

# FRANÇOIS TRUFFAUT †

Du weißt doch, du und ich, wir können nur bei der Arbeit glücklich sein, bei der Arbeit fürs Kino.“ So tröstet der Regisseur François Truffaut seinen ständig liebeskummerkranken jungen Schauspielerfreund Jean-Pierre Léaud in dem Film „Die amerikanische Nacht“ (1973), in dem die beiden aus ihrer persönlichen Beziehung ein leicht ironisches Spiel gemacht haben.

Léaud war noch nicht 14 und ein konfuser, schwieriger Junge, als Truffaut ihn wie ein Ziehvater unter seine Fittiche nahm und zum Hauptdarsteller seines autobiographischen ersten Films „Sie küßten und sie schlugen ihn“ (1959) machte: Da spielte Léaud den vernachlässigten, störrischen, schwererziehbaren Pariser Jungen, der Truffaut selbst einmal war. Im Film hieß er Antoine Doinel, und dieser Spiegelfigur hat Truffaut sein Leben lang Treue gehalten.

Über zwanzig Jahre hin hat er (mit Léaud als Darsteller) die Geschichte des Antoine Doinel in vier Spielfilmen und einem Kurzfilm erzählt, die Geschichte eines verspielten Chaoten, der das Leben nie meistert, weil er vor allem eins ist – ein Junge, der nicht erwachsen werden will. Als Truffaut starb, war Jean-Pierre Léaud, sein ewig junges Alter ego, der einzige unter den nahen Freunden, der von seiner heimlich tödlichen Krankheit nichts erfahren hatte.

„Wir können nur bei der Arbeit glücklich sein.“ Was Truffaut von dem unstenen Leichtfuß Antoine Doinel unterschied, war die absolute Kino-Besessenheit, die sein Leben von früh an bestimmt hat. Bevor er Regisseur wurde, war er schon ein in Frankreich gefürchteter junger Kritiker, der die Größen von Papas Kino mit polemischem Zorn verfolgte und ihnen vor allem eines vorwarf: mangelnde Liebe zum Kino. Später hat er gesagt: „Ich verlange von einem Film, daß er entweder die Freude am Filmemachen oder die Angst vorm Filmemachen ausdrücke, alles dazwischen interessiert mich nicht.“ Die Angst war das Thema seines bewunderten Vorbilds Hitchcock (der ihm 1974 den Oscar für „Die amerikanische Nacht“ überreichte); Truffauts eigene Filme sind, oft überwältigend, von der Freude am Machen erfüllt.

Diese zentrale Lust und Besessenheit hat ihn befähigt, den rebellischen

Jungen, den Deserteur, den Chaoten in sich zu disziplinieren und ein geduldiger, freundlich bestimmter Arbeitsfanatiker zu werden. Jedes Jahr ein Film, 23 insgesamt: Mit dieser Ausdauer ließ er seine Jugendfreunde von der „Nouvelle Vague“ – Godard, Chabrol, Rivette – auf dem Weg zum Weltruhm hinter sich und stellte schließlich selbst eine Tradition dar: Erbe einer subtilen Kino-Erzählkunst, die sich gern auf ihre Vorbilder Renoir und Rossellini, Hitchcock und Lubitsch berief.

Seinem Lieblingsschriftsteller Balzac hat Truffaut im Film richtige Kult-Altäre errichtet, doch er selbst war kein Epiker, kein Romancier, sondern ein Novellist, der Maupassant des neuen französischen Kinos.



Es gibt keine „großen“ Truffaut-Filme. Seine Krimis, seine Komödien, seine Liebesromane (und fast immer mischt er die Genres) wachsen zusammen zu einem Typen- und Sitten-Panorama des französischen Bürgertums; doch die Geschichten, die er zu erzählen hat, sind immer intim: Ihre Triebkraft ist die Liebe, in ihrem romantischsten wie in ihrem trügerisch-

sten Sinn, denn die Liebe ist bei Truffaut in der Regel – von seinem ersten Welterfolg „Jules und Jim“ von 1962 bis zur „Letzten Métro“ von 1980 – eine Sache, die zwischen drei Menschen spielt.

Er hatte Lieblingsschauspieler – Léaud, Oskar Werner, Charles Denner; zuletzt Depardieu –, doch vor allem war er ein Frauen-Regisseur: Jeanne Moreau, Catherine Deneuve, Isabelle Adjani, Fanny Ardant – sie verkörperten das Geheimnis, nach dem sich Truffauts Helden verzehren, sie umschmeichelte Truffauts zärtliche Kamera, um sie zu Stars zu machen, für einen Kinoabend unsterblich. Das wirkliche Leben sei eine Abwärtsbewegung, hat Truffaut gesagt (da auch er nie ganz erwachsen werden wollte); die Kunst des Kinos hingegen, diese wunderbare „Mission der Lüge“, bestehe darin, eine Aufwärtsbewegung daraus zu machen, auch wenn am Ende der Tod steht.

Am vergangenen Mittwoch haben sich Tausende von Parisern von François Truffaut verabschiedet – auf dem Friedhof Montmartre, wo er vor sechs Jahren heimlich eine Episode seines letzten Antoine-Doinel-Films gedreht hatte.

„Himmel nach dreißig Jahren Hölle“ (Aufdermauer). Als er sich beim Gefängnis zurückmeldete, erklärte sich der diensthabende Beamte für nicht zuständig und schickte ihn fort. Kurz darauf wurde Albert Aufdermauer von der Polizei gefaßt und wieder in eine Einzelzelle gesteckt.

Solch skurrile Episode müßte als ungläubwürdig, als satirischer Stilbruch bemängelt werden – wenn sie nicht der Realität entstammte. Also bekommt Konermann 1983 den Bundesfilmpreis für die beste Nachwuchsarbeit und sogar Lob aus New York. Dort mahnt das Branchenblatt „Variety“, „in Zukunft auf diesen Regisseur zu achten“.

Dem allerdings wäre heute schon ein bißchen mehr Beachtung wichtig. Und zwar von denen, die der Film in der Sache angeht. Erst Mitte Oktober, zwei-einhalb Jahre nach der Fertigstellung und etlichen Festival-Erfolgen, gab es die erste öffentliche Kino-Vorstellung von „Aufdermauer“. Die Premiere fand in Werl statt, im Wallburg-Theater, nicht weit von der Haftanstalt, in der Albert Aufdermauer die längste Zeit seiner Strafe verbüßen mußte.

Werl hat 30 000 Einwohner, der größte Betrieb der Stadt ist der Knast mit tausend Häftlingen der Kategorie C, Schwerverbrecher. Unter den dreißig Zuschauern in der Wallburg saß kein einziger Strafvollzugsbeamter, kein einziges Mitglied der Gefängnisverwaltung. Und als Lutz Konermann im vergangenen Jahr in Berlin sein Goldenes Filmband entgegennahm, war kurz zuvor ein erneuter Antrag des Gefangenen Aufdermauer auf „Entlassung auf Bewährung“ abgelehnt worden.

Der Häftling damals an den Regisseur: „Inwieweit sich diese primitive Form der Zerstörung all meiner Hoffnung mit der Verleihung eines Bundesfilmpreises für die gute Wiedergabe meiner Qualen vereinbaren läßt, das wird Ihnen in Berlin wohl kaum jemand sagen können.“

Solche Erfahrungen stärken Konermanns Skrupel, hier „ein Schicksal zur eigenen beruflichen Befriedigung, für meine Karriere benutzt“ zu haben. Er hat diese Skrupel im Film selbst thematisiert: in der Figur eines Lokalreporters (Klaus Grünberg), der Aufdermauers Hafturlaub beantragt.

Im Zwiespalt zwischen professioneller Neugier und dem Wunsch nach echtem Entgegenkommen und menschlicher Hilfe wird dieser Journalist zum Tolpatsch. „Nach dreißig Jahren ein Tag Freiheit, ein bißchen Freiheit... aber wir machen uns den Tag schön“, schwadroniert er mehr zu sich selbst als zu dem Häftling, der steif und angegurtet und mit großen Augen neben ihm im Opel Manta sitzt: ein moderner Kaspar Hauser, ein *enfant sauvage* von Anfang Fünfzig.

Aus dessen Sicht führt nun Konermann eine Zivilisation vor, die sich in den letzten dreißig Jahren prächtig ent-