

Gespräch mit Daniel Gélin über Jacques Becker : "Die Technik dient dem Schauspieler, nicht umgekehrt!"

Autor(en): **Midding, Gerhard / Gélin, Daniel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **33 (1991)**

Heft 177

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866965>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Gespräch mit Daniel Gélin
über Jacques Becker

„Die Technik dient dem Schauspieler, nicht umgekehrt!“

es nicht doch ab und zu Platz für Improvisation?

Nun, er benutzte sehr gern die Ideen der Schauspieler. Und ich liebte es, mit ihm zu arbeiten, weil er mich fortwährend nach meiner Meinung fragte. Natürlich gab es Konflikte, aber man konnte über alles diskutieren. Und bei den essentiellen Dingen waren wir ohnehin immer einer Meinung. Wir hatten ein Einvernehmen miteinander, wie ich es seither nicht mehr erlebt habe. Wenn er nach einem Take mit mir sprechen wollte, wusste ich immer schon im voraus, worauf er hinaus wollte. Wir brauchten keine Worte miteinander zu wechseln, wir verstanden uns auch so. Unglaublich, wirklich unglaublich!

Wessen Idee war es beispielsweise, Edouard am Klavier immer demonstrativ den Ehering abnehmen zu lassen? Das ist ja eine sehr bezeichnende Geste im Kontext des Films.

Um ehrlich zu sein: daran erinnere ich mich nicht mehr. Die Journalisten sehen da immer mehr.

Aber wenn Sie schon von den Klavierszenen sprechen: ist Ihnen aufgefallen, wie kurz meine Arme beim Spielen sind? Nun, das waren nicht meine eigenen! Ich setzte mich im Frack ans Klavier und lehnte meine Arme zurück. Dann setzte sich ein richtiger Pianist direkt hinter mich und streckte seine Arme unter meinen Achseln hindurch. Das waren die

Einstellungen, in denen die Kamera etwas erhöht neben mir stand. In den Gegenschüssen kam die Musik dann vom Playback und ich tat so, als würde ich spielen. Da ich von Musik nichts verstehe, bat ich einen befreundeten Musiker, mir die jeweiligen Stücke zu erklären. Er zeigte mir, welche Passagen besonders schwer zu spielen waren. Für die Kamera machte ich dann in den entsprechenden Momenten ein besonders ernstes Gesicht.

Beckers Kameraarbeit ist mitunter sehr komplex: es gibt Plansequenzen, komplizierte Perspektivwechsel innerhalb einer Einstellung. Galt für ihn bei der Arbeit – wie für seinen Lehrmeister Renoir – trotzdem das Primat des Schauspielers?

Unbedingt! Er sagte immer: «Die Technik dient dem Schauspieler, nicht umgekehrt!» Das ist in meinen Augen ein exzellenter Wahlspruch, und ich kann Ihnen sagen: das ist heute leider nicht immer der Fall! Vor dem Drehen einer Szene schickte er den Kameramann und die Techniker immer nach draussen, um allein mit den Schauspielern sprechen zu können. Wir spielten die Szenen so durch, wie es für uns am besten war, und erst dann überlegte er sich die Kameraeinstellungen.

Worin unterschieden und worin ähnelten sich Becker und Max Ophüls, mit dem Sie LA RONDE und LE PLAISIR drehten?

Zunächst einmal teilten beide eine ähnliche Bewunderung und Liebe für die Schauspieler. Max hatte selbst als Schauspieler begonnen und brachte deshalb ein tiefes Verständnis für die Probleme dieses Berufes mit. Er erwies auch dem letzten Statisten noch Respekt. Aber seine Technik unterschied sich vollständig von der Jacques'. Für den war der Schnitt ungeheuer wichtig. Ich hatte bei einem Take kaum Luft geschnappt, da rief Jacques schon «Cut!» Max liebte Kamerafahrten und lange Plansequenzen über alles. Denken Sie nur an meine Liebesszene mit Danielle Darrieux: wir sprechen in der Wohnung lange miteinander, dann gehen wir die Treppe herunter, ich rufe auf der Strasse einen Fiaker, sie steigt ein, ein Abschiedsdialog, sie fährt ab, ich gehe zurück ins Haus: alles in einer einzigen Einstellung. Wie oft hätte Jacques in einer solchen Sequenz geschnitten! Mit Max arbeitete man eben so, und mir war das sehr angenehm, denn auf diese Weise entwickelte der Schauspieler eine grosse Komplizenschaft zu dem Kameramann. Man war aufeinander angewiesen, man musste sich genau absprechen. Aber auch hier diente die Technik nur dem Schauspieler! Ich sagte immer: «Becker, das ist der französische Stil, und Ophüls, das ist der wiener Stil.»

Was glauben Sie sind die Spuren, die Becker im französischen Kino hinterlassen hat?

Er erlebt gerade in den letzten Jahren eine Art Renaissance. Godard ist man allmählich leid, die jungen Regisseure lassen sich wieder stärker von der Schule des Vorkriegsfilms inspirieren. Vor einiger Zeit habe ich in dem Erstlingsfilm eines brillanten jungen Regisseurs mitgespielt, in LA VIE EST UN LONG FLEUVE TRANQUILLE. Becker ist das Vorbild von Etienne Chatiliez, und man merkt das in der Art, wie sich die Technik ganz logisch der Geschichte unterordnet. Ich muss daran denken, dass ich selbst einmal einen Film inszeniert habe, in den frühen Fünfzigern: LES DENTS LONGUES. Da ich mit Orson Welles und Alexandre Astruc befreundet war, erwartete alle Welt, ich würde nun einen Film in deren Stil machen: mit ausgefallenen Kamerawinkeln und komplizierten Fahrten. Aber ich habe mich von der Einfachheit Beckers und auch Renoirs beeinflussen lassen. Als ich mit Louis Malle LE SOUFFLE AU CŒUR drehte, habe ich mich auch sehr oft an Becker erinnert gefühlt: auch hier dient die Technik dem Humanismus der Geschichte. Schauen Sie sich AU REVOIR, LES ENFANTS an: genau der gleiche zurückhaltende Kamerastil. Und wenn wir erst von der Nouvelle Vague sprechen wollen – das Beste in Truffauts Filmen ist dem Einfluss von Becker zu verdanken!

Das Gespräch mit Daniel Gélin führte Gerhard Midding