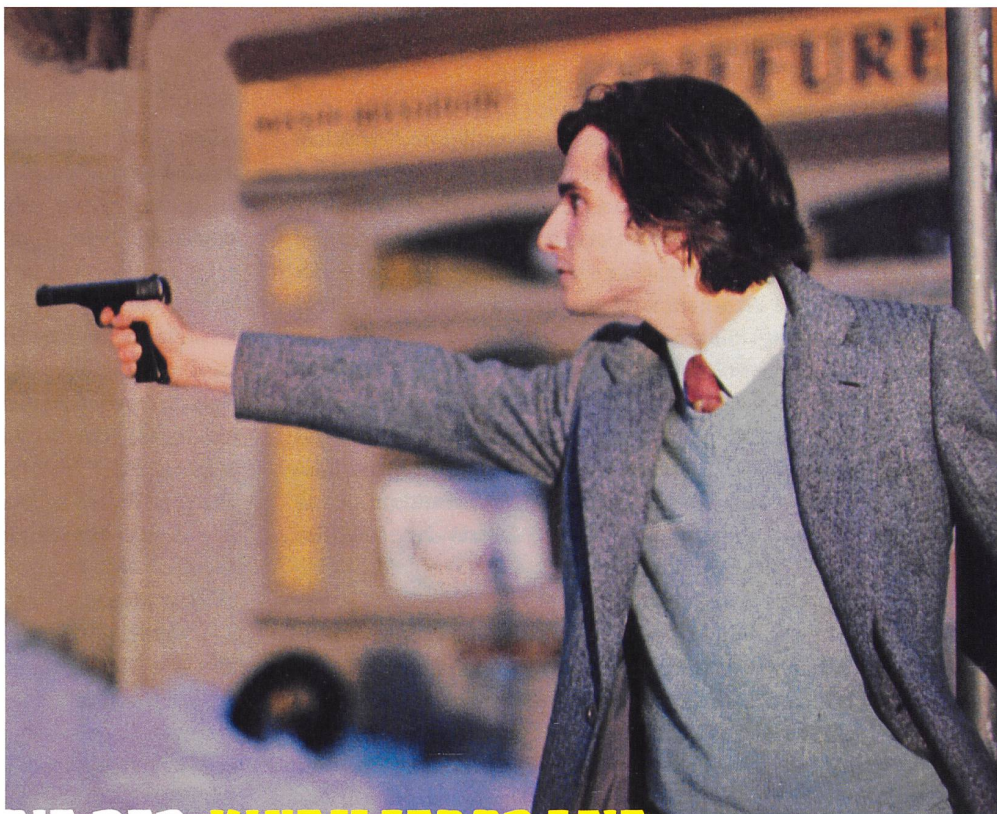
Terms of use

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: 26.12.2024

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

Philippe de Brocas
LE MAGNIFIQUE
verbunden mit
LA NUIT AMÉRICAINE
von François Truffaut



MAGIE DER KINEMATOGRAFIE

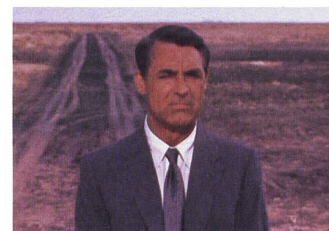
Filmbulletin
50.
Jahrgang

Zur Feier des fünfzigsten Jahrgangs von Filmbulletin – Kino in Augenhöhe präsentiert das Filmpodium der Stadt Zürich am 5. Mai 2008 ab 18 Uhr ein Doppelprogramm mit LA NUIT AMÉRICAINE von François Truffaut und LE MAGNIFIQUE von Philippe de Broca – damit die beiden Filme mal im Zusammenhang zu sehen sind.

«Agentenfilmparodie» lautet die gängige Charakterisierung von Philippe de Brocas LE MAGNIFIQUE. Das ist zwar nicht absolut falsch. Ein Jean-Paul Belmondo, der mitten in einem Faustgefecht auch ein Telefonat erledigt oder sich noch schnell die Haare kämmt, verweist durchaus auf Sean Connery, der als 007 etwa in YOU ONLY LIVE TWICE (1967) zwischen der Stilllegung zweier Angreifer Zeit findet, seine Krawatte zurechtzurücken. Auch die charakteristische Schulterbewegung, die Belmondo parodiert, findet sich beim klassischen James Bond.

Man kann den Film allerdings auch anders lesen – wenn Sie Kino lesen. LE MAGNIFIQUE kann vor allem auch als ein Versuch gesehen werden, Kreativität auf der Leinwand “sichtbar” zu machen, – und diese Lesart bringt ihn sofort in eine offenkundige Nähe zu François Truffauts LA NUIT AMÉRICAINE.

Dieser Vergleich wurde – meines Wissens – bisher nicht angestellt, was umso erstaunlicher ist, als beide Filme 1973 etwa gleichzeitig in die Kinos kamen. Andererseits wiederum erstaunt es nicht wirklich: Philippe de Broca wurde als Autor kaum richtig ernst genommen und erreichte nie die kritische Aufmerksamkeit, die einem François Truffaut zuteil wurde. LE MAGNIFIQUE landete kurzerhand in einer Schublade, obwohl auch er eine Vielschich-





1 Jean-Pierre Léaud als Alphonse in LA NUIT AMÉRICAINÉ, Regie: François Truffaut; 2 Jean-Paul Belmondo als Bob Saint-Clare und Jacqueline Bisset als Tatiana in LE MAGNIFIQUE, Regie: Philippe de Broca; 3 Jacqueline Bisset als Julie und François Truffaut als Ferrand in LA NUIT AMÉRICAINÉ; 4 Jacques Weber und Philippe de Broca als Klempner in LE MAGNIFIQUE; 5 Cary Grant als Roger Thornhill in NORTH BY NORTHWEST, Regie: Alfred Hitchcock

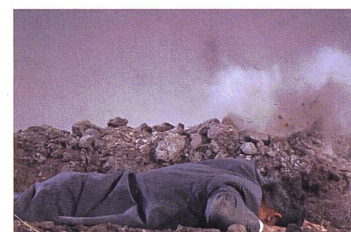
tigkeit aufweist, die eher selten erreicht wird – gutes Kino aber auszeichnet. Denn: Kino-Filme sollten sich nicht in wenigen Sätzen zusammenfassen lassen, sollten auch nicht eindimensional sein. Für Regisseure von Spielfilmen gilt weiterhin die Anweisung, die meist John Ford zugeschrieben wird: «If you have a message, use Western Union.»

Truffauts Film wurde von der Kritik eingehend gewürdigt, de Brocas Variante – gar nicht erst als Variation desselben Themas erkannt – wurde eindeutig unterschätzt. Spass und Schalk, aber auch spielerische Reflexion zeichnen beide Filme aus – auch wenn bei Truffaut kein Blut fließt.

Beide Regisseure treten in ihrem Film selber auf. Truffaut als der tonangebende Regisseur Ferrand, de Broca in einer kleinen Nebenrolle – vielleicht bezeichnenderweise – als Klempner. Beide Filme beginnen grosso modo mit einer komplizierten *plan séquence*, und beide beginnen mit einer Fiktion, die sich dann als Fiktion in der Fiktion herausstellt – bei Truffaut früher, bei de Broca später. Wir schauen im Folgenden zu, wie eine Filmcrew ihren Film realisiert beziehungsweise wie ein Autor einen Trivialroman schreibt. Beide Filme suggerieren so auch Anfang und ein absehbares Ende, denn wenn der Spitzenagent erst auf den Fall angesetzt wird, kann

die Geschichte noch nicht sehr weit fortgeschritten sein, wenn die Medien erst über einen Film im Entstehen zu berichten beginnen, können die Dreharbeiten noch nicht sehr weit gediehen sein, und: irgendwann müssen Dreharbeiten, muss ein Buch abgeschlossen sein oder abgebrochen werden. Im so abgesteckten Feld, in dieser weitgespannten Struktur, eröffnen sich grosse Freiheiten für Variationen, Wiederholungen und: Auslassungen – denn: es muss, es kann selbstverständlich nicht alles gezeigt oder berichtet werden. Einbauen dagegen lässt sich vieles. Wir haben kaum eine Ahnung – aber es interessiert auch nicht wirklich –, wie der Film «Je vous présente Paméla» aussieht, den der Regisseur des Films im Film dreht, und bei den Abenteuern des Bob Saint-Clare kennen wir noch nicht einmal den Titel des Buches, das François Merlin schreibt, geschweige denn die ganze Geschichte.

«Bei den Filmarbeiten, da gibt es etwas zu sehen! Da gibt es die grossen Scheinwerfer, aufregend stromlinienförmige Kameras, den Kamerakran auf Schienen, schwingende Mikrofonalgeln. Der Regisseur eines C-Films, hingeduckt auf der karrenartigen Plattform eines hin- und herschiessenden Kamerawagens ist auf Anhieb die eindrücklichere Figur als der unsterbliche Rembrandt von Charles Laughton. Der Poet an seiner Schreibmaschine ist da-





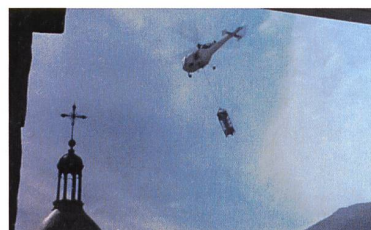
1 Jacqueline Bisset als Christine in *LE MAGNIFIQUE*, Regie: Philippe de Broca; 2 Jacqueline Bisset als Julie und David Markham als Dr. Nelson in *LA NUIT AMÉRICAINE*, Regie: François Truffaut; 3 *LE MAGNIFIQUE*; 4 *LA DOLCE VITA*, Regie: Federico Fellini; 5 *LA NUIT AMÉRICAINE*

1

gegen etwa so dramatisch wie ein Mann, der seine Goldfische füttert», schrieb Ezra Goodman 1938 in «World Film News». Truffaut scheint also im Vorteil zu sein. *Wie geschrieben* wird, gibt filmisch tatsächlich weniger her als *wie gefilmt* wird – auch wenn de Broca und seine Mitarbeiter ein paar schöne Einfälle hatten: die Buchstaben, die sich in der Maschine verklemmen, der Kaffee auf dem Manuskript, die elektrische Schreibmaschine, die selbständig weiterrattert. *Wie* muss da durch *was* ersetzt werden. Deshalb versinnlicht, verbildlicht de Broca einfach, was geschrieben wird – indem François Merlin sich selbst als Bob Saint-Clare imaginiert –, und kann damit gleichziehen. Wir sehen folglich also im einen Film *was geschrieben* und im anderen *wie gefilmt* wird.

Bei Truffauts *LA NUIT AMÉRICAINE* lassen sich die Ebenen Arbeit und Freizeit, Berufliches und Privates unterscheiden. Vom Film im Film sieht man nur wenige Aufnahmen bei der Sichtung der Rushes und auf dem Schneidetisch. Sonst nur: wenn sie drehen, was und wie sie drehen und was die Mitarbeiter in der Drehzeit privat erleben. Bei *LE MAGNIFIQUE* heben sich scheinbar reale und fiktive Ebene recht deutlich voneinander ab: auch von den Farben her, vom Licht, von der Ausstattung und den Kostümen.

Wir wollen den fulminanten Auftakt von *LE MAGNIFIQUE* mal richtig auskosten: Da stellt ein feindlicher Geheimdienst auf dem Meeresgrund einen Haifisch im Käfig bereit. Statt einen Gegner einfach zu erschiessen oder ihm ein Messer in den Rücken zu stechen, wartet man dann, bis der zu liquidierende Agent endlich in eine Telefonzelle geht, schnappt sich diese unverriegelte Zelle mit einer Kraneinrichtung, die an einen Helikopter montiert wurde, und fliegt die Telefonzelle mit dem (nicht wirklich eingeschlossenen) Agenten auf die offene See. Klinkt sie aus, und sie fällt selbstverständlich gerade da hin, wo der Hai wartet. Taucher müssen nun nur noch mit einem Gehege die Verbindung zwischen Hai und Agent herstellen, der jetzt tatsächlich die Zelle öffnet, damit der Hai angreifen und das Blut endlich fließen kann. Soviel umwegdurchtränkte Phantasie kann nur ein Autor von Trivial-Geschichten aufbringen – oder eben ein Drehbuchautor. Das ist so realitätsfern wie die Szene in Hitchcocks *NORTH BY NORTHWEST*, wo ein von der Polizei gesuchter, angeblicher Mörder an eine Strassenkreuzung auf dem weiten Land bestellt wird. Wer käme schon auf die Idee, ihn da mit einem Flugzeug anzugreifen? Aber der Versuch, Roger Thornhill so umzubringen, ist eben nur ein Vorwand,





2

eine verrückte Geschichte *in Bildern zu erzählen*. Das macht nur im Kino Sinn, weil es einen Schauwert hat und so nur im Kino erzählt werden kann. Kurz: weil das *Kino par excellence* ist.

Die Telefonzelle, die da während des Vorspanns über Acapulco schwebt, ist so schön – und so sinnlos – wie die Statue in Fellinis *LA DOLCE VITA*, die den Himmel von Rom belebt: so nutzlos für den Plot wie die Heiligenstatue, die in *LA NUIT AMÉRICAINNE* das Bild dominiert, als sie grundlos vorbeigeschoben wird.

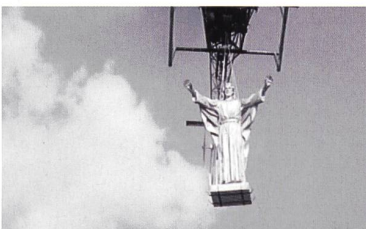
Wie kann wichtiger sein als *was*. Da unterscheidet sich Filmkunst – frei nach Bresson: *Kinematografie* – von audiovisuellem Material. Es gibt gestandene Filmtechniker, die finden, man sollte Kinofilme eher nach musikalischen Gesetzmässigkeiten gestalten als nach literarischen. Worauf es aber in jedem Fall ankommt, ist Timing, Rhythmus, Modulation – auch ein gut konstruiertes Drehbuch bleibt ohne die richtigen Tempi, die zusätzlichen Schauwerte ein lebloses Konstrukt.

Nuit américaine ist die französische Bezeichnung für ein Verfahren, bei dem mit Hilfe von Filtern Aufnahmen, die am Tag gemacht werden, wirken, wie wenn sie in der Nacht gedreht worden wären. Eine «*nuit américaine*» täuscht also vor, zeigt eine gefilterte Realität. Filme zeigen zwar immer ein gefiltertes Leben, ein gefil-

tertes Abbild der Wirklichkeit. Wenn Filme dann aber auch noch eine erkennbare und reflektierte Fiktion thematisieren, lässt gerade dies die – ebenfalls künstlich geschaffene – Realität gewissermassen umso realer erscheinen. Diese selbstreferentielle, “gebrochene” Form – René Magrittes «*Ceci n'est pas une pipe*» – bringt einen Mehrwert für alle, welche die Pointe sehen und verstehen.

«*I just wanted to kiss you*», sagt Julie. Dazu hat sie ihren Gemahl hinter ein Gebüsch gezogen und sich vorsichtig umgesehen, ob auch ja niemand zuschaut. Selbstverständlich schaut da keiner zu, doch die Kamera ist jetzt: ready for close-up.

Kreativität “sichtbar” machen. Bei Truffaut ist es offensichtlicher. Man muss nicht erst den Dialog anführen, den Julie bald als neuen Text für Pamela vorgesetzt erhält, mit exakt den Worten, die privat aus Julie herausgebrochen sind, auch die Vase im Hotel, die Ferrand in seinem Film verwenden wird, das Auto des Assistenten, welches die richtige Farbe hat, verstehen sich von selbst als Spielarten kreativer Impulse. Wenn bei Truffaut eine Szene mehrfach gedreht wird, wird bei de Broca eine Szene mehrfach geschrieben. De Broca bedient sich bildlich der Realität, die in die Fiktion hineinfliesst.





1



2



3

1 Jean-Paul Belmondo als Bob Sain, Claire und Jacqueline Bisset als Tatiana in LE MAGNIFIQUE, Regie: Philippe de Broca;
2 LA NUIT AMÉRICAINE, Regie: François Truffaut; 3 Jean-Paul Belmondo als François Merlin in LE MAGNIFIQUE;
4 Philippe de Broca und Jacques Weber als Klemmner in LE MAGNIFIQUE; 5 Jacqueline Bisset als Tatiana in LE MAGNIFIQUE

«Die Zähne der Ratte sind mit Zyankali präpariert...», erläutert Karpov. Karpov und Bob sehen sich an und blicken dann in die Kamera: «Die Zähne sind mit Zyankali präpariert?» François Merlin wiederholt, an seiner Schreibmaschine sitzend, ihre Frage und murmelt: «Das geht doch wirklich nicht, da würde die Maus ja sterben.» François formuliert eine neue Variante, die von ihm und seinen Figuren allsgleich verworfen wird. Nun gibt der Erfinder seiner Erfindung direkt Anweisung in die Fiktion hinein: «Messer». Karpov begreift: «Ahja» und reagiert. Aber nun läuft ein junger Mann in die Szene und begrüsst den gefesselten Bob: «Bonjour Papa.» Karpov entrüstet: «So kann man doch nicht arbeiten.» Bob, der mit seinen Gedanken sonst wo war, merkt auf: «Was machst du hier?» Grossaufnahme vom Sohn – der Bildhintergrund bleibt unscharf: die Einstellung ermöglicht so den Wechsel von der Fiktion in die fiktive Realität –, der antwortet: «Es ist Mittwoch, ich komme zum Essen.» François, der gedanklich noch bei seinem Roman ist: «Hm?» – «Es ist Mittwoch...»

«Je m'étais imposé la discipline de ne jamais utiliser le même procédé pour passer du rêve à la réalité: tantôt un trucage compli-

qué, tantôt un simple champ-contrechamp», formuliert de Broca die kreative Herausforderung und gestaltet jeden Übergang von der Realität in die Fiktion – und umgekehrt – anders.

Acht Jahre später macht das Harold Pinter auch nicht anders: er schneidet bereits in seinem Drehbuch zu THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN (1981) – einem Drehbuch, das als genial gilt – von der Umarmung bei der Verlobung direkt ins Bett, wo die beiden bereits wieder beim Erwachen sind. Ein *Jahrhundertsschnitt* – von den Figuren von 1867 zu den Schauspielern, die sie 1979 im Film darstellen.

Christine, die "Heldin" von Merlin, wird als Tatiana eingeführt. Erst in der Szene im Lift und beim Mittagessen mit dem Sohn wird deutlich, dass François ein Vorbild für sie hat: die neue Nachbarin. Der Gegenspieler von Bob, Karpov, dagegen wird erst als fiktive Figur eingeführt, wenn wir mit Charron, dem ausbeuterischen Verleger von Merlin, bereits bekannt sind. Und Karpov tritt, wie Bob und Tatiana, aber im Gegensatz zum Elektriker, den Klemmner, dem Sohn, der Putzfrau und dem Parkwächter, die als reale Figuren in die Fiktion geraten, auch als fiktive Figur in Erscheinung.

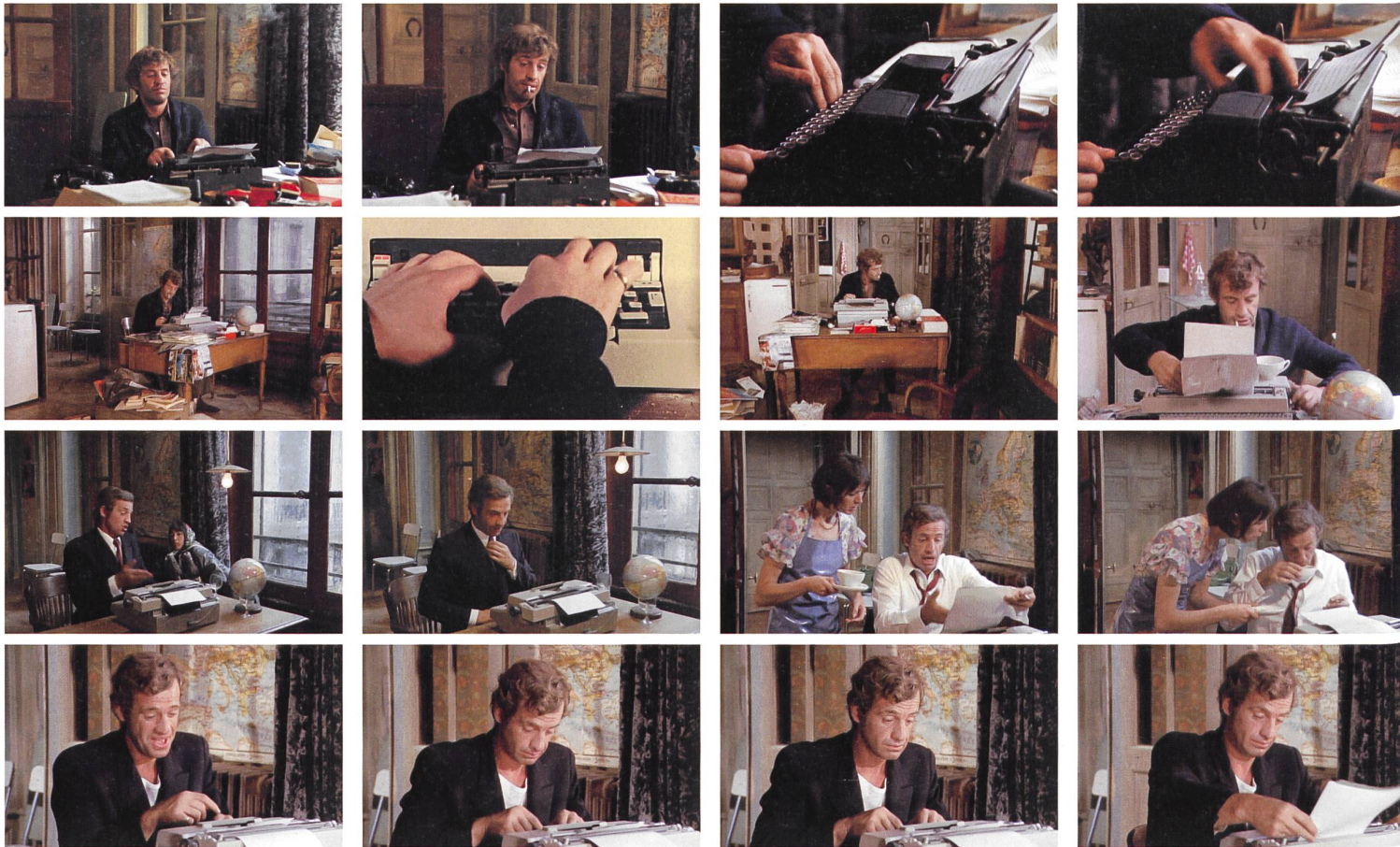
Allein wie die Musik, überhaupt der Ton in LE MAGNIFIQUE eingesetzt wird, wäre eine eigne Studie wert. Der Wechsel vom Strand von Acapulco in die Wohnung im Pariser Quartier Le Marais wird durch eine französische Musette-Melodie angekündigt. Als Tatiana am Flughafen auf Bob wartet, stoppt die Musik, um mit der Stille Tatanas Auftritt zu unterstreichen. Es werden aber nicht – wie bei leitmotivischer Musik üblich – Leitmotive mit Figuren, sondern mit Situationen, Motiven verknüpft. Das "Liebesmotiv" der Musik etwa verknüpft Fiktion und Realität noch enger, weil es bestimmten Szenen sowohl von Tatiana mit Bob als auch von Christine und François unterlegt wird – etwa im Lift und als Tatiana die Sonnenbrille abnimmt.

Es regnet in Strömen in Paris. Die verregneten Fensterscheiben werden in die Wellen vor Acapulco überblendet. Die Mexikaner singen vor dem Bungalow, in dem sich Bob über Tatiana hermacht. François "zeigt" Christine die Szene. Sie liest. Er vergisst sich, fällt über Christine her und entschuldigt sich nun, er wählte sich eben in Mexiko. Sie geht, er schreibt eine Szene, in der auch Bob Missgeschicke geschehen. Schmeisst die Seiten weg und schreibt sie stilgerecht neu. Also zwei Varianten derselben Szene im selben Dekor mit denselben Kostümen – einmal elegant, einmal lächerlich.

Truffaut spielt am Schneidetisch mit dem Auto, das in die Schlucht fällt und im Rücklauf wieder hochschnellt – de Broca mit den Seiten, die geschrieben und dann verbrannt werden. Merlin schmeisst die schlechten Seiten ins Feuer, der falsche Film wird zurückgespult – der Strassenkreuzer springt das Kliff hoch zurück auf die Strasse. Philippe de Broca und François Truffaut zeigen eben auch, was Kino ist. Nicht, indem sie grössere Geheimnisse lüften – Truffaut: «Ich sage nicht die ganze Wahrheit über die Dreharbeiten, aber ich erzähle nur Dinge darüber, die wahr sind» –, aber indem sie (fast gezwungenermassen) die *mise-en-scène* verdeutlichen, weil sie dieselben Szenen neu variieren. Dadurch wird nebenbei auch sichtbar, was *mise-en-scène* kann. Truffaut variiert die Szene mit Séverine, welche die falsche Tür öffnet, bis zum Geht-nicht-mehr, ohne je langweilig zu werden. Der grosse, zentrale Platz im Studio spielt schon fast eine Hauptrolle bei den Dreharbeiten mit wiederholten Kamerafahrten und Kranbewegungen.

«Mir fällt da was ein: weshalb drehen wir die Szene nicht im Schnee?» So schön und einfach kann Kino sein. Mehr braucht es nicht. Die Frage ist gestellt. Die Zuschauer haben keine Zeit, sich Gründe, die dagegensprechen, auszudenken. Schon liegt er da – der künstliche Schnee. Die Szene, die wir längst kennen, wirkt





1

frisch und neu. Wahrscheinlichkeitskramer kommen erst nach dem Kinobesuch allenfalls auf die Idee, sich zu überlegen, warum und in welchem Zeitabstand auf diesem Platz geohrfeigt und dann geschossen wird.

Stimmungswechsel: Es klingelt. François geht zornig zur Tür, öffnet: Christine. Sein Zorn ist verraucht. François wirkt unsicher, verlegen, aber zuvorkommend. Er eilt den Klempnern nach. Sie liest, wie Bob die Treppe raufeilt. Schnitt auf Merlin, der die Treppe heraufkeucht. Sie kümmert sich etwas um den Erschöpfen, leiht sich ein Buch aus und geht. «Er hört» die mexikanische Melodie, macht sich beschwingt an die Arbeit: Die Handgranate, die Bob nach den Klempnern wirft, entpuppt sich als Gag – aus ihr heraus springt nur ein Hampelmann.

Später weckt sie ihn, um mehr Bücher zu holen. Sie will aber gleich zurück sein. Merlin wirft sich in Schale, deckt den Tisch, stellt Kerzen auf, übt sich in der Rolle seines Bob Saint-Clare und wartet. Sie liest die ganze Nacht seine Bücher. Die in François verliebte Putzfrau weckt ihn sanft, und François erklärt ihr ernüchtert, dass er es so satt habe, diese Gewalt, von der seine Figuren und seine Bücher nur so triefen.

Die Putzfrau zerbricht im Verlaufe des Films mehrfach ein Glas. François ist darüber immer verärgert. Das ist jedoch nur die gezielte, aber dennoch subtile Vorbereitung auf die Szene, auf die es wirklich ankommt. Wen erstaut es nun, dass François ganz anders reagiert, als Christine dasselbe Missgeschick passiert – da bleibt er aufgeräumt und charmant.

Als sie im Hotel Atlantic das Drehbuch überarbeiten, sagt Ferrand zu Jolle: «Tu vois, on peut faire des films avec n'importe quoi.» Genau – wenn man kann. Und im Off-Kommentar heiſst es: «Private Probleme zählen nicht mehr, das Kino regiert», obwohl fast nur private Probleme den weiteren Fortgang des Films bestimmen werden – auch da öffnet sich *kein* Widerspruch, wenn das Kino regiert.

Privates fliest in Berufliches ein. Ein Autor schreibt nur über Dinge, die er kennt – mögen sie noch so verfremdet oder in eine andere Welt übertragen sein. Alphonse, der junge Liebhaber aus LA NUIT AMÉRICAIN, der auch in «Pamla» den jungen Liebhaber spielt, fragt alle, die er fragen kann: «A votre avis, est-ce que les femmes sont magiques?» Viel später im Film antwortet ihm Julie: «Nein. Oder die Männer sind es auch.»





2



2

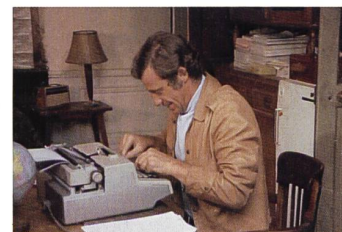
1 LE MAGNIFIQUE, Regie: Philippe de Broca; 2 Jean-Paul Belmondo als Bob Saint-Clare und Jacqueline Bisset als Tatiana in LE MAGNIFIQUE

Merlin schreibt, Blumen stehen auf dem Tisch – gleich neben der Schreibmaschine. *So spricht das Bild.* Auch so kann das Kino Gefühle seiner Figuren zeigen. Und tatsächlich: Nun wirft sie einen Stein an sein Fenster, er öffnet, liest ihr vor, was er geschrieben hat, bis ihr Telefon klingelt. Merlin schläft ein, sein Kopf sinkt auf seine Schreibmaschine, die nun zu rattern beginnt, was ihn weckt. Er sieht, von Fenster zu Fenster, wie Christine sich auszieht, das animiert ihn, wieder in die Tasten zu greifen und eine wilde Liebesnacht zu beschreiben: die Mexikaner vor dem Bungalow singen «Halleluia.» Bob meint: «Deine Haut passt gut zu Bach.» Tatiana widerspricht: «Händel.» Beide sitzen auf seinem Sofa in Paris, Christine liest, was François geschrieben hat, und er bewundert ihre Beine. Sie zieht verlegen an ihrem Minirock. François gesteht ihr, dass er diesen Bob für einen Idioten hält. «Warum sagt er nicht: Ich bin einsam.» Sie lacht ihn aus. Er sieht seine Traumfrau am Strand. «Tatiana, ich liebe dich.» François meint natürlich Christine, und er meint es ernst. Sie aber widerspricht: Bob sei ein ganz anderer Typ – «ein richtiger Mann», und die Putzfrau, die hereinplatzt, gibt ihr recht. Christine geht. François ist verletzt und sauer. Da er die

sen Bob ohnehin satt hat, haut er ihn nun richtig in die Pfanne. Die Mexikaner singen wieder, Tatiana ist gelangweilt, und Bob wird zum Vollidioten, dem alles misslingt.

«Er ist gestürzt», klagt die Putzfrau. Christine eilt zum Fenster, aber es handelt sich um Bob, nicht um François, der in einer in «nuit américaine» gedrehten Szene mit seinem Strassenkreuzer vom Kliff gestürzt ist. Ein kleiner Gag, der aber auch die erwachenden Gefühle von Christine für François bestätigt. Christine findet François beim Boulespielen im Park. «Du hast nicht das Recht, so was zu schreiben.» «Immerhin bin ich der Autor und schreibe, was mir gefällt.» François spielt den starken Mann. Dann wird das Missverständnis geklärt: Bob ist überhaupt nicht das Ideal von Christine, im Gegenteil. Sie mag sensible Männer wie François, liest aber gern von den Abenteuern der «richtigen» Männer. Kurz: sie liebt ihn. In der Fiktion haucht Tatiana beim Abschied von Bob nun «François». Die Liebesmelodie erklingt, wie er in den offenen Strassenkreuzer springt. Und Christine wendet sich von den in eine Person verschmelzenden Geliebten ab.

Sie holt nun das Brot – das sie als Erkennungszeichen für Bob hätte mitbringen sollen. Aber Christine bleibt nicht bei François zum Essen, weil sie von seinem Verleger eingeladen ist. François





1



2

schnappt ein, auch wenn er das Gegenteil behauptet. Sie küsst ihn – und die Schreibmaschine schreibt allein weiter. Christine bleibt nun aber doch zu Hause in ihrer Wohnung. In Mexiko schleicht Karpov und seine Bande den Bungalow von Tatiana an, in Paris der Verleger Charron mit seinen Partygästen die Wohnung von Christine. Das Klavier spielt weiter. Charron klingelt. Tatiana reagiert und wendet sich um. Karpov steht in der Tür des Bungalows. Christine in Grossaufnahme schaut ihn gross an. Charron und sein Gefolge dringen in ihre Wohnung ein. Charron bedrängt Christine, Tatiana ohrfeigt Karpov. In der Wohnung macht ein Joint die Runde, der auch Christine aufgedrängt wird. Tatiana wehrt sich: «Lieber will ich sterben.» Christine wird high, und Karpov reisst Tatiana das Kleid vom Leib. Punkt. François zündet sich eine neue Zigarette an, hört ein Lachen, schaut aus dem Fenster, sieht, wie Charron Christine umarmt, reibt sich die Augen und eilt dann die Treppe hoch, um nach dem rechten zu sehen. Traut sich dann doch nicht einzudringen, äugt stattdessen durchs Glasdach, will genauer sehen, bricht ein, fällt und verliert einen Pantoffel. Verärgert hinkt er aus der Wohnung. Christine: «Ohne Pantoffel kann er nicht arbeiten.» Sie schlägt Charron, der sie aufhalten will, den Hausschuh ins Gesicht und sinkt schliesslich, da François ihr nicht öffnet, vor seiner

Tür in sich zusammen. Er arbeitet – und wie ... die Armee rückt an, Tatiana wird mehrfach vergewaltigt, die Mexikaner spielen unverzagt ihre Melodie, Bob und Karpov gestehen sich jetzt sogar ihre Liebe zueinander ein, machen sich dann aus dem Staub und lassen Tatiana im Dreck zurück. Abblende.

Das Manuskript ist fertig. Der Morgen dämmt schon. Die ungebetenen Gäste verlassen das Haus. François will ..., öffnet seine Wohnungstür und findet Christine, die mit seinem Pantoffel im Arm eingeschlafen ist. Happy End. Die Seiten seines Buches, das Merlin aus dem Fenster wirft, regnen verlangsamt vom Himmel. Das Bild mit den fallenden Blättern mit François und Christine auf dem Balkon wird eingefroren. «Le procédé même du ralenti renvoie tout à la fois au rêve et à la suspension du temps. L'univers de Philippe de Broca est donc bien celui d'une comédie baroque: tout n'y est qu'apparence, ou mieux: cascade d'apparence. Comme la "perle irrégulière", le barocco, il s'épuise dans ses reflets», interpretiert Jean-Pierre Zarader.

Das Lexikon des internationalen Films charakterisiert LA NUIT AMÉRICAINE als einen «mitreissenden Film um die Ereignisse vor und hinter der Kamera. Eine auf den ersten Blick leichtgewichtige, tatsächlich jedoch mit grosser stilistische Virtuosität



3



1 Jean-Paul Belmondo als François Merlin und Jacqueline Bisset als Christine in LE MAGNIFIQUE, Regie: Philippe de Broca; 2 François Truffaut als Ferrand und Jean-François Stevenin, Regieassistent, in LA NUIT AMÉRICAINE, Regie: François Truffaut; 3 Jacqueline Bisset als Julie in LA NUIT AMÉRICAINE; 4 Jacqueline Bisset als Tatiana in LE MAGNIFIQUE; 5 Jean-Paul Belmondo und Jacqueline Bisset in LE MAGNIFIQUE

gestaltete Liebeserklärung an das Filmemachen» und LE MAGNIFIQUE als «Agentenfilmparodie, die sich jedoch weitgehend mit der blossen Aneinanderreihung komischer Szenen begnügt.» In diesem Sinne könnte man natürlich auch ein Stillleben von Francisco de Goya («Stillleben mit Flaschen, Obst, Brot») oder Albert Anker («Stillleben mit Kaffee und Cognac») ebenfalls nur als eine Ansammlung banaler Gegenstände bezeichnen. Eine aktuelle Ausstellung über Stillleben in Frankfurt steht allerdings unter dem Titel: «Die Magie der Dinge». Denn die barocken Stillleben sind, so Manfred Schwarz in der «Süddeutschen Zeitung», eine Gattung, wo «die einfachen Dinge des täglichen Lebens, vom Licht berührt, zu einem geheimnisvollen, magischen Leben fanden».

«Je suis fasciné quand je tourne; je me dis que nous faisons un métier de magiciens», sagt de Broca im Gespräch. Auch Orson Welles hat sich lange Jahre intensiv mit Magie beschäftigt und hat mit *FOR FAKE* der Fälschung einen ganzen Film gewidmet. Wir lassen uns vom Magier verzaubern, auch wenn wir genau wissen, dass es Illusion bleibt, hinter der raffinierte Tricks verborgen sind. Zeigen und verbergen, enthüllen und verhüllen. Vortäuschen, ablenken, glauben machen, ins Staunen versetzen. Suggestieren und verführen – das ist: *Magie des Kinos*.

Die Beine von Jacqueline, ihre Haare im Wind sind Mehrwerte gegenüber der Botschaft, die von Western Union zugestellt werden kann. «Es gibt keinen Stau, keine Wartezeiten, Filme kommen voran, wie Züge in der Nacht», erläutert Ferrand. Aber oft sind gerade die Momente, in denen die Nachtzüge grundlos stillstehen, die schönsten, die für das Kino je geschaffen wurden. Die Aufnahmen vom Rücken von Jacqueline Bisset, die eine lange Leiter hochsteigt, bringt die Geschichte um keinen Deut voran. In der Szene geht es *nur* um die Beine von Jacqueline, um den Rücken von Jacqueline und um das Licht, das sanft wechselt. Darum wurde diese Szene erfunden, deshalb wurde sie gedreht und *ins richtige Licht gesetzt*.

Walt R. Vian

