Ein poetischer Kriminalfilm : Gespräch mit Claude Chabrol über "La décade prodigieuse"

Autor(en): **Chabrol, Claude / Bucher, Felix**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **32 (1972)**

Heft 3

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964417

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Filmberater-Interview

Ein poetischer Kriminalfilm

Gespräch mit Claude Chabrol über «La décade prodigieuse»

Frage: Ist es Abwechslung allein, die Sie dazu bewog, Ihren 21. Film im Elsass zu drehen?

Chabrol: Ich habe aufgehört, meine Filme zu zählen: ich weiss nicht, ob «La décade prodigieuse» nicht gar mein 23. Film ist. Aber um auf Ihre Frage zurückzukommen: Ich ziehe es im allgemeinen vor, wie Sie das übrigens meinen neuesten Filmen prinzipiell ansehen können, in der Provinz zu drehen; ich liebe es nicht, in Paris Filme zu machen, und schon gar nicht, in den Studios zu drehen. Und da ich bisher immer Ideen fand, die sich in der Provinz abspielten, bin ich froh, dass ich nicht nach Paris und in die Studios muss. Ich nütze also die Landschaften der Provinz aus und ich habe das Elsass gewählt, weil ich glaube, dass das gotische Element der Häuser hier mit dem Gotischen, das der Film «in sich» hat, zusammenpassen und überdies habe ich das Elsass seit mehr als 15 Jahren nicht mehr gesehen; ich hatte diese Landschaft in sehr guter Erinnerung und wirklich: mein Gedächtnis hat mich nicht getäuscht.

Frage: Sie haben in der Nähe von Obernai eine Villa ausfindig gemacht, welche leer stand und die Sie für die Filmzwecke vollständig neu eingerichtet haben. Ziehen Sie es wirklich vor, in natürlichen Dekors zu drehen als im Studio zu arbeiten?

Chabrol: Sicher ziehe ich die natürlichen Dekors vor — und zwar aus verschiedenen Gründen. Selbst mit dem besten Dekorateur kann man im Studio nicht die Atmosphäre wiedergeben, die ein natürliches Dekor mit sich bringt: Die Türen sind ein bisschen falsch und die Wände zittern im Studio, das hat man bei einer Villa wie dieser hier (in Leonardsau) nicht zu befürchten. Und dann muss man im Studio die Fenster mit Fotomontagen ausschmücken, um die Landschaften dahinter zu imitieren — ich glaube, dass eine solche falsche Atmosphäre des Studios für die Schauspieler einigermassen genierend ist — ihre Künstlichkeit wirkt sich auf das Spiel aus.

Frage: Sie sprachen vom Gotischen des Filmes: bezieht sich das auf die Figur des Théo van Horn, die Orson Welles spielt?

Chabrol: Ja. Wie die Rolle im Drehbuch konzipiert wurde, gab es für mich keine andere Wahl als sie mit Orson Welles zu besetzen, denn er ist meiner Meinung nach der einzige, der so etwas wie einen Gott darstellen kann. Zudem bringt natürlich Welles Eigenschaften für die Interpretation des Théo mit, die jener des Mr. Arkadin nicht unähnlich und somit für die Rolle sehr nützlich sind. Die Tatsache, dass Orson Welles schliesslich zusagte, die Rolle zu spielen, vertieft in diesem Sinne das Gotische des Films. Für mich kommt noch ein weiteres Element hinzu, das man im richtigen Lichte sehen muss: während meiner Zeit als Kritiker der «Cahiers du Cinéma» haben wir uns ja alle gewünscht, wenn wir einmal Regisseur sein würden, mit Orson Welles zu drehen — wir haben ihn ja damals so verehrt; ich verehre ihn heute vielleicht noch mehr und nun habe ich endlich die Gelegenheit bekommen, mit diesem «monstre sacré» zu arbeiten.

Frage: Glauben Sie nicht, dass dies eine neue Geschichte für Claude Chabrol ist?

Chabrol: Ein wenig schon. Das Ganze scheint mir etwas bizarr, zumal ich ja die

Intrigen in einem Film und in einer Geschichte «gar nicht liebe» — das geniert mich ein bisschen. Und hier haben wir nun gar eine sehr dichte Intrige. Ich liebe, wie Sie ja wissen, die langsamen Filme. Und hier entwickelt sich die Handlung sehr rasch, ja Ereignisse überstürzen sich. Das ist für mich bizarr — und zugleich bedeutet es für mich doch eine Wandlung, eine Änderung. Immer mehr bekam ich übrigens Freude daran, das gut gezimmerte Kriminalstück von Ellery Queen zu poetisieren und ihm die logischen Elemente nach Möglichkeit zu entziehen: Die Logik kann man ja bei einem Kriminalstück nicht vollständig ausschalten, aber ich habe versucht, sie irgendwie zu vertuschen. Und das wird dem Film wohl seinen speziellen Charakter verleihen.

Frage: Im Grunde ist es ein Dreieckspiel?

Chabrol: Ja, ein Dreieck mit vier Personen.

Frage: Michel Piccoli spielt darin den Voyeur Paul, den Erzähler . . .

Chabrol: . . . ja und nein. Er ist vielmehr der einzige Zeuge des ganzen Dramas. Und man begreift sehr bald, dass dieser Zeuge nicht nur ins Spiel eingreift, sondern in das Geschehen miteinbezogen, mithineingerissen wird: er beginnt, die Handlung zu bestimmen — allerdings nur bis zu jenem Zeitpunkt, als er merkt, dass er ebenfalls von anderen Figuren geleitet, dirigiert wurde.

Frage: Die Atmosphäre Ihrer Filme wird durch die Regie, vor allem durch die Kamera und auch die Musik geschaffen. Haben Sie sich schon einige Gedanken über die Musik für «La décade prodigieuse» gemacht?»

Chabrol: Vage wurde ein Stil ins Auge gefasst: Sehr wahrscheinlich wird der Komponist Pierre Jansen ein Instrument verwenden, das man in den Filmen verhältnismässig wenig hört, nämlich die Orgel. Dies wird wiederum kontrastiert mit Blechbläsern — und eine solche Musik wird den gotischen Stil des Films sicherlich unterstreichen. Mit der Orgel fällt es zudem einfacher, kontrapunktisch die Musik zum Bild zu geben; auf jeden Fall wird keine elektronische Musik (wie zum Beispiel in «Le boucher») zu hören sein.

Frage: Welches ist das Verhältnis zwischen dem Regisseur Claude Chabrol und seinem Kameramann Jean Rabier?

Chabrol: Nun, wir haben fast alle Filme miteinander gedreht und schon aus diesem Grunde ist die Arbeit mit ihm heute sehr einfach und beruht auf gegenseitigem Verständnis. Früher musste ich ihm, nachdem er das Drehbuch gelesen hatte, vielleicht noch einige Erklärungen abgeben, aber heute weiss er über Stil und Ton eines jeden meiner Filme sofort Bescheid, Erklärungen sind nicht mehr nötig, man versteht sich von selbst. Das Wichtigste ist für ihn heute nur noch zu wissen, wie lange die Dreharbeiten dauern sollen, denn er, der sehr langsam und präzise arbeitet, kann sich dann darnach einrichten, ob er für einzelne Einstellungen mehr Zeit zur Verfügung haben wird. Für «La décade prodigieuse» zum Beispiel hatten wir sehr viel Zeit zur Verfügung und so treiben wir uns denn untätig herum, bis Jean Rabier seine einzelnen Einstellungen vorbereitet hat. Aber selbst die einzelnen Einstellungen erfasst er leicht, so dass ich bei der einen oder andern gar nicht mehr sagen kann, ob sie nun von mir oder von ihm kommt, ob ich sie bestimmt habe oder ob er sie mir auferlegt hat.

Frage: Wenn man das Drehbuch liest, dann fällt auf, dass keine genaue Découpage vorhanden ist?

Chabrol: Wenn man in Aussendekors (und selbst in natürlichen Innendekors) dreht, dann nützt es nicht viel, vorher eine genaue Découpage vorzuschreiben. Man kann es zwar tun, aber man wird bald merken, dass sich die natürlichen Dekors nicht in eine Découpage hineinzwängen lassen. Man kann sehr wohl schreiben: «Die Kamera macht einen grossen Schwenk» — und plötzlich schwenkt sie dann auf eine Mauer, die im Drehbuch gar nicht vorgesehen war. Was im Drehbuch für «La dé-

cade prodigieuse» sehr genau vorgeschrieben ist, das sind der dramatische Ablauf und die Dialoge. Das Technische aber wird «nach Bedarf und Nachfrage» erst festgelegt. Ich habe wohl meinen Stil festgelegt, ich will aber nicht, dass die Form bereits im Drehbuch monolitisch erscheint.

Frage: Vor 24 Jahren haben Sie Ihren ersten Film gedreht...

Chabrol: ... ja, das war im Jahre 1957: vorher habe ich mich zwar auch im Filmgewerbe herumgeschlagen und dabei einigen Blödsinn «vollbracht»; aber der eigentliche Beginn wurde mit «Le beau Serge» gemacht...

Frage: ... und jetzt sind Sie ein Cinéast, der sich alles erlauben kann...

Chabrol: ... und jetzt bin ich ein alter Dummkopf, das wollten Sie doch sagen! Nun, in gewissen Grenzen kann ich mir allerdings alles erlauben. Das heisst, ich bin frei, ich kann mir auswählen, was ich drehen will. Diese Freiheit hat aber in der Filmwelt dann ihre Grenzen, wenn ein Film zu teuer wird. Auch wenn ich einen Film mit unbekannten Schauspielern drehen will, dann kann ich das — aber darf nicht teuer werden. Wie ich also für «La décade prodigieuse» Orson Welles wollte, war ich «verpflichtet», noch andere, ebenfalls teure Schauspieler zu engagieren, damit der Film für die Kasse des Produzenten überhaupt rentabel würde. Ein grotesker Ausgleich, wenn Sie wollen.

Frage: Das war natürlich bei «Le beau Serge» nicht der Fall.

Chabrol: Natürlich nicht. Und selbst vor kurzem, wie ich «Que la bête meure» gedreht habe, verwendete ich praktisch nur unbekannte Schauspieler, auch da war es noch möglich, ähnlich zu arbeiten wie für «Le beau Serge» — aber wie immer verbunden mit der Bedingung, dass der Film nicht teurer werden würde.
(Die Besprechung des Films folgt in einem der nächsten Hefte) Felix Bucher

---

(Schluss von Seite 53)

visuelle Sprache unseres Jahrhunderts zu übertragen? Oder anders gesagt: Was tut die Kirche, um solche Initiativen zu fördern? Wie viel Verständnis, wie viel Sympathie, wie viele Mittel werden für solche Vorhaben investiert?
Es geht hier nicht darum, einen Katalog von Unterlassungssünden zusammenzustellen. Noch weniger sollen irgend jemandem Vorwürfe gemacht werden. Man darf sogar darauf hinweisen, dass gerade in der katholischen Schweiz diese neuen Produktions-Bedürfnisse schon recht früh erkannt worden sind und dass vor mehr als zehn Jahren vom früheren Leiter des Filmbüros, Dr. St. Bamberger, eine «Gesellschaft christlicher Film», eigens zur Förderung des Film- und Fernsehschaffens, mit Sitz in Zürich ins Leben gerufen wurde. Aber der Trägerkreis, der diesen neuen Aufgaben gegenüber sich verantwortlich weiss, ist viel zu schmal. Mit grosser Mühe müssen heute noch nach Urgrossvater-Methoden jährlich ein paar tausend Franken «Almosen» eingetrieben werden, damit die Arbeitsvorhaben der sehr interessierten jungen Produktionsgruppen, die unter der Leitung eines Kapuziner- und eines Jesuitenpaters stehen, durchgeführt werden können. Nicht einmal ein befriedigender Raum, der in ein kleines Studio umzuwandeln wäre, konnte bis jetzt in Zürich gefunden werden.
Diese Bemerkungen scheinen mit den Filmtagen in Solothurn nicht mehr im Zusammenhang zu stehen. Vielleicht doch! Nicht nur, wenn man an das Vorwort zum Film «Die grünen Kinder» von Kurt Gloor denkt — zu Hause muss beginnen, was leuchten soll im Vaterland —, sondern auch wenn man die Tatsache berücksichtigt, dass Filmemacher aus der «Gesellschaft christlicher Film» letztes Jahr mit einem Beitrag in Solothurn bewiesen haben, dass es auch christlich inspirierten Gruppen möglich wäre, durch filmische Mittel am Zeitgespräch der Gesellschaft, sogar in Solothurn, «dem Tummelplatz der kommunistischen Jugend», präsent zu sein.
A. Eichenberger