

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 40 (1998)
Heft: 219

Artikel: "Ich mag Einstellungen, in denen es Lichtabenteuer gibt" : Gespräch mit Caroline Champetier, Kamerafrau
Autor: Midding, Gerhard / Champetier, Caroline
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867149>

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: 01.04.2025

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

...
 ‹Ich mag Einstellungen,
 in denen es *Lichtabenteuer* gibt›

Gespräch mit Caroline Champetier, Kamerafrau

‹Es gefiel mir zu schätzen. Und dann erst herauszufinden, ob ich richtig lag. Das Kino hat auch etwas von einem Spiel: man sieht erst später, was man gemacht hat.›

FILMBULLETIN Caroline Champetier, sehr bald nach Ihrem Filmstudium am IDHEC haben Sie als Assistentin bei William Lubtchansky gearbeitet. Wie hat Sie diese Ausbildung geprägt?

CAROLINE CHAMPETIER Zunächst muss ich sagen, dass sein Einfluss auf meine spätere Arbeit sehr gering ist; ich bin weder fotografisch noch von meinem Arbeitstemperament her eine Schülerin Willys. Er ist ein eher klassischer, barocker Kameramann, während ich wahrscheinlich mehr Gemeinsamkeiten mit jemandem wie Nestor Almendros habe. Assistentin zu sein ist vor allem eine technische Schule. Das Material, die Kameras, die Objektive haben mir immer ungeheures Vergnügen bereitet. Das ist wohl meine etwas jugenhafte Seite. Ich habe auch schnell entdeckt, dass ein Filmset ein phantastischer Spielplatz sein kann, nicht nur für die Schauspieler, sondern



«Godard hat mir das Sehen beigebracht, er hat mir beigebracht, dass ein Bild nicht nur etwas ist, das ich auf eine Leinwand projiziere, sondern auch etwas, das ich empfangen.»

auch für die Techniker. Eine Arbeit, die mir grossen Spass gemacht hat, war das Ausmessen des Kamera-Abstandes. Es gefiel mir, nicht auszumessen, sondern zu schätzen. Und dann erst herauszufinden, ob ich richtig lag. Das Kino hat auch etwas von einem Spiel: man sieht erst später, was man gemacht hat. Ausserdem glaube ich, dass das Sehen von Filmen eine ebenso wichtige Schule für mich war. Ich ging in einem Zeitraum von zehn, fünfzehn Jahren sehr, sehr oft ins Kino – ich hatte allerdings auch viel nachzuholen, denn ich kam aus einem streng bürgerlichen Elternhaus, in dem das Kino noch als Jahrmarktsattraktion angesehen wurde.

FILMBULLETTIN Haben Sie irgendwann bewusst die Filme danach ausgewählt, den Stil bestimmter Kameraleute studieren zu können?

CAROLINE CHAMPETIER Nicht wirklich. Ich erinnere mich jedoch, dass mich beim Sehen der Filme später vor allem die Frage interessierte, wie die Liaison zwischen Fotografie und Regie funktionierte.

FILMBULLETTIN Ich möchte noch einmal auf Lubtchansky zurückkommen, mit dem Sie ja immerhin neun Jahre gearbeitet haben. War das nicht doch eine Schule der Vielseitigkeit?

CAROLINE CHAMPETIER Sicher. Auch heute glaube ich, dass ich mich nicht sehr in dem wiederhole, was ich mache. Sie haben gerade ALICE ET MARTIN gesehen, den neuen Film von Téchiné – haben Sie irgendwann in einem meiner anderen Filme ein so kontrastreiches Bild gesehen, einen so heftigen Lichteinfall? Nein! Ich habe keinen Stil. Oder

wenn ich einen habe, besteht er darin, mich so tief wie möglich in den jeweiligen Film zu versenken, mich ihm so weit wie möglich anzunähern.

FILMBULLETTIN War es nach neun Jahren ein dramatischer Schritt, *chef-opératrice*, Chefkamerafrau zu werden?

CAROLINE CHAMPETIER Nein, es ergab sich einfach so. Ich hatte ja schon als Assistentin mit Rivette gearbeitet, und als Willy für LA BANDE DES QUATRE nicht zur Verfügung stand, habe ich die Fotografie übernommen. Ich bin ganz instinktiv, spontan an die Arbeit herangegangen, und ich glaube, das gefiel Rivette. Der Erfolg des Films hat ja dann auch viel dazu beigetragen, dass Rivette als Regisseur wieder Geltung erlangte. Ich glaube, er würde auch heute noch gern wieder mit mir arbeiten, aber irgendwie endete unsere Zusammenarbeit mit dem Film.

Mit Godard war das ganz anders, mit dem habe ich mehrere Jahre gearbeitet. Man könnte sagen, dass er mir alles beigebracht hat. Er hat mir das Sehen beigebracht, er hat mir beigebracht, dass ein Bild nicht nur etwas ist, das ich auf eine Leinwand projiziere, sondern auch etwas, das ich empfangen: ein bestimmter Zustand des Lichts, eine Landschaft, ein Raum, von denen ich ausgehe und dann entscheide, ob ich Licht hinzufüge oder etwas nicht ausleuchte. Er hat mir eine bestimmte Art vermittelt, die Blende einzustellen, das natürliche Licht einzubeziehen.

Unsere Zusammenarbeit hätte sicher noch ein paar Jahre weitergehen können. Aber ich war damals noch sehr jung, und es fiel mir zuneh-

1

1
Jean-Luc Godard
in SOIGNE TA
DROITE
Regie: Jean-Luc
Godard

2
LA BANDE DES
QUATRE
Regie: Jacques
Rivette

3
Juliette Binoche
und Alexis Loret
in ALICE ET
MARTIN
Regie:
André Téchiné

mend schwerer, an der Seite eines Filmemachers zu arbeiten, dessen Nostalgie für das Kino so ausgeprägt war. Vor allem für ein Kino, von dem sich der zeitgenössische Film so sehr entfernt hat. Ich glaube, Jean-Luc ist sehr protestantisch, sehr unglücklich, denn er wird einerseits völlig vom Kino vereinnahmt, andererseits entzieht er sich ihm auch. Er beklagt den Verlust einer bestimmten Art von Kino und verweigert sich einer anderen Art. Er verweigert sich den Personen, den Körpern, wenn er dreht. Dabei ist er ein grosser Visionär, der eine Reinheit, Wahrheit des Bildes sucht, die irgendwo weit entfernt liegt ... das ist eine Lebensaufgabe, glauben Sie mir! Mir wurde jedenfalls klar, dass ich mich diesem starken Einfluss entziehen musste. Also habe ich angefangen, mit Leuten wie Doillon zu arbeiten.

FILMBULLETTIN Mir scheint, Ihre Filmographie wird geprägt durch zwei Konstanten, die sich eigentlich ein wenig widersprechen: Treue und Neugier.

CAROLINE CHAMPETIER Es ist richtig, es passiert mir häufig, dass ich mit den gleichen Regisseuren arbeite. Andererseits ist es für mich wichtig, dass sich das Kino immer wieder erneuert. Die Entdeckung einiger junger Regisseure hat mir sehr viel bedeutet: Arnaud Desplechin, Xavier Beauvois, Lætitia Masson. Die sind die Nichten und Neffen, nicht aber die Kinder der Nouvelle vague. Die Regisseure, mit denen ich arbeite, gehören ganz unterschiedlichen Generationen an. Aber allen ist gemeinsam, dass sie Autoren sind. Jeder hat seine einzigartige, persönliche Welt, die

er im Kino umsetzt. Das gilt für die jungen Regisseure sogar noch stärker. Jeder arbeitet in seiner festumgrenzten Zone. Dabei finden viele Leute, dass ich in meiner Arbeit das Muster immer neu dekliniere, eben weil ich nur mit Autoren zusammenarbeite und nicht mit den grossen kommerziellen Regisseuren. Das ist sozusagen meine Nische.

Ein Regisseur, mit dem ich gern arbeiten würde, ist Claude Sautet. Aber der wird bei uns als kommerzieller Filmemacher angesehen.

FILMBULLETTIN Bei uns gilt er durchaus als *auteur*.

CAROLINE CHAMPETIER Es freut mich, das zu hören, denn ich bin auch der Ansicht, dass er ein ganz eigenes, persönliches Kino macht. Aber bei uns rechnet man ihn leider zu einem anderen Lager – eben den Regisseuren, mit denen ich normalerweise nicht arbeiten würde.

FILMBULLETTIN Nach welchen Kriterien wählen Sie die Projekte aus – nach den Regisseuren oder zuallererst nach den Drehbüchern?

CAROLINE CHAMPETIER Wenn ich den Regisseur kenne, ist er das Kriterium. Aber die Drehbücher sind ebenso wichtig. Es ist mir schon passiert, dass ich Drehbücher von Regisseuren abgelehnt habe, mit denen ich sonst häufig arbeite, auch sehr eng zusammenarbeite. Den Stoffen fühle ich mich dann einfach nicht verwandt. Ich bin davon überzeugt, dass man nicht jeden Film eines Regisseurs machen sollte. Das liegt sicher auch nicht im Interesse des Regisseurs. Ich sehe das als einen ganz natürlichen Prozess, denn man durchläuft



1



2



1



2

WERKSTATTGESPRÄCH

«Beim Lesen des Drehbuchs fallen einem zwei, drei Bilder ein. Leute, die behaupten, sie wüssten dann schon, wie ein Film aussehen sollte, bluffen nur.»

1
Jean-Pierre L  r, Eric Kreienmayer und Alexis Loret in ALICE ET MARTIN
Regie: Andr   T  chin  

2
Laurence Masliah und G  rard Depardieu in H  KAS POUR MOI
Regie: Jean-Luc Godard

verschiedene Phasen, beschäftigt sich mit unterschiedlichen Problemen. Die Frage, ob man Fortschritte in seiner Arbeit macht, bewegt mich natürlich sehr. Die sind sicher nicht linear, da gibt es Wendungen und Perioden. Wie bei den Malern, oder auch bei Musikern. Man legt Etappen, Strecken zurück, die von bestimmten Schwerpunkten geprägt werden. Man lernt, gewisse Dinge zu meistern, zu beherrschen und wendet sich dann neuen Herausforderungen zu. Seit zwei, drei Jahren beschäftigt mich zum Beispiel das Problem der unterschiedlichen Film- und Trägermaterialien. Da hat die Technik enorme Fortschritte gemacht, Kodak bietet allein sechs, sieben unterschiedliche Negativfilme an, die mehr oder weniger lichtempfindlich sind, die kontrastreicher sind oder etwas sanfter, modellierender. Dank dieser Fortschritte kann ich heute meine Palette also enorm erweitern und grosse Risiken eingehen. Deshalb ist beispielsweise die Begegnung mit Andr   T  chin   so bedeutsam für mich geworden: Er ist ein Regisseur, der kein Risiko scheut, auch in den Geschichten, den Emotionen, von denen er erzählt. In einer Zeit, in der viele Filmemacher pseudodokumentarische Geschichten drehen, ist er einer, der das Erzählkino verteidigt. Er dreht ein für unsere Verhältnisse sehr amerikanisches, narratives und romaneskes Kino; er ist ein Regisseur, der sich nie einschränken möchte. Wenn man mit ihm dreht ist das, als stünde man an einer Klippe neben jemandem, der permanent sagt: «Los, spring!» Er ist jemand, der Sie antreibt, immer noch ein Stück weiter zu

gehen, der Ihnen ständig die Angst nimmt, wenn Sie glauben, die Kontraste oder Farben seien zu heftig. Das macht die Fotografie von ALICE ET MARTIN so überaus energisch, gibt dem Film eine grosse Dynamik.

FILMBULLETTIN Sein Komponist Philippe Sarde hat ihn einmal den «Meister der atmospherischen Einstellung» genannt. Hat sich das auch in Ihrer Zusammenarbeit gezeigt?

CAROLINE CHAMPETIER Was mich am meisten frappiert hat, war, wie geerdet er ist. Er will, dass man die Elemente in seinen Filmen spürt, das Vergnügen, die Freude an der Natur. «Sieht man wirklich das Blau des Himmels? Sieht man auch wirklich, wie das Sonnenlicht durch die Baumkronen fällt?» fragte er ständig während der Dreharbeiten. Für diese Sinnesindr cke bin ich zweifellos auch empfindlich. Das Sonnenlicht euphorisiert mich, die Farbe des Grases, der Bäume, das Licht, das vom Meer reflektiert wird, die unterschiedlichen Zustände des Lichtes zu den verschiedenen Tageszeiten. Das Licht nährt mich, ich wäre depressiv, wenn es keine Helligkeit gäbe, wenn alles grau wäre.

FILMBULLETTIN Ich möchte noch einmal zu den Drehbüchern, zu Ihrer Art, diese zu interpretieren, zurückkehren.

CAROLINE CHAMPETIER Beim Lesen des Drehbuchs fallen einem zwei, drei Bilder ein, ganz wenige. Leute, die behaupten, sie wüssten dann schon, wie ein Film aussehen sollte, bluffen nur. Man hat eine Spur, ein Bild, das man – wie in einem Computer – irgendwo ablegt. Und dann

«Was betrachtet man, wenn man Gesichter in Grossaufnahmen sieht? Den Blick. Also sind die Augen von Isabelle Huppert permanent beleuchtet.»

1
Isabelle Huppert in L'  COLE DE LA CHAIR
Regie: Beno t Jacquot

2
Rebecca Hampton und Bruno Cremer in LE LIVRE DE MARIE
Regie: Anne-Marie Miéville

beginnt man mit der Vorbereitung des Films, dem Casting, bei dem man die Schauspieler kennenlernen. Dann sucht man die Dekors aus. Sobald sich all diese Elemente zusammenfügen, findet man heraus, ob dieses abgelegte Bild noch gültig ist. Wenn es noch gültig ist, entsteht ein Zusammenhang, ein roter Faden. Aber am Anfang ist die Richtung noch unklar.

Oft sagt einem dann der Regisseur einen entscheidenden Satz. Bei L'  COLE DE LA CHAIR, den wir mit Isabelle Huppert gedreht haben, sagte Beno t Jacquot zum Beispiel: «Das ist ein Western der Gesichter.» Das ist eine wunderbare Spur, der man sofort nachgehen will. Der Film ist in CinemaScope, und es gibt lauter Grossaufnahmen von Gesichtern, die man natürlich ausleuchten muss. Denn was betrachtet man, wenn man Gesichter in Grossaufnahmen sieht? Den Blick. Also sind die Augen von Isabelle Huppert permanent beleuchtet.

FILMBULLETTIN Das scheint mir ohnehin eine Vorliebe von Ihnen zu sein: Portraits von Gesichtern in Bewegung zu filmen. Das spürt man ganz stark in J'ENTENDS PLUS LA GUITARE.

CAROLINE CHAMPETIER Ja, da haben wir wirklich die Gesichter in Grossaufnahme unablässig verfolgt. Meine Arbeit bestand darin, diese Gesichter existieren zu lassen. Das ist es, was ich im übrigen ständig tue, ich folge den Figuren durch die Dekors mit einer Lichtquelle und dann passiert, was eben passiert.

FILMBULLETTIN Diese Konzentration ist in dem Film wirklich rigoros. Ich denke da zum Beispiel

an die Szene, in der Beno t R gent in einem Café Anouk Grinberg vorgestellt wird, mit der er später eine Affaire haben wird: da bleibt die Kamera ausschliesslich auf ihrem Gesicht, ihren Reaktionen.

CAROLINE CHAMPETIER Es war nicht nötig, irgend etwas anderes zu zeigen. Vielleicht haben wir noch andere Kameraperspektiven gedreht, ich glaube aber nicht. Das war eine Entscheidung, die Philippe Garrel und ich mit Sicherheit gemeinsam getroffen haben, denn den Film habe ich auch kadriert. Beim neuen Film, LE VENT DE LA NUIT, habe ich nur das Licht gesetzt. Ich habe nämlich mittlerweile herausgefunden, dass Philippe die Kadfrage nicht gern von einer Frau festgelegt haben möchte. Sie werden sehen, der neue Film ist eine ganz eindrucksvolle Abfolge von Tableaus. Ich finde, Philippe Art, den Bildausschnitt zu bestimmen, besitzt eine grosse Evidenz.

FILMBULLETTIN Diese Beharrlichkeit in der Konzentration auf ein Gesicht spürt man natürlich auch in PONETTE.

CAROLINE CHAMPETIER Das stimmt. In PONETTE war ich ganz versessen auf das Gesicht des Mädchens. Man verlässt sie nie, sie wird unablässig kadriert. Auch da könnte man von einem Western der Gesichter sprechen. Es war phantastisch, dieses Kind zu filmen. PONETTE war ein ganz aussergewöhnliches Abenteuer, denn wir mussten uns auf die Gr esse und den Rhythmus der Kinder einstellen; man durfte nicht auf sie herablicken. Also verbrachte ich vier Monate auf einer Augenhöhe von vierzig Zentimetern. Zwangsläufig



1



2

WERKSTATTGESPRÄCH

«Je erfahrener ein Regisseur ist, desto sicherer ist er sich seiner Kadrage. Diesen Prozess konnte ich bei Benoît Jacquot ganz gut mitverfolgen.»

fühlte ich mich ihr ungeheuer nahe. Das war sehr, sehr verführerisch für mich.

FILMBULLETIN Ist so etwas nur eine Vorliebe oder aber auch eine künstlerische Entscheidung Ihrerseits?

CAROLINE CHAMPETIER Nein, das war natürlich Jacques Doillons Entscheidung. Er wollte diese Geschichte unbedingt über den Blick dieses Mädchens erzählen. Es gab nichts ausser ihr, man sieht alles aus ihrer Perspektive. Man will sich wirklich in den Kopf dieses vierjährigen Mädchens hineinversetzen.

FILMBULLETIN Momentan ist unser Thema der Bildausschnitt, die Kadrage. Haben da nach Ihren Erfahrungen die Regisseure aus unterschiedlichen Generationen ähnlich präzise Vorstellungen?

CAROLINE CHAMPETIER Bei den Filmen jüngerer Regisseure passiert es mir häufiger, dass ich die Entscheidungen treffe. Bei einem Film wie *EN AVOIR (OU PAS)* nehme ich mir mehr Freiheiten, da schlage ich mehr vor, da versuche ich, mehr Abenteuer beim Bildausschnitt zu provozieren. Es passiert natürlich auch, dass man erst gar nicht Vorschläge macht, sondern die Einstellung gleich so einrichtet, wie man es für richtig hält. Je erfahrener ein Regisseur ist, desto sicherer ist er sich seiner Kadrage. Diesen Prozess konnte ich bei Benoît Jacquot ganz gut mitverfolgen. Bei *LA DÉSENCHANTÉE* waren seine Vorstellungen noch nicht so präzise wie bei *LA FILLE SEULE* und erst recht nicht so rigide wie bei *L'ÉCOLE DE LA CHAIR*. Er hat allmählich gelernt, diese Disziplin zu beherrschen, zu meistern. Benoîts Kino ist

verstärkt ein Kino der Montage geworden, der *découpage*. Man weiss immer genau, welche Einstellungen man drehen muss, man kennt die Einstellungsgrössen. Da ist er wie Fritz Lang: jemand, der seine Filme wirklich ganz genau konstruiert, schon im Drehbuch. Er ist nicht jemand, der bei den Stellproben improvisiert, er weiss immer genau, was er will. Damit will ich nicht sagen, dass er sich seiner Sache sicherer ist als beispielsweise Téchiné. Téchiné räumt der Sicherheit einfach nicht den gleichen Stellenwert ein. Für ihn sind Zweifel, Intuition und Improvisation ebenso wichtig.

FILMBULLETIN Ein entscheidender Unterschied ist auch, dass Téchiné mit zwei Kameras dreht. Was für Auswirkungen hatte das für Ihre Arbeitsweise?

CAROLINE CHAMPETIER Das war natürlich eine ganz aussergewöhnliche Erfahrung: zwei Plansequenzen, die parallel gedreht werden! Die Kamera scheint ständig in Bewegung zu sein, das ist wie ein Strudel, in den man gerät. Man hat den Eindruck, dass die Handlung dadurch schneller vorangeht, man spürt eine grosse Dynamik und Eleganz der Inszenierung. Und beim Schnitt hält sich Téchiné durch die zwei Plansequenzen, die er von jeder Szene dreht, natürlich unendlich viele Möglichkeiten offen. Ich fand das absolut faszinierend, so zu arbeiten.

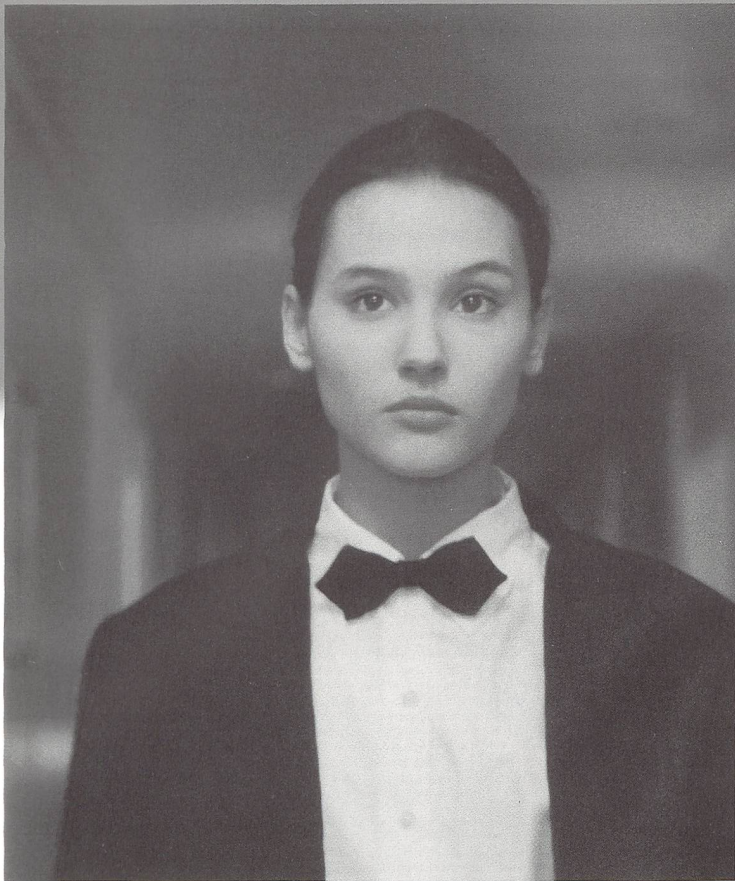
FILMBULLETIN Lassen Sie uns noch ein wenig bei den Kamerabewegungen bleiben. Ich habe den Eindruck, dass Sie oft eine die Figuren begleitende Komplizin sind.

1

Arnaud Giovanninetti und Sandrine Kiberlain in *EN AVOIR (OU PAS)*
Regie: Lætitia Masson

2

Bruno Cremer und Rebecca Hampton in *LE LIVRE DE MARIE*
Regie: Anne-Marie Miéville



1

«Ich fühle mich als Medium der Schauspieler und der Figuren. Ich verliere die Distanz und empfinde eine starke Übereinstimmung mit ihnen, ja, ich verliere mich an sie.»

1
Virginie Ledoyen
in LA FILLE SEULE
Regie:
Benoît Jacquot

2
Chiara
Mastroianni und
Xavier Beauvois
in N'OUBLIE PAS
QUE TU VAS
MOURIR
Regie:
Xavier Beauvois

CAROLINE CHAMPETIER Beim Drehen lasse ich mich vom Instinkt leiten, von dem Gefühl, das das Gesicht eines Schauspielers in mir hervorruft – oder aber die Situation, in die der Regisseur seine Figuren stellt. Ich fühle mich als Medium der Schauspieler und der Figuren. Ich verliere die Distanz und empfinde eine starke Übereinstimmung mit ihnen, ja, ich verliere mich an sie. Ich lasse mich also wirklich von dem führen, was vor der Kamera passiert, viel stärker als von irgendeiner inneren Sicherheit oder Professionalität. Das verlangt sehr viel Energie und Beharrlichkeit. Und zugleich ist das sehr weiblich. Das ist wie bei jemandem, der beim Tanzen ständig geführt wird. Das ist ja oft viel überwältigender, als zu führen. Das gibt es bei einem Kameramann: dass er wie im Rausch einer Bewegung folgt.

FILMBULLETIN Ich finde, das schönste Beispiel dafür ist LA FILLE SEULE. Was war bei dem Film der Ausgangspunkt – die Geschäftigkeit des Schauplatzes, eines Hotels, oder die Hauptfigur, die von Virginie Ledoyen gespielte Etagenkellnerin?

CAROLINE CHAMPETIER Beides. Für den Film ist es ungemein wichtig, dass es praktisch nur diesen einen Schauplatz gibt. Das gibt dem Film eine grosse Kohärenz. Aber die treibende Kraft ist Virginie, die wir überhaupt nie verlassen. Es stimmt, wenn man sich dem Tempo einer Schauspielerin anpasst, folgt man ihrem Rhythmus. Für die Arbeit des Kadrierens ist Virginie der Ausgangspunkt. Für die Lichtsetzung ist das Hotel natürlich wichtig. Ich wollte, dass in jedem



2

Zimmer, das sie aufsucht, eine andere Atmosphäre herrscht. In jedem Zimmer sind die Lichtverhältnisse anders, das Licht wird unterschiedlich behandelt, so als ob man jedesmal in einen neuen Film eintritt. Auch die Farbdramaturgie wurde natürlich vom Hotel vorgegeben. Ich fand es interessant, dass die farbreichen Orte immer Orte der Passage waren, die Flure und Treppen, die Lobby. Die Arbeitsschauplätze tendierten jedoch zu Schwarzweiss.

FILMBULLETIN Eine der faszinierendsten Szenen im Film ist jener Moment geduldigen, respektvollen Wartens, als die Hauptfigur zeitweilig in der Unschärfe verschwindet.

CAROLINE CHAMPETIER Das war Benoît Jacquots Idee. Aber Sie haben recht, genau das wollten wir in dieser Szene: Wir folgen der Figur so hartnäckig, um sie zu fassen, um sie zu erforschen, also suchten wir eine Möglichkeit, sie sich selbst zu überlassen. Sie verliert sich in der Unschärfe – und dann holt man sie wieder zurück. Es ist auch nicht unwichtig, wo die Unschärfe liegt: auf dem Zimmerfenster. Dort lässt man sie mit sich und der Welt allein und holt sie dann wieder, nach einem Atemholen, in die Geschichte zurück.

FILMBULLETIN Sie haben Benoît Jacquot als einen Regisseur geschildert, der sehr genaue Vorstellungen zur Kadrage hat. Sind Sie auch schon an Regisseure geraten, die Ihnen ganz genaue Vorgaben zum Licht gemacht haben?

CAROLINE CHAMPETIER Nein. Ich weiss gar nicht, ob es die gibt. Und auf jeden Fall fände ich es auch ein schlechtes Zeichen, wenn ein Regisseur



WERKSTATTGESPRÄCH



zu bestimmend ist, was das Licht angeht. Das Licht ist etwas Persönliches, Einzigartiges, das ein wenig abseits steht von der Inszenierung, das auch dann noch abstrakt bleibt, nach dem man lange mit dem Regisseur diskutiert hat. Es gibt etwas, das vielleicht anmassend klingt, das ich aber auch demütig finde: Ich habe eine Vision des Films. Ich empfang nicht nur die Vision des Regisseurs. Ich bin nicht leer; ich habe selbst eine. Sie umschlingt mich wie eine Qualle, sie umfasst

auch das, was der Regisseur mit den Schauspielern und mit dem Raum macht. Wenn es junge Regisseure sind, ist es gelegentlich schwer, selbst eine Vision zu haben und ihre nicht zu unterdrücken, sondern zum Aufblühen zu bringen. Bei erfahrenen Regisseuren hat man das Problem jedoch so gut wie nie.

Ich weiss nicht, ob Ihnen das nicht ein wenig zu vage ist. Aber ich möchte Ihnen ein Beispiel liefern für das Zusammenwirken dieser Visionen.

1
Jane Birkin
in SOIGNE TA
DROITE
Regie: Jean-Luc
Godard

Jacques Doillon besitzt ein aussergewöhnliches Gespür für Stimmen, für deren Musikalität. Der Ton scheint ihm manchmal wichtiger als das Bild. Da habe ich also eine extreme Freiheit. Natürlich weiss ich nicht immer sofort, in welche Richtung ich mich in einer bestimmten Szene orientieren soll. Da kann ich mich in Jacques' Filmen oft einfach dem Tonfall der Schauspieler anvertrauen, um herauszufinden, wie ich mein Licht setzen soll.

FILMBULLETIN Ich habe den Eindruck, dass Sie für jeden Film ein eigenes visuelles Konzept entwerfen und es dann beharrlich umsetzen.

CAROLINE CHAMPETIER Ja, das ist möglicherweise wahr. Aber man analysiert seine Arbeit ja nicht ständig.

FILMBULLETIN In EN AVOIR (OU PAS) war das zum Beispiel der Gegensatz zwischen der weiblichen und der männlichen Hauptfigur: Sie ist eine Figur des Lichts, er eine des Schattens.

Caroline Champetier

Ausbildung zur Kamerafrau am IDHEC; arbeitete von 1975 bis 1984 für die Reihe «Le cinéma des cinéastes» von France Culture; 1998 ausgezeichnet mit dem Grand prix national – films et images

Filme als chef-opératrice:

- 1981 TOUTE UNE NUIT
Regie: Chantal Akerman
- 1984 QU'EST-CE QUE TU FAIS LÀ!
Regie: P. Muxel, B. Dessolier
Kurzfilm
- 1985 15 AOÛT
Regie: Nicole Garcia, Kurzfilm
- LE LIVRE DE MARIE
Regie: Anne-Marie Miéville
Kurzfilm
- ELLE ET LUI
Regie: François Margolin
Kurzfilm
- 1986 GRANDEUR ET DÉCADENCE
D'UN PETIT COMMERCE DE
CINÉMA
Regie: Jean-Luc Godard
Kurzfilm, 52'
- SOIGNE TA DROITE
Regie: Jean-Luc Godard
- PUISSANCE DE LA PAROLE
Regie: Jean-Luc Godard
Kurzfilm
- 1987 L'AMOUREUSE
Regie: Jacques Doillon

1988

- LA BANDE DES QUATRE
Regie: Jacques Rivette
- ARMIDE
Regie: Jean-Luc Godard
- Episode aus ARIA
- LA BÊTE DANS LA JUNGLE
Regie: Benoît Jacquot
- LA FILLE DE QUINZE ANS
Regie: Jacques Doillon
- L'ANNONCE FAITE À MARIE
Regie: Alain Cuny
- LA DISENCHANTÉE
Regie: Benoît Jacquot
- 1989 MENSONGE
Regie: Jacques Doillon
- LE CHEMIN SOLITAIRE
Regie: Luc Bondy
- 1990 J'ENTENDS PLUS LA GUITARE
HÉLAS POUR MOI
Regie: Jean-Luc Godard
- 1991 MENSONGE
Regie: Philippe Garrel
- ÉCRIVE – LA MORT DU JEUNE
AVIAEUR
Regie: François Margolin
- LA SENTINELLE
Regie: Arnaud Desplechin
- 1992 HÉLAS POUR MOI
Regie: Jean-Luc Godard
- 1993 ÉCRIVE – LA MORT DU JEUNE
AVIAEUR
Regie: Benoît Jacquot
- LES ENFANTS JOUENT
À LA RUSSIE
Regie: Jean-Luc Godard
- 1994 IL FALT QU'UNE PORTE SOIT
OUVERTE OU FERMÉE
Regie: Benoît Jacquot

THE TYPEWRITER, THE RIFLE
AND THE CAMERA

- Regie: Tim Robbins,
Adam Simon
- N'OUBLIE PAS QUE TU VAS
MOURIR
Regie: Xavier Beauvois
EN AVOIR (OU PAS)
Regie: Lætitia Masson
- 1995 LA FILLE SEULE
Regie: Benoît Jacquot
- 1997 FONETTE
Regie: Jacques Doillon
- NETTOYAGE À SEC
Regie: Anne Fontaine
- ALICE ET MARTIN
Regie: André Téchiné
- 1998 L'ÉCOLE DE LA CHAIR
Regie: Benoît Jacquot
- LE VENT DE LA NUIT
Regie: Philippe Garrel
- 1978 Kurzfilme in Eigenregie:
- 1987 ÉVIDENCE
- 1990 LE SECRÉTAIRE
- 1990 REFLET OU L'ART DE BALAYER
- 1991 PENDANT LES RÉPÉTITIONS
(PARTAGE DE MIDJ)
- 1992 LE SOMMEIL D'ADRIEN
- 1996 LE PORTRAIT:
MARGUERITE DURAS



WERKSTATTSPRÄCH



«Ich finde es
interessant,
wenn sich das
Licht eines Films
nicht immer
parallel zu
seinem Thema
bewegt, sondern
es für einen
Moment kreuzt,
eine gegenläufige
Linie beschreiben.»

1
Victoire Thivisol
in FONETTE
Regie: Jacques
Doillon

CAROLINE CHAMPETIER Aber das war schon von der Geschichte vorgegeben. Sie hat den Mut, ihr Zuhause zu verlassen und halb Frankreich zu durchqueren. Und er ist einer, der deprimiert in seiner Ecke hockt. Das ist im Grunde ganz naiv, Sandrine Kiberlain ist blond, sie birst geradezu vor Licht, ist häufig in der Sonne zu sehen, während er dunkel und düster ist.

FILMBULLETIN Im Film ist das allerdings doch diffiziler, etwa in der Szene, als sie sich entschliesst, zu gehen und ihren vorherigen Freund zu verlassen. Da legt sie einen erstaunlichen Weg vom Licht ins Dunkel und wieder in die Helligkeit zurück.

CAROLINE CHAMPETIER Solche Einstellungen mag ich, weil sie riskant sind. Wir wollten das natürliche Licht des Schauplatzes nutzen. Lætitia Masson fragte mich, ob das möglich sei. Und auf eine solche Frage antworte ich natürlich immer mit «Jaja, das ist möglich, das muss möglich sein.»

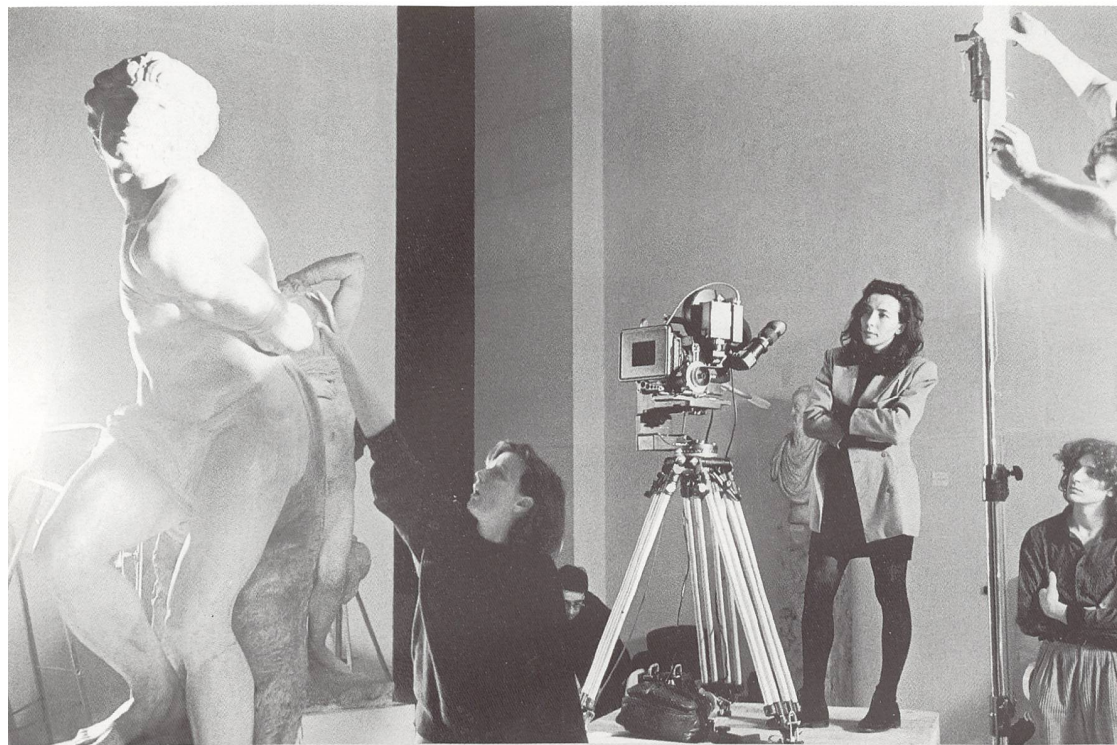
Ausserdem war das eine grossartige Stütze für Sandrine Kiberlains Spiel. Ich glaube, wir haben zu dritt geprobt, Sandrine brauchte die Wände des Raums, um die Szene zu spielen. Wir brauchten das ganze Zimmer, von einem Fenster zum anderen. Wenn sie dann vom Licht in den Schatten geht, begleitet das die emotionale Entwicklung in der Szene. Am Ende tritt sie wieder in das Gegenlicht, in die Helligkeit. Das war ein Abenteuer des Lichts. Und ich mag Einstellungen, in denen es solche Lichtabenteuer gibt.

FILMBULLETIN In FONETTE fällt das Licht, wie in vielen Ihrer Filme, seitlich auf die Gesichter, um

sie zu modellieren. Angesichts des Themas – der Suche eines Mädchens nach seiner verstorbenen Mutter, der Frage nach Gott und Transzendenz – hätte man sich auch ein anderes, ein «liturgisches» Licht vorstellen können.

CAROLINE CHAMPETIER Auf die Idee bin ich nie gekommen. Es erschien mir auch abwegig, schliesslich sind Gott und die Religion in dem Film nur eine Frage, keine Antwort. Sicher, jemand wie Maurice Pialat hätte in einem solchen Fall vielleicht mit Licht gearbeitet, das von oben einfällt. Aber das ist weder mir noch Jacques je in den Sinn gekommen.

Dennoch finde ich es interessant, wenn sich das Licht eines Films nicht immer parallel zu seinem Thema bewegt, sondern es für einen Moment kreuzt, eine gegenläufige Linie beschreibt. Es muss ja nie um jeden Preis eine lineare Entwicklung sein in einem Film. Ich gebe Ihnen ein Beispiel aus dem Film, den ich mit Xavier Beauvois gemacht habe, N'OUBLIE PAS QUE TU VAS MOURIR. Der Protagonist hat im Spital erfahren, dass er Aids hat. Er geht zu Fuss einen langen Boulevard entlang und betritt ein Museum für Naturkunde. Da geht er zwischen lauter Skeletten prähistorischer Tiere umher. Üblicherweise, dem Naturalismus folgend, hätte man die Skelette gefilmt und dann ihn, wie er sie anschaut. Ich wollte die Sichtweisen aber vermischen. Deshalb habe ich sein Gesicht so stark beleuchtet, dass er sich in den Glasscheiben spiegelt. Es gibt eine Verwirrung des Sichtbaren, sein Gesicht ist wie in einer Überblendung auf den Skeletten zu sehen:



1

«Ich liebe es, wenn die Lichtquelle in der Einstellung noch spürbar ist. Das habe ich von Godard gelernt.»

das Gesicht eines Mannes, der gerade sein Todesurteil gehört hat. Manchmal muss das Licht ein wenig ausscheren, sich wie ein Befreiungsschlag lösen aus dem Kontext des Films. Und dann kehrt man zum normalen Erzählgestus zurück.

FILMBULLETIN Das Stichwort Naturalismus bringt mich auf eine Gemeinsamkeit all Ihrer Filme: das Licht wirkt natürlich.

CAROLINE CHAMPETIER Aber nicht naturalistisch! Ich setze Licht nicht auf naturalistische Weise. Ist es in dem neuen Film von Téchiné etwa naturalistisch? Oder in *LA FILLE SEULE*? Wenn man eine Schauspielerin ausleuchtet, wie ich es mit Virginie Ledoyen gemacht habe, ist das nicht naturalistisch. Man folgt ihr hartnäckig, der Blick ist auch auf sie gerichtet, wenn sie gelegentlich im Dunkel ist. Selbst dann haben wir uns dafür entschieden, Licht auf ihr Gesicht zu setzen.

Nein, Sie glauben vielleicht, das sei naturalistisch. Aber Sie meinen wahrscheinlich damit, dass es nur aus einer einzelnen Lichtquelle stammt.

FILMBULLETIN Ja, die kenntlich gemacht wird und vielleicht sogar in der Einstellung sichtbar ist.

CAROLINE CHAMPETIER Ja, das Licht, das ich setze, stammt meist nur aus einer Quelle, die allerdings viel Arbeit kostet. Wenn es weitere Lichtquellen gibt, werden sie nicht als solche wahrgenommen. Ich mag diese Vorstellung vom Licht, sie ist ein wenig architektonisch. Das Bild wird in einer Richtung vom Licht durchquert. Wenn es zwei

gibt, verkompliziert man die Dinge gleich überflüssigerweise.

FILMBULLETIN Das verleiht den Bildern eine gewisse Glaubwürdigkeit.

CAROLINE CHAMPETIER Sie haben nicht ganz unrecht, wenn Sie meinen, dass das Licht für mich einer gewissen Logik gehorchen muss.

FILMBULLETIN Ein Beispiel dafür ist Ponettes Gebet auf dem Bett. Das haben Sie zwar wie eine kleine Kathedrale ausgeleuchtet, aber trotzdem wirkt es glaubwürdig.

CAROLINE CHAMPETIER In der Szene war es wichtig, dass das Licht nicht auf sie fällt, denn sie kehrt ihm ja den Rücken zu. Der Strahl würde normalerweise auf ihren Rücken fallen, aber das war nicht sehr interessant. Oder eben neben sie auf die Wand. Ich liebe es, wenn die Lichtquelle in der Einstellung noch spürbar ist. Das habe ich von Godard gelernt. Ich mag Filme nicht, wo man das Gefühl hat, das Licht kommt von ausserhalb des Bildes. Für mich muss es im Bild sein. Also habe ich das Licht neben die kleine Ponette gesetzt. Das mag wie eine göttliche Erscheinung wirken. Aber ich habe es einfach getan, damit es einen Lichtfleck gab, der von einem Fenster stammen könnte. Und da sind wir wieder bei der Logik, der das Licht gehorchen sollte.

Das Gespräch mit Caroline Champetier führte Gerhard Midding

1
Isabelle Huppert
in *L'ÉCOLE DE LA CHAIR*
Regie: Benoît Jacquot