

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 40 (1998)
Heft: 216

Artikel: "Entre parenthèses" : Jacques Doillon erzählt
Autor: Fiedler, Jeannine / Doillon, Jacques
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867117>

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: 15.03.2025

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

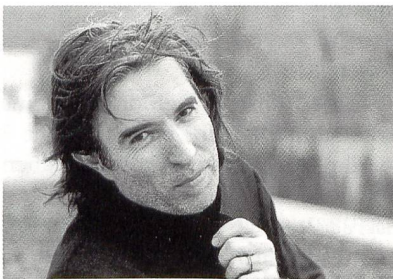


WERKSTATTGESPRÄCH

1

«Entre parenthèses»

Jacques Doillon erzählt



Das Filmen ist gleichzusetzen mit einer Befragung des Lebens: was fühlen wir, wonach suchen wir, wer sind wir eigentlich?

Mit dem Zustand des Verliebtseins vergleicht Jacques Doillon seine ersten eigenen Kinoerlebnisse. In ähnlicher Weise beschreibt er die Arbeit mit den Schauspielern. Das Prinzip Verführung muss auch hier greifen. Ohne eine gegenseitige Verführung würde Doillons Kino der Gefühle nicht stattfinden – oder selten funktionieren. Es liegt in der Natur dieser durch chemische Verbindungen fließenden Bilder, dass der Zuschauer oft von ihnen verzaubert wird und doch ein über das andere Mal bestürzt feststellt, dass sie trotz fein gearbeiteter Dialoge stumm bleiben. Die Übertragungskette bricht plötzlich vor ihm auf der Leinwand ab. Es ist wie im wirklichen Leben: viel zu selten richten wir den Blick auf die Komik der Dinge, und noch seltener befinden wir uns auf dem Sprung in die grosse Leidenschaft. Weshalb dieses Kino der Gefühle in seiner «Abwesenheit von Distanz» die Zu-



Das Kino der Gefühle ist ein investigatives Kino ohne Detektive und sui generis ein existentielles, denn seine Wege besitzen weder Anfang noch Ende.

1
Maruschka Detmers und Jane Birkin in LA PIRATE

2
Béatrice Dalle und Isabelle Huppert in LA VENGEANCE D'UNE FEMME

3
Madeleine Desdevise und Claude Hébert in LA DRÔLESSE

schauer polarisiert – aufspaltet in solche, die sich in der «éducation sentimentale» mit all ihren eigenen Schwächen und Peinlichkeiten wiedererkennen, ja, daraus einen unvergleichlichen Genuss zu ziehen vermögen, und jenen, die sich weigern, ihre Reserviertheit auch nur der Anonymität des Kinodunkels preiszugeben.

Wenn man sie überhaupt einordnen möchte, gehören Doillons Filme in die Nähe der Bauchredner und Gefühlsusurpatoren John Cassavetes und Rainer Werner Fassbinder. Zwar wird man in ihnen weder dem absurden Beziehungschaos des einen, noch den Manierismen und der Rage des anderen begegnen. Auch ist Doillon wenig interessiert an der schmerzhaften Analyse interfamiliärer Konstellationen oder am monomanen Verschleiss von Hofschranzen. Zu schwebend, zu ungewiss die Verfassung seiner Hauptfiguren bei aller Einsicht in ihre emotionalen Untiefen, zu häufig wechseln die Schauspieler in der Neugier auf unbekannte, "frische" Gesichter – stets dem Wandel der Gefühle zwischen Kindheit und Erwachsensein auf der Spur. Was die drei Regisseure jedoch eint, ist ihre dringende Suche nach der persönlichen Wahrheit hinter Formen der Konvention – unter Verzicht auf traditionelle Erzählweisen und die übliche Kurzschrift vorgefertigter Weisheiten, die dem Zuschauer das "Lesen" von Filmen vereinfachen möchte.

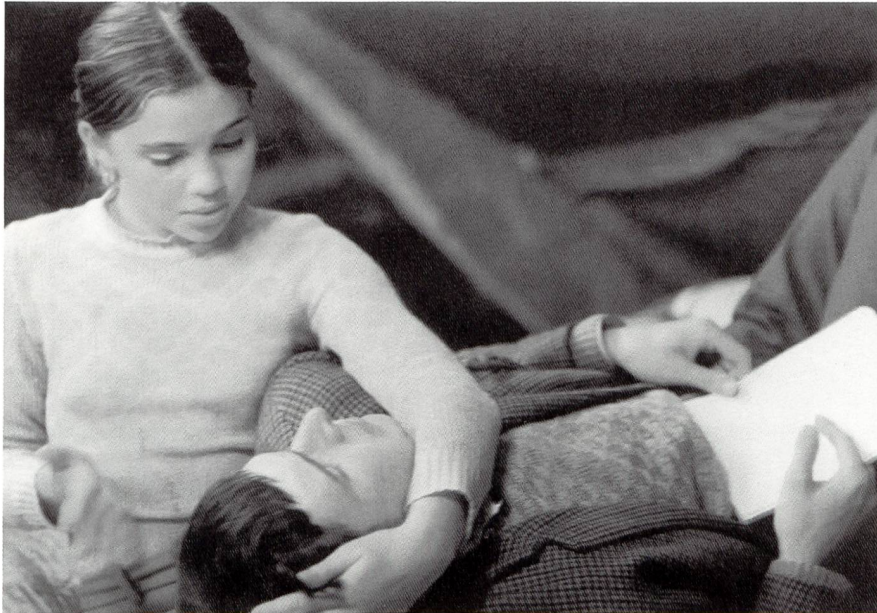
Das Filmen ist vielmehr gleichzusetzen mit einer Befragung des Lebens: was fühlen wir, wonach suchen wir, wer sind wir eigentlich? Der Regisseur ist hierbei dem Zuschauer an keiner Marke auf dem Weg zur Erkenntnis voraus. Warum sollte er etwas untersuchen und beschreiben wollen, was er bereits versteht? Das Kino der Gefühle ist ein investigatives Kino ohne Detektive und sui ge-

neris ein existentielles, denn seine Wege besitzen weder Anfang noch Ende: jeder Film eine neue Wendung des Lebens, die Annäherung an eine unvermutete Geste, die Wiedererfindung des Alltags und des Gegenübers. Ein Kino der Überraschungen ohne aufwendige Trickverfahren. Blieben die Fragen aus, wäre dies der Tod. Das Filmemachen als lebenserhaltende und lebensverzehrende Obsession: Doillon und Fassbinder – Jahr für Jahr der Kraftaufwand eines neuen Films, nebenher Arbeiten für das Fernsehen; und Cassavetes war sich nicht zu schade, als Schauspieler in der Konfektion mitzuwirken, um die eigene, die wichtige Arbeit finanzieren zu können.

Dieses Kino hat es immer schwer gehabt, sich gegen die Einheitsware aus der Hollywoodmanufaktur und gegen mediokre Publikumsvorlieben durchzusetzen. Das Denken ist kein Spass, auch das genaue Hinsehen wird kaum noch gelehrt. «Entre parenthèses», «zwischen den Klammern», war eine Formel, die er im Gespräch häufig verwendete. Etwas Dazwischen zu zeigen, darum geht es.

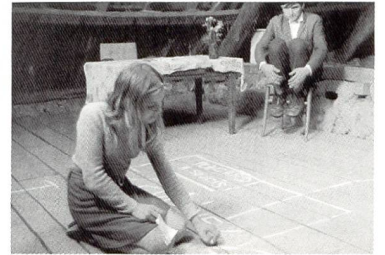
FILMBULLETIN Monsieur Doillon, zum Einstieg in Ihre Arbeit zunächst eine biographische Frage. Ich las von Ihrem Philologiestudium. Haben Sie auch eine Filmhochschule besucht?

JACQUES DOILLON Dieses angebliche Philologiestudium amüsiert mich sehr. Es ist wirklich toll. Je weiter ich mich fortbewege in meiner Laufbahn und mit meinen Filmen, desto grandioser werden die Deutungen der Kritiker über meine Ausbildung. Ich kann, so glaube ich, nichts für diese falsche Information, die durch die Presse wanderte. Es sind vermutlich die Filme selbst, die diese



3

3



«Diese Filmvorführungen waren für mich emotional so aufwühlend wie der Zustand des Verliebtseins in einen anderen Menschen. Man kann diese Emotionen durchaus miteinander vergleichen.»

kleine Legende über mich angelegt haben. Meine Filme werden als viel komplizierter wahrgenommen, als sie tatsächlich sind. Sie erzählen von den Beziehungen zwischen Menschen, und da ich das schildere, was ich sehe, fühle oder über mich selbst eröffnen möchte, bin ich noch lange nicht am Ende meiner Erzählung angelangt. Es mute alles so schwierig an bei Doillon, wird oft behauptet, demnach muss er wohl ein Intellektueller sein und hat gewiss sehr viel studiert. Zu Beginn eines jeden Interviews sollte ich laut sagen, dass meine Schulausbildung mit achtzehn beendet war, dass ich nie studiert habe und dass ich Autodidakt bin. Aber offenbar ist dies nicht das, was die Kritiker hören wollen. Seltsamerweise habe ich das Gefühl, ein sehr primitives Kino zu machen. Es ist die permanente Suche nach der Emotion, nach der Wahrheit in einer Szene oder in einem Menschen. Und sonderbar genug wird nicht bemerkt, wie geradeaus dieses Kino eigentlich ist in seiner Nähe zu den Gefühlen, und wird stattdessen als ein schwieriges, unzugängliches Kino rezipiert.

FILMBULLETTIN Wann begannen Sie sich für das Kino zu interessieren?

JACQUES DOILLON Als ich klein war, nahm mich meine Mutter oft mit ins Kino. Wir schauten uns meist Western und andere amerikanische Filme mit Gary Cooper, James Stewart und Gregory Peck an. Das Kino befand sich in einem sehr kleinbürgerlichen Viertel von Paris unweit vom Friedhof Père Lachaise. Lange Zeit habe ich geglaubt, dass nur diese eine Art des Kinos existiere, welche mir als Kind natürlich sehr gefallen hatte. Erst mit fünfzehn entdeckte ich, dass Kino auch etwas ganz anderes sein kann.

In meinem Gymnasium wurde ein Kursus angeboten, der auf den Besuch der IDHEC

(Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) vorbereitete, die ich jedoch nie besucht habe. Es gab einen Ciné-Club, in welchem den Schülern in einem winzigen Raum Filme gezeigt wurden. Der Mann, der diese wöchentlichen Vorführungen organisierte, war sehr aufgeschlossen und freundlich genug, niemanden an der Teilnahme dieser Veranstaltungen zu hindern. So bin ich also mit ein paar Freunden hineingeschlichen und habe Filme gesehen, die mir sehr imponierten, zum Beispiel von Dreyer, Fellini und vor allem von Mizoguchi. Diese Filmvorführungen waren für mich emotional so aufwühlend wie der Zustand des Verliebtseins in einen anderen Menschen. Man kann diese Emotionen durchaus miteinander vergleichen. Es war also möglich, sich in einen Film wie in einen Menschen zu verlieben. Diese Erkenntnis hatte jedoch auch etwas Erschreckendes. Einmal sah ich einen Film von Dreyer und konnte mich anschliessend nicht mehr erheben. Ich brauchte lange Zeit, um wieder so viel Kraft in meinen Beinen, in meinem Körper und in meinem Gehirn zu spüren, dass ich den Kinosaal verlassen konnte. Es war unglaublich.

Es scheint sich für mich aus jenen Jahren der emotionalen Kinoerlebnisse bis in meine eigenen Filme hinein – entgegen der Behauptung der Kritiker – eine Abwesenheit von Distanz erhalten zu haben. Man könnte mir diese mangelnde Distanz natürlich vorhalten, doch für mich ist das der Normalzustand. Ich ging als Autodidakt ins Kino ohne ein besonderes Problembewusstsein und verschwendete kaum einen Gedanken an die Arbeit des Regisseurs und deren Bedeutung. Ich stand nie vor der Entscheidung, ob ich nun eine Filmhochschule besuchen sollte oder nicht.



1



2



3

«Ich schreibe Dialoge, ich engagiere Schauspieler, aber ich bin ein Regisseur wirklich ein Künstler? Möglicherweise hat es mit Klassenbewusstsein zu tun? Ich sehe mich als Aussenseiter am Rande des Milieus von Intellektuellen und Regisseuren.»

1
Judith Godrèche
und Jacques
Doillon in
LA FILLE DE
QUINZE ANS

2
Sami Frey
in LA VIE DE
FAMILIE

3
Lambert Wilson
und Alicia Striel
in TROOP (PAU)
D'AMOUR

Es hat ungefähr zehn Jahre gedauert, bis ich überhaupt dazu in der Lage war zu schreiben, eine Kamera vor die Schauspieler zu stellen und mit ihnen zu kommunizieren. Im Alter zwischen zwanzig und dreissig Jahren habe ich, obschon im Film-Metier tätig, viele Umwege eingeschlagen, bin wie die Katze um den heißen Brei herumgelaufen. Ich war in vielerlei Hinsicht gehemmt. Wäre ich als Sohn eines Bourgeois bürgerlich aufgewachsen und ausgebildet worden, so wäre der Eintritt in eine Filmhochschule ein leichtes gewesen, und ich hätte keine zehn Jahre benötigt, sondern vermutlich schon mit drei- oder fünfundzwanzig angefangen zu schreiben und zu drehen. Doch habe ich persönlich so lange gebraucht – nicht, weil dies eine Periode des Lernens gewesen wäre, sondern weil ich in jener Zeit mit mir harte, ob ich bei meiner proletarischen Herkunft überhaupt das Recht hätte, ob es vernünftig wäre, mit allen Konsequenzen in die Filmbranche einzusteigen. Deshalb kann ich den Begriff Kunst gerade noch benutzen, das Wort Künstler jedoch gehört überhaupt nicht zu meinem Wortschatz. Ich schreibe Dialoge, ich engagiere Schauspieler, aber ich bin ein Regisseur wirklich ein Künstler? Vielleicht fühle ich mich nicht genügend verbunden mit anderen Künstlern, selbst wenn ich zum westlichen Kulturkreis gehöre und dies und das gelesen oder gesehen habe. Das ist ein sehr schwieriges Problem für mich. Möglicherweise hat es mit Klassenbewusstsein zu tun? Ich sehe mich als Aussenseiter am Rande des Milieus von Intellektuellen und Regisseuren.

Im Frankreich der Nouvelle vague gab es Leute, die befreundet waren, die oft zusammenkamen, die für die gleiche Zeitschrift schrieben, und die die Abrechnung mit einem akademischen

oder konventionellen Kino vereinte. Ich bin fünfzehn Jahre später gekommen, und ich kannte diese Generation vor mir nicht mehr persönlich. Ich befand mich in meiner Nische, und mir war so, als ob ich «meine Ochsen über den Acker nebenan» führte und diese Industriellen (der Nouvelle vague) zuschaut, wie sie mit ihren Traktoren die grossen Felder im Tal bestellen. Aber ich fühle mich in meinem Versteck ganz wohl, und der Mangel an Licht über meiner Arbeit war mir durchaus willkommen. Ich fühle mich als Zaungast all dieser Intellektuellenbewegungen. Ihre Mitglieder habe ich tatsächlich erst später kennengelernt. – Ich lasse junge Schauspielerinnen und Schauspieler, Kinder und Jugendliche im Licht der Scheinwerfer agieren – als Amateur. Wenn ich auch das Wort Künstler nicht mag, das Wort Amateur lasse ich gelten.

FILMBULLETTIN Wie würden Sie Ihren Platz beschreiben in diesem komplizierten Dreieck zwischen Jean Eustache und Philippe Garrel, jenen Regisseuren, die Ihnen mit ihrer Arbeit vielleicht am nächsten stehen?

JACQUES DOILLON Jean Eustache hat mich zwei oder drei Jahre vor seinem Freitod angerufen und gefragt, ob ich in einem seiner Filme mitspielen würde, nachdem er mich in LA FEMME QUI PLEURE gesehen hatte. Ich mochte das Projekt, musste aber ablehnen, weil ich kein Schauspieler bin. Eigene Filme kann ich vielleicht durch meinen Auftritt demolieren – aber im Grunde ging es hier nicht um die Schauspielerei, sondern ich habe mir diese Auftritte als Widerstand gegen meine eigenen Hemmungen geleistet. Was Philippe Garrel betrifft, so traf ich ihn erst ein bisschen später. Er hatte die Idee, dass wir drei – Eustache, Garrel und Doillon – jeder über den anderen einen Film

drehen könnten. Das schien mir ein zu schwieriges Vorhaben, da ich die Filme von Garrel nicht kannte, jene von Eustache ein wenig, und überhaupt blieb mir der Sinn des ganzen verborgen. Sollte hier eine neue Schule begründet werden? Da würde ich nicht hineinpassen. Diese drei Regisseure, die sich gegenseitig filmten, sollten sie eine neue Bewegung nach der Nouvelle vague etablieren? Was sollte das alles bedeuten?

Ich distanzierte mich von diesem Projekt, denn ich wollte auch nicht auf mich selber zeigen und erklären, ich gehörte fünfzehn Jahre nach der Nouvelle vague zu den drei wichtigsten Regisseuren oder gar zu den «drei Säulen» der Post-Nouvelle-vague. Ich sagte, dass ich mich dem französischen Kino und seinen Regisseuren nicht sehr nah fühle, doch es gibt eine Ausnahme, und das ist Jean Vigo. Mit Anfang Zwanzig drehte er seine drei Filme À PROPOS DE NICE, ZÉRO DE CONDUITE und L'ATALANTE. Hätte er länger gelebt, wäre er einer der ganz grossen Regisseure geworden – wenn nicht der grösste in Frankreich. Die Nouvelle vague bezieht sich auf Jean Renoir. Renoir war ein stiller, gelassener, vielleicht sogar gütiger Mensch, doch mir persönlich war er niemals nah. Bei Vigo hingegen spüre ich etwas Fiebriges, mit dem ich mich identifizieren kann.

FILMBULLETTIN Wie würden Sie den gedanklichen oder emotionalen Prozess beschreiben, aus dem heraus ein Drehbuch entsteht?

JACQUES DOILLON Wenn ich schreibe, ist der Ursprung der Ideen meistens sehr unklar, bleibt für mich selbst im Verborgenen. Das heisst nicht, dass ich während des Schreibvorganges kopflos wäre oder meinen Verstand ausschaltete, doch ich empfinde eher, höre Stimmen, die mir erlauben, Dialogstücke zu umreissen und Sätze zu ent-

wickeln, ohne genau zu wissen, woher sie kommen. Sie ertönen nicht in weiter Ferne (zum Beispiel als Inspirationen aus der Literatur), sondern sind mir immer schon ganz nah, klingen ganz dicht neben mir. Dann stellt sich die Frage, wie ich diese Worte und Fragmente bewegen, wie ich sie anstossen kann, um sie auf bestimmte Weise zu ionieren. Hier könnte ich Beethoven oder Schumann zitieren. Was mich an beiden fasziniert, ist diese Mischung aus Meisterschaft und «Anführungszeichen», «Improvisation». Bei Beethovens letzter Klaviersonate habe ich das Gefühl, dass selbst, wenn man sie sehr gut kennt oder sie brillant interpretiert ist, sich immer wieder Unerwartetes und Neues ergibt. Genialen oder inspirierten Interpreten gelingen im Meistern einer Partitur wunderbare Überraschungen. Ich glaube, dass meine eigene Arbeit sich genau an diesem Punkt befindet.

Ich schreibe keine Drehbücher, ich skizziere nur Fragmente von Dialogen und setze sie anschliessend zu einer Collage zusammen. Und dann gelange ich zu dem Problem, welches im Grunde das heikelste innerhalb des gesamten Arbeitsprozesses darstellt: nämlich wie ich mit Hilfe dieses chaotischen Puzzles, das oft mangelhaft oder im Gegenteil überbordend scheint, den Schauspielern Material an die Hand gebe, welches sie so erfindereich und kreativ macht, dass sie gewisser Ideen vermitteln können und dies darüberhinaus mit einer Sensibilität für das Unerwartete tun. Es sollte ihnen im glücklichsten Fall der Improvisation mit einer Geste der Überraschung gelingen, den Text wiederzuerfinden. Diese diffuse Mechanik in Gang zu setzen, beschäftigt mich zu Beginn eines jeden neuen Filmprojektes.



1

WERKSTATTGESPRÄCH



4



3



2



5



6



7

- 1 *Aurèle Douzin und Eva Inesco in L'AMOUREUSE*
- 2 *Béatrice Dalle und Isabelle Huppert in LA VENGEANCE D'UNE FEMME*
- 3 *Zoé und Pierre Dix in MONSIEUR ABEL*
- 4 *LE JEUNE WERTHER*
- 5 *Dreharbeiten zu VROF (VFU) D'AMOUR*
- 6 *Judith Godrèche und Méliès Poupaud in LA FILLE DE QUINZE ANS*
- 7 *Jane Birkin in LA PIRATE*

«Schauspieler interessieren mich als Menschen, mit denen ich mich auseinandersetzen, mit denen ich mich konfrontieren möchte.»

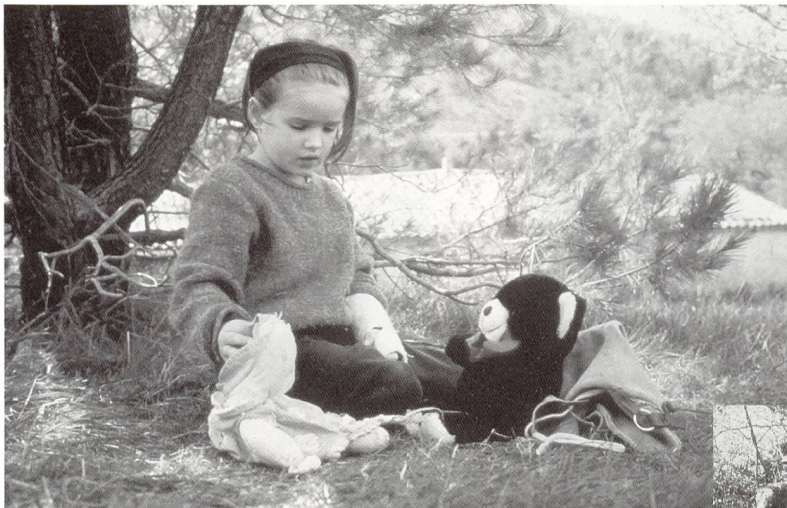
FILMBULLETIN Eng verbunden mit der Entwicklung des Skripts ist das Problem der Improvisation. Der Selbstverständlichkeit und Wahrheit im Ausdruck liegt eine intensive Arbeit mit den Schauspielern zugrunde. Besteht diese aus allgemeinen Lern- und Erfahrungsprozessen, oder kann sie nur gelingen, wenn es zur gegenseitigen Verführung zwischen Schauspieler und Regisseur kommt? Können Sie Ihre "Methode" ein wenig erläutern?

JACQUES DOILLON Schauspieler interessieren mich als Menschen, mit denen ich mich auseinandersetzen, mit denen ich mich konfrontieren möchte. Konventionelle Begegnungen, die vorgefasste Erwartungen erfüllen oder in denen man

Blaupausen von Personen vorgeführt bekommt, sind banal. «Hier sind die Worte, könnten Sie sie mir nun bitte gut vortragen?» Im Kino höre ich oft Texte, die lediglich vorgelesen werden, und das ist nicht sonderlich spannend. Wenn sich bei einer Szene (auf dem Set) schon eine Reihe überraschender Momente entwickelt hat – manches sollte sich vielleicht nicht so früh enthüllen, aber die Dinge bekommen ihre eigene Dynamik und man wird selbst Teil dieses Schwungs – so wird diese Bewegung um so stärker durch Schauspieler, die selbst voller Ideen sind. Die Improvisation ist auf zwei Ebenen wichtig – zum einen beim Schreiben: Ich versuche, schnell zu schreiben, nicht darüber zu reflektieren, weil sich

das Moment der Improvisation zu rasch verflüchtigen könnte. Zudem widerstrebt mir, dieselbe Stelle dreissigmal zu überarbeiten. Schreiben ist wie das Schwimmen mit einem Strom, dessen Richtung man gehorcht, der mitunter jedoch einmünden oder sich gabeln kann. Man folgt dem Strom, da man keine andere Wahl hat und die Strömung einen mitreißt. Auch in meinem Gegenüber möchte ich eine solche Strömung und ihre individuelle Geschwindigkeit erkennen. Wenn es mir gelingt, sie auszumachen, sie nicht wieder zu verlieren und bis zu ihrem Ende zu verfolgen, bin ich der glücklichste aller Menschen.

Es gibt die Improvisation aber auch auf einer zweiten Ebene, und hier hat sie einen anderen Beiklang, nämlich bei den Dreharbeiten. Improvisation bedeutet auf dem Set nicht etwa, dem Schauspieler einige Anhaltspunkte oder Markierungen zu einem Thema zu geben, auf dass er dieses nun frei improvisieren möge. Der Schauspieler soll vielmehr mit seiner Persönlichkeit und der ihm eigenen Sensibilität den Fluss der Worte aufgreifen. Und da kann es bei zwei Schauspielern durchaus zu unterschiedlichen Bewegungen kommen oder den Augenblick, wo einer von ihr abweicht oder sie gar verliert. Genau hier wird es für mich spannend: Wie wird der Schauspieler bei Hochwasser auf dem reisenden Strom



1



3



2

«Äusserliche Merkmale sind bedeutungslos, wenn es die richtige Person für die Rolle ist. Natürlich habe ich den Wunsch, die eine geeignete Persönlichkeit zu finden, nur scheint mir bei dieser Suche ein polizeilicher Steckbrief als Grundlage absurd.»

zurechtkommen, wie reagiert er auf gefährliche Strudel, wie wird er sich verhalten, um zu überleben? Einerseits muss ich als Regisseur dieses Hochwasser kontrollieren, andererseits aber auch den Schauspieler begleiten. Wenn er sich an den ersten besten Ast klammert, sich verweigert oder zurückmöchte in ein ruhigeres Flussbett, ist nichts mehr zu erwarten, ist die Arbeit am Nullpunkt angelangt. In diesem Sinne kennzeichnet sich Improvisation für mich dadurch, der Bewegung des Schreibens zu folgen, wobei die Empfindsamkeit des Schauspielers mit den Worten oder dem Text einen Einklang findet.

FILMBULLETIN Haben Sie beim Casting bereits eine präzise Vorstellung von der Besetzung der Rollen oder lassen Sie sich auch hier überraschen? Gerade die Wahl von Kinderdarstellern oder jugendlichen Laien scheint ein diffiziler Vorgang zu sein.

JACQUES DOILLON Beim Casting, speziell bei der Besetzung von Kinderrollen wie in *LA DRÔLESSE*, *UN SAC DE BILLES* oder auch bei *PONETTE*, irritierte es die Casting Directors enorm, dass ich ihnen keine Anhaltspunkte zum Erscheinungsbild der jungen Darsteller lieferte und dass es mir vollkommen gleichgültig war, ob ein Kind dick oder dünn, klein oder gross ist oder ob es blaue Augen hat. Äusserliche Merkmale sind bedeutungslos, wenn es die richtige Person für die Rolle ist. Wobei sogar das Geschlecht unerheblich sein kann. Hätten wir beispielsweise für *PONETTE* schneller einen geeigneten Jungen als die kleine Victoire Thivisol für die Hauptrolle gefunden, hätte ich das Skript kaum ändern müssen. Natürlich habe ich den Wunsch, die eine geeignete Persönlichkeit zu finden, nur scheint mir bei dieser Suche ein polizeilicher Steckbrief als Grundlage absurd.

Beim letzten Film, *TROP (PEU) D'AMOUR*, hatte ich bei der Besetzung der Hauptrolle ursprünglich die Vorstellung von einem jungen Mädchen – möglicherweise italienischer Herkunft –, das sehr schön und sinnlich sein sollte und etwa 175 cm gross. Das Mädchen, welches schliesslich die Rolle erhielt, ist klein, trägt kurzes Haar, hat viel Humor entwickelt und ist sicher keine Schönheit im klassischen Sinne. Aber genau sie war es.

Der Begriff, der diese Vorgänge wahrscheinlich am besten beschreibt, ist Verführung. Man wird von einem Menschen – von diesem Jungen oder von jener Frau – verführt und bekommt Lust, sie zu filmen. Es kann sich nur zwischen diesen beiden Polen bewegen: der Verführung durch einen Darsteller oder der Arbeit mit jemandem, der seine Rolle professionell und gut beherrscht. Ein Zauber wird sich bei reiner Professionalität nicht entfalten können, weshalb mich eine gewisse Form von Geschicklichkeit oder Versiertheit in diesem Metier eher abstösst. Ja, eigentlich hasse ich den Begriff "Versiertheit".

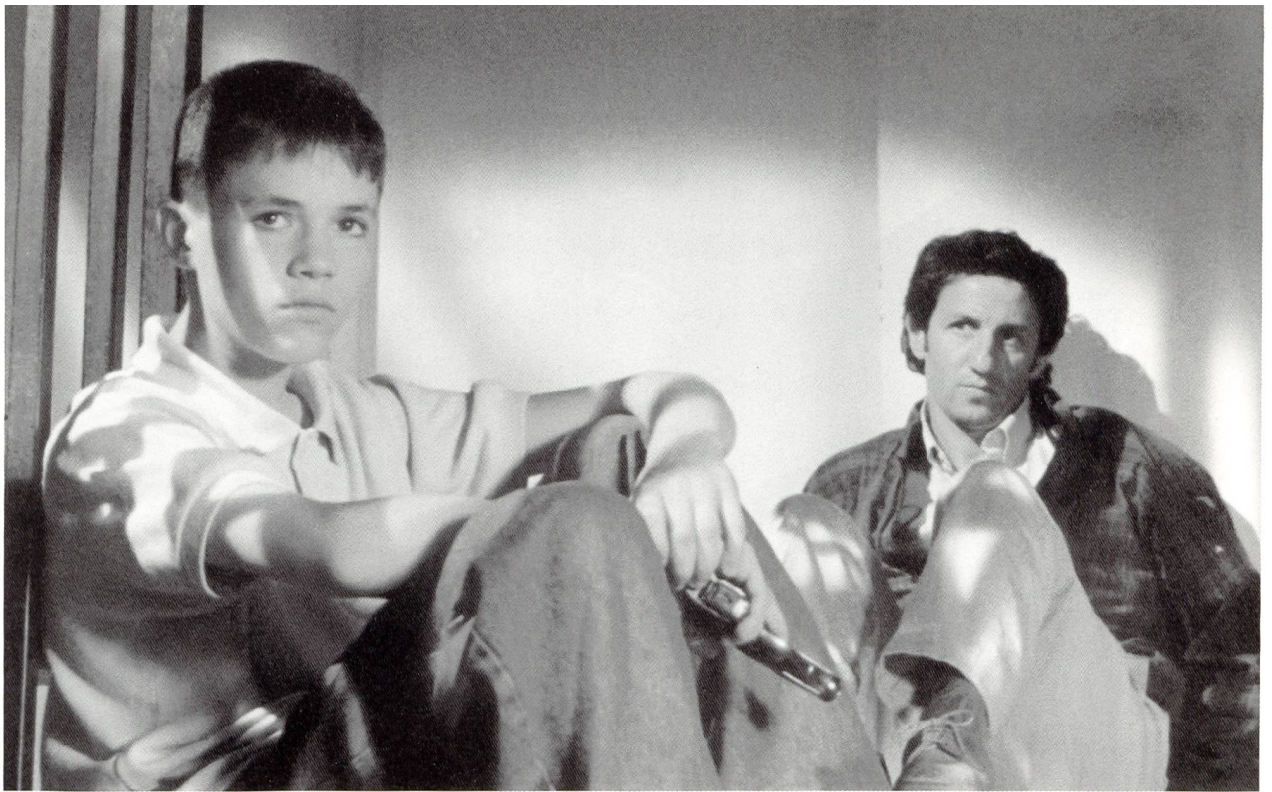
FILMBULLETIN Manchmal hat man den Eindruck, Motive Ihrer Filme wie Wut, Trauer, Verlassenheit konzentrierten sich in ganz bestimmten körperlichen Eigenheiten der Schauspieler. So ist für mich der Nacken von Gérald Thomassin in *LE PETIT CRIMINEL* Verkörperung seines hilflosen Zornes, während allein Isabella Ferraris Stimme in *UN HOMME À LA MER* dem Film seinen Grundton zwischen Gebrochenheit und Verwundung aufprägt. Suchen Sie gezielt nach diesen natürlichen Eigenschaften, oder finden Sie das Rohmaterial, dem erst nach einem Feinschliff jener subtile Ausdruck entlockt werden kann?

1
Victoire Thivisol
in *PONETTE*

2
PONETTE

3
Bei den
Dreharbeiten
zu *PONETTE*

4
Gérald Thomassin
und Richard
Anconina in *LE
PETIT CRIMINEL*



«Es ist schlechterdings unmöglich, Kleinkinder zu manipulieren, während man Jugendliche und noch eher Erwachsene viel schneller in die Richtung lenken kann, in die man sie haben möchte.»

JACQUES DOILLON Die Wahl des Hauptdarstellers in *LE PETIT CRIMINEL* war für mich eindeutig. Er war genau dieses "kid" aus der Vorstadt, das wir gesucht hatten. Doch anfangs war er vor der Kamera so gehemmt, dass er nicht spielen konnte. Aber ich bin hartnäckig geblieben, habe ihn in unserem gemeinsamen Vorhaben bestärkt, und ich wusste, dass wenn ich erst einen Teil dieser Hemmungen abgebaut hätte, er die Rolle wundervoll würde ausf llen können. Nach wochenlanger behutsamer Annäherung hat es schliesslich geklappt. Die Dreharbeiten gestalteten sich ähnlich heikel, denn nun musste er Sachzwänge auf dem Set akzeptieren lernen. Auch hier ging es in erster Linie um das Problem Vertrauen/Misstrauen. Während der Arbeiten an *PONETTE* war ich gezwungen, permanent mit der vierjährigen Hauptdarstellerin zu reden – in jeder Szene, in jeder Einstellung –, um ihr die Dinge zu erklären. Das grösste technische Problem, als der Film schliesslich geschnitten wurde, war dann auch, die Tonspur mit meiner Stimme auszublenden. Nicht vor dem Drehen, sondern bei laufender Kamera musste ich ihr ein Gefühl von Vertrauen und Sicherheit vermitteln, musste sie anweisen, wann sie schneller oder langsamer zu sprechen habe und wann sie schweigen sollte.

Einige französische Filmkritiker haben nun (in Unkenntnis der kindlichen Psyche) behauptet, es sei ein leichtes, Kinder zu beeinflussen, und erklärten mit freundlich erhobenen Zeigefinger, ich hätte kein Recht gehabt, ein vierjähriges Mädchen derart zu manipulieren. Aber ich kann sie nur darauf hinweisen, dass es schlechterdings unmöglich ist, Kleinkinder zu manipulieren, während man Jugendliche und noch eher Erwachsene viel schneller in die Richtung lenken kann, in

die man sie haben möchte. Mit Manipulation erreicht man gar nichts, da Kleinkinder nicht korrumpierbar sind. Ich musste Victoire Thivisol alles anschaulich machen, was ich von ihr erwartete. Ohne ihre Zustimmung hätte ich nichts von ihr verlangen können, während ich von erwachsenen Schauspielern durchaus etwas fordern kann, ohne dass sie damit einverstanden wären. Das zeigt deutlich, dass die Erwachsenen vergessen haben, wer sie einst gewesen sind. Wenn man darauf aus ist, sind die Erwachsenen, die man am einfachsten manipulieren kann, natürlich die Kritiker.

Es gibt also Dreharbeiten, bei denen ich ständig intervenieren muss. Am angenehmsten waren die Filme, in denen ich selber auftrat und als Regisseur sozusagen mitten im Spiel war, wie in *LA FEMME QUI PLEURE* (oder *LA FILLE DE QUINZE ANS*). Es wurde dadurch überflüssig, das Tempo ständig von aussen vorzugeben, ich brauchte keine Dialogst cke exemplarisch vorzusprechen und konnte im Gegenteil spontan ein paar neue W rter erfinden, die Schauspielerinnen aus der Reserve locken oder in Verlegenheit bringen – es war eine sehr direkte Zusammenarbeit. Ich war kein Schauspieler im herkömmlichen Sinne, sondern ein Regisseur vor der Kamera. Das war grossartig.

FILMBULLETIN Das Hotel als Synonym für den unbehausten Zustand, als exterritorialisierter oder entfremdeter Raum, in dem es ausserhalb des intimen Schutzes der eigenen Wohnung zum Paroxysmus der Emotionen kommt – veranlasst Sie dies dazu, Ihre Erzählungen um diesen Nicht-Ort herum anzuordnen?

JACQUES DOILLON Man fragte mich einmal, welche Ausstattung und welchen Drehort ich



1

«Es ist eine Tatsache, dass Frauen sich durch eine grössere Kühnheit auszeichnen, dass sie viel tapferer sind als Männer. Sie werden nicht nur häufig im Kino so dargestellt, sie sind es auch im wirklichen Leben.»

1
Maruschka
Detmers und Jane
Birkin in
LA PIRATE

2
Mara Goyet und
Sami Frey in LA
VIE DE FAMILLE

wünschte. Und ohne zu zögern antwortete ich: «Geben Sie mir ein Hotelzimmer oder auch zwei, dazu einen Gang, und ich werde alle meine Filme dort drehen.» Das Hotel ist ein Ort, den man passiert, wo man nur vorübergehend lebt. Letztendlich sind wir doch alle nur vorübergehend hier. Oder aber man besitzt die Ehrlichkeit, in der eigenen Küche zu drehen. In Kanada wollte irgendwann eine junge Frau von mir wissen, was ich unter dem Begriff "Chaos" verstünde. Ich erwiderte, Chaos, das wäre ich selbst – Chaos bedeutete für mich aber auch "Küche". Es wird viel geredet über Verbrechen in unserer Gesellschaft, aber der Ort, an dem möglicherweise das meiste vorfällt, das ist die Familie und die versammelt sich gewöhnlich in der Küche. Insofern ist der «heimische Herd» ein wesentlich gefährlicherer Versammlungsort als die Strasse oder Suburbia. Das Hotel scheint als Ort dazwischen zu liegen, zwischen Küche und Aussenwelt. Wenn man der Küche entkommen möchte, landet man unwillkürlich im Hotel, auf einem Hotelflur oder in den Zimmern an diesem Flur. Unser Leben pendelt, wenn man so will, zwischen "Küche" und "Hotel".

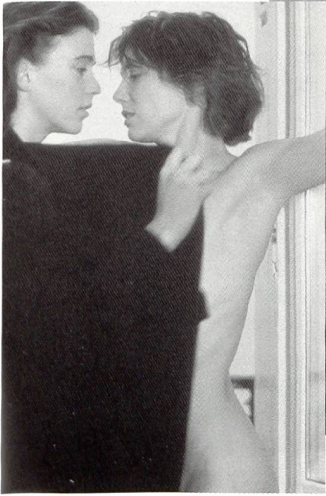
Ich habe dreimal im Grand Hotel (Balbec) von Cabourg gedreht, wobei ich nicht auf den Spuren von Marcel Proust war. Das war zuallererst eine Entscheidung aus praktischen Erwägungen: Cabourg, in der Normandie, liegt nicht weit entfernt von Paris. Wir konnten eine Etage okkupieren und alle Schauspieler und Techniker unterbringen. Und ich hatte zwei Hotelzimmer mit Verbindungstür und gegenüberliegenden Häuserwänden zur Verfügung, was für mich beim Drehen sehr angenehm ist und im Grunde alles, was ich brauche.

FILMBULLETIN Die Musik in Ihren Filmen ist, wenn überhaupt vorhanden, sehr diskret eingesetzt. Soll sie Dialoge oder Atmosphären, wenn schon nicht intensivieren, so auch nicht "stören"? Wie gehen Sie mit Musik um?

JACQUES DOILLON Was Musik in meinen Filmen betrifft, so ist sie immer anwesend: als Musik der menschlichen Stimme. Ich hatte zwar nie den Mut, so weit zu gehen, eine Vorführung meiner Filme in synchronisierter Fassung im Ausland zu unterbinden, doch grundsätzlich lehne ich ihre Synchronisation ab, weil ihnen dadurch eines ihrer wesentlichen Elemente geraubt wird. Bei jedem weiteren Filmprojekt stellt sich die gleiche Ratlosigkeit ein – verwende ich nur ein paar Takte oder vielleicht doch lieber keine Musik? Ich denke, der Einsatz von Musik neben den Stimmen ist für mich nicht so wichtig. Wenn ich aber die Stimme eines Schauspielers nicht mag, werde ich auch nicht mit ihm arbeiten können, denn er ist der "Sänger" meiner Partitur.

Ich scheue mich sicher vor dem Einsatz von Musik, weil ich mich nicht gut genug in ihr auskenne. Darüberhinaus glaube ich, dass sie einem Film oft nur als Krücke dient, wie zum Beispiel in *MORTE A VENEZIA* die Musik von Gustav Mahler. Würde man seine Musik komplett ausblenden, wäre der Film wahrscheinlich sehr schwach. Ich mochte Dirk Bogarde als jungen Schauspieler, aber in diesem Film ist er ausserordentlich künstlich und verkörpert all das, was ich an manchen Schauspielern verabscheue. Bogardes Blick auf den Jungen ist vielleicht sogar einer genaueren Betrachtung wert ... aber die Schminke, das falsche Pathos ... ich hasse das.

Vielleicht kann man sagen, dass ich eigentlich eher Hörspiele inszeniere. Natürlich arbeite



1

1

ich als Regisseur mit Bildern, Gesichtern, Schauplätzen, aber der Ton, die Stimmen und die Musik faszinieren mich viel mehr als alles andere. Ich komponiere mit meinen Filmen eine Art "Kammer"-Musik (musique de chambre, wobei das Wort chambre im Französischen Schlafzimmer bedeutet), die sich gewiss auch im Freien spielen lässt, wenn man ein Bett hinausträgt und draussen schläft – aber grundsätzlich bleibt es Kammermusik. Selbst von *LE PETIT CRIMINEL*, der als fast ausschliesslich im Freien gedrehter Film gilt, möchte ich behaupten, dass er in einem geschlossenen Raum spielt, nämlich in der Fahrerkabine eines Autos. Als ich anfang, das Drehbuch zu schreiben, war *LE PETIT CRIMINEL* für mich die Geschichte von zwei Personen in einem Auto.

FILMBULLETIN Ich las von einer Beobachtung Godards, dass sich die Gesichter der Frauen in derselben Zeitspanne zwanzigmal so häufig verändern wie jene der Männer. Arbeiten Sie vielleicht deshalb lieber mit Frauen?

JACQUES DOILLON Zu dieser Beobachtung von Jean-Luc Godard kann ich nicht viel sagen. Solche Bemerkungen hören sich gut an, aber haben sie auch eine weitreichende Bedeutung? Es ist eine Tatsache, dass Frauen sich durch eine grössere Kühnheit auszeichnen, dass sie viel tapferer sind als Männer. Sie werden nicht nur häufig im Kino so dargestellt, sie sind es auch im wirklichen Leben. Ihnen gelingt meist spielend, jene Verbindung zum Kindsein wieder aufzunehmen oder andersherum, ihre Kindheit ins Erwachsenen-dasein zu retten. Sie haben keine Hemmungen zu weinen, sie können viel lauter lachen als die Männer. Wenn man nun bei einem Vergleich von Männern und Frauen alle jene Formen weiblicher Expressivität zugrundelegt, verfügen letztere mit

Sicherheit über eine wesentlich umfangreichere Skala von Ausdrucksmitteln – die amerikanischen Frauen vielleicht weniger als die europäischen. Die Frauen sind hier den Kindern viel näher geblieben, sind von grösserer Empfindsamkeit. Den Männern steht für Äusserungen von körperlichen und seelischen Befindlichkeiten ein ungleich kleineres Ausdrucksrepertoire zur Verfügung. Solange sie sich von diesem nicht entfernen müssen, fühlen sie sich sicher, aber sobald von ihnen verlangt wird, die Grenzen des ihnen vertrauten Gefühlsspektrums zu überschreiten, erschreckt sie das über alle Massen. Mutigen und begabten Schauspielerinnen hingegen ist es eine Lust, solche Barrieren niederzureissen. Sie sind Nomadinnen im Reiche der Empfindsamkeit. Schauspieler hingegen sind sesshaft, sie können sich nicht bewegen. Sie sind zufrieden mit ihrem angestammten Platz, sind, um ein Bild für ihren Zustand zu verwenden, wahre "Grundstückseigner" und froh, wenn sie mit ihren beschränkten Ausdrucksmitteln Erfolg haben. Die Frauen, und das ist vielleicht meine wichtigste Bemerkung im Verlauf dieses Gesprächs, sind zu unserem grossen Glück unfertige Männer.

FILMBULLETIN Was bedeutet "Schönheit" für Sie über die Konvention hinaus, zu einer bestimmten Zeit von der Mehrheit akzeptiert zu werden?

JACQUES DOILLON Diese Frage nach dem Konzept der Schönheit ist zu kompliziert für mich. Ich bin ein einfacher Mann aus dem zwanzigsten Pariser Arrondissement, der nie studiert hat. Schönheit – das ist für mich die letzte Sonate von Beethoven, die er vollständig ertaubt komponierte, das Geräusch eines 2 CV oder das Gesicht von Gene Tierney ... ich habe grosse Schwierigkeiten, Schönheit zu definieren. Allein der mehrheitlich

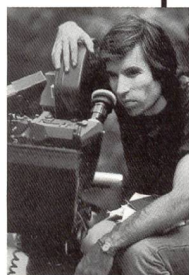
Jacques Doillon

Geboren am 15. März 1944; ab 1965 Arbeit als Schnitt-Assistent unter anderen bei Haroun Tazieff, Alain Robbe-Grillet und François Reichenbach; ab 1967 Chef-Cutter bei diversen Kurz- und Langfilmen; seit 1969 Regie

- 1969 TRIAL (Auftragsfilm)
 1970 VITESSE OBLIGE (Auftragsfilm)
 ON NE SE DIT PAS TOUT
 ENTRE ÉPOUX (Auftragsfilm)
 LA VOITURE ÉLECTRONIQUE
 (Auftragsfilm)
 1971 BOL D'OR (Auftragsfilm)
 TOUS RISQUES (Auftragsfilm)
 1972 L'AN OI
 Regie; mit einer Sequenz von
 Alain Resnais und Jean Rouch;
 Buch: nach der gleichnamigen
 Bande dessinée von Gêbé; Kamera:
 Renan Polles, Gérard de Battista,
 Michel Houssiau, Chenz, Jean
 Monsigny, Mike Hausman, Wil-
 liam Lubtchansky; Darsteller:
 Romain Bouteille, Coluche, Gé-
 rard Depardieu, Miou Miou, Jac-
 ques Higelin
 1973 AUTOUR DES FILETS (Kurzfilm)
 LAISSÉS POUR COMPTE
 (Kurzdokumentarfilm)
 LES DEMI-JOURS
 (Kurzdokumentarfilm)
 1974 LES DOIGTS DANS LA TÊTE
 Regie; Buch: mit Philippe De-
 france; Kamera: Yves Lafaye;
 Darsteller: Christophe Soto, Oli-
 vier Bousquet, Ann Zacharias,
 Roselyne Vuillaumé
 1975 UN SAC DE BILLES
 Regie; Buch: mit Denis Ferraris,
 nach dem Roman von Joseph Jof-
 fo; Kamera: Yves Lafaye; Darstel-
 ler: Richard Constantini, Paul-
 Eric Schulmann, Joseph Golden-
 berg, Reine Bartève, Hubert
 Drac, Michel Robin
 1978 LA FEMME QUI PLEURE
 Regie und Buch; Kamera: Yves
 Lafaye; Darsteller: Dominique
 Laffin, Jacques Doillon, Haydée
 Politoff, Lola Doillon
 LA DRÔLESSE
 Regie und Buch; Kamera: Philip-
 pe Rousselot; Darsteller: Claude
 Hébert, Madeleine Desdevises,
 Paulette Lahaye, Juliette Le Cau-
 choix, Fernand Decaen
 1980 LA FILLE PRODIGE
 Regie und Buch; Kamera: Pierre
 Lhomme; Darsteller: Jane Birkin,
 Michel Piccoli, Natasha Parry,
 Eva Renzi, René Féret, Audrey
 Matson

- 1982 L'ARBRE
 Regie und Buch; Kamera: Ber-
 nard Dumont; Darsteller: Jeanne
 Moreau, Julie Jézequel, Valérie
 Dumas (Fernsehfilm)
 1983 MONSIEUR ABEL
 Regie; Buch: mit Denis Ferraris,
 nach dem gleichnamigen Roman
 von Alain Demouzon; Kamera:
 Pavel Korinek; Darsteller: Pierre
 Dux, Zouc, Jacques Denis, Dani,
 Corinne Coderey, Marie Probst,
 Lola Doillon
 1984 LA PIRATE
 Regie und Buch; Kamera: Bruno
 Nuytten; Darsteller: Jane Birkin,
 Philippe Léotard, Maruschka
 Detmers, Andrew Birkin, Laure
 Marsac, Didier Chambragne
 LA VIE DE FAMILLE
 Regie; Buch: mit Jean-François
 Goyet; Kamera: Michel Carré;
 Darsteller: Sami Frey, Mara
 Goyet, Juliet Berto, Juliette Bino-
 che, Aina Walle, Catherine Gan-
 dois, Simon de La Brosse
 1985 MANGUI, ONZE ANS PEUT-ÊTRE
 (Fernsehserie)
 LA TENTATION D'ISABELLE
 Regie; Buch: mit Jean-François
 Goyet; Kamera: William Lub-
 tchansky, Caroline Champetier,
 Christophe Pollock; Darsteller:
 Fanny Bastien, Ann-Gisel Glass,
 Jacques Bonnaffé, Xavier Deluc
 1986 LA PURITAINE
 Regie; Buch: mit Jean-François
 Goyet; Kamera: William Lub-
 tchansky, Christophe Pollock;
 Darsteller: Michel Piccoli, Sabine
 Azéma, Sandrine Bonnaire, Lau-
 rent Malet, Brigitte Coscas,
 Anne Coesens, Corinne Dacla,
 Jessica Forde
 COMÉDIE!
 Regie; Buch: mit Jean-François
 Goyet, Denis Ferraris; Kamera:
 William Lubtchansky; Darsteller:
 Alain Souchon, Jane Birkin
 1987 L'AMOUREUSE
 Regie; Buch: mit Jean-François
 Goyet; Kamera: Caroline Cham-
 petier, Catherine Strem; Darstel-
 ler: Catherine Bidaut, Marianne
 Cuau, Valeria Bruni-Tedeschi,
 Laura Benson, Hélène de Saint-
 Père, Dominique Gould, Eva
 Ionesco, Isabelle Renauld
 1988 LA FILLE DE QUINZE ANS
 Regie; Buch: mit Jean-François
 Goyet, Arlette Langman; Kame-
 ra: Caroline Champetier; Darstel-
 ler: Judith Godrèche, Melvil Pou-
 paud, Jacques Doillon, Kinder
 des Dorfes San Gertrudis

- POUR UN OUI OU POUR UN NON
 Regie; Text: Nathalie Sarraute;
 Kamera: Nurith Aviv; Darsteller:
 Jean-Louis Trintignant, André
 Dussollier, Joséphine Derenne
 (Fernsehproduktion)
 1989 LA VENGEANCE D'UNE FEMME
 Regie; Buch: mit Jean-François
 Goyet, frei nach «Der ewige Gat-
 te» von Dostojewski; Kamera:
 Patrick Blossier; Darsteller: Isa-
 belle Huppert, Béatrice Dalle,
 Jean-Louis Murat, Laurence
 Cote, Albert Leprince, Sébastien
 Roche
 1990 LE PETIT CRIMINEL
 Regie und Buch; Kamera: Wil-
 liam Lubtchansky; Darsteller: Ri-
 chard Anconina, Gérald Thomas-
 sin, Clotilde Courau, Jocelyne
 Perhirin, Cécile Reigher, Daniel
 Villanova
 1991 CONTRE L'OUBLI
 Beitrag für Episodenfilm für
 Amnesty International
 1992 AMOUREUSE
 Regie und Buch; Kamera: Chri-
 stophe Pollock; Darsteller: Char-
 lotte Gainsbourg, Yvan Attal,
 Thomas Langmann, Stéphanie
 Cotta, Thierry Maricot
 LE JEUNE WERTHER
 Regie und Buch; Kamera: Chri-
 stophe Pollock; Darsteller: Ismaël
 Jolé-Ménébhi, Mirabelle Rous-
 seau, Thomas Brémond, Miren
 Capello, Faye Anastasia
 1993 UN HOMME À LA MER
 Regie und Buch; Kamera: Chri-
 stophe Pollock; Darsteller: Nicole
 Garcia, Jacques Higelin, Isabella
 Ferrari, Marie Gillain, Géraldine
 Pailhas
 1994 GERMAINE ET BENJAMIN
 Regie; Buch: Jean-François Go-
 yet; Kamera: William Lubtchan-
 sky; Darsteller: Anne Brochet,
 Benoît Régent, Catherine Bidaut,
 Jorg Schnass, Francine Berge
 (Fernsehserie)
 DU FOND DU CŒUR
 Kinofassung der obigen Serie
 1996 PONETTE
 Regie und Buch; Kamera: Caro-
 line Champetier; Darsteller: Vic-
 toire Thivisol, Marie Trintig-
 nant, Xavier Bauvois, Claire
 Nebout
 1998 TROP (PEU) D'AMOUR
 Regie und Buch; Kamera: Chri-
 stophe Pollock; Darsteller: Lam-
 bert Wilson, Alexia Strési, Elise
 Perrier, Lou Doillon, Jérémy
 Lippman





2

«Es ist absolut mysteriös, warum genau diese Einstellung besser gelingen konnte als all die anderen. Und dieses Gelingen, dieses Wunder ist nie vorhersehbar.»

geschmackliche Konsens für einen bestimmten Frauentyp ist für mich ein Alptraum. Sicher war Brigitte Bardot als junges Mädchen ungewöhnlich hübsch, doch Filme anzuschauen, in denen sie spielt und spricht, ist eine andere Sache. – Das ist wirklich eine schwierige Frage. Schönheit ist, was einen überrascht, sie ist das vollkommen Unerwartete. Und sie ist das Unvorstellbare, deshalb ist sie nicht zu messen oder zu ergründen. Beim Drehen zum Beispiel trifft ab und zu das Wunder des Unerwarteten ein. Alles ist bekannt, der Text, die Schauspieler, und doch erlebt man den einen Augenblick der Verzückung, der einfach wunderschön ist. Wie er entsteht? – Wer ahnt das schon. Vielleicht, weil ich weniger dummes Zeug geredet habe, oder aber diese unsichtbare, innere Verbindung zwischen mir und einem Schauspieler ist zustande gekommen. Es ist absolut mysteriös, warum genau diese Einstellung besser gelingen konnte als all die anderen. Und dieses Gelingen, dieses Wunder ist nie vorhersehbar.

FILMBULLETIN Was wissen Sie von den Menschen, die Ihre Filme sehen. Interessieren Sie sich für Ihr Publikum?

JACQUES DOILLON Bei der Arbeit sind wir mit Schauspielern und Technikern unter uns, versuchen, Lösungen zu finden, ohne ein imaginäres Publikum im Nacken zu haben oder gar dessen Reaktionen zu antizipieren. Wenn mich als normalen Menschen etwas ergreift, wie es während der Dreharbeiten zu *PONETTE* geschah, glaube und hoffe ich, dass es auch andere Menschen berühren könnte. Was nicht heißt, dass wir alle in gleichen Situationen oder bei gleichen Erlebnissen auch gleiches empfinden. Je mehr Zuschauer sich selbst in meinen Filmen wieder-

entdecken können, desto besser! Aber wie sollte ich ihre Reaktionen je voraussehen können?

Tatsächlich verhält es sich so, dass der Zuschauer für mich das lebende Ziel ist. Doch im Unterschied zum Messerwerfer im Zirkus, dessen Kunst darin besteht, sein Gegenüber haarscharf zu verpassen und nicht zu verletzen, versuche ich, mittenhinein in mein lebendes Ziel zu treffen. Ich will es gerade nicht verfehlen oder auch nur einkreisen. So einfach funktioniert mein Kino. Das erklärt vielleicht, wieso sich die Zuschauer manchmal wirklich "getroffen" fühlen. Sie fühlen sich buchstäblich verletzt und können mitunter sehr zornig reagieren. Wieder andere werden in meinen Filmen von irgend etwas unangenehm berührt, und das stört sie.

FILMBULLETIN Was bedeutet Ihnen das Kino?

JACQUES DOILLON Es hilft mir, zu überleben. Ohne das Filmemachen wäre ich vielleicht längst tot. Sogar ganz sicher. Das Kino dient mir zum Überleben und zum Weiterleben. Und das ist schon nicht schlecht!

Das Gespräch mit Jacques Doillon führte Jeannine Fiedler

J'aimerais remercier Hanns Zischler (contacteur), Stéphane Foenkinos (subtiliseur) et Jean Pichard (traducteur) pour la réalisation de cette interview, mais avant tout Jacques Doillon (médiateur des heures heureuses) pour ses films.