

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 41 (1999)
Heft: 224

Artikel: "Die Figuren diktieren, was die Kamera macht" : Gespräch mit Bertrand Tavernier
Autor: Midding, Gerhard / Bertrand Tavernier, Bertrand
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866716>

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: 14.03.2025

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

«Die Figuren diktieren, was die Kamera macht»

Gespräch mit Bertrand Tavernier



FILMBULLETIN Unmittelbar vor *ÇA COMMENCE AUJOURD'HUI* haben Sie einen Dokumentarfilm (*DE L'AUTRE CÔTÉ DU PÉRIPH'*) über einen sozialen Brennpunkt ausserhalb von Paris gedreht. Fühlen Sie sich den fiktionalen Figuren gegenüber eigentlich genauso verpflichtet und verantwortlich wie gegenüber den realen Personen?

BERTRAND TAVERNIER Absolut! Die Verantwortung beginnt schon bei der Frage, wo man jeweils die Kamera postiert. Sie darf nie manipulierend oder voyeuristisch wirken. Sie begleitet die Personen. Aber blosser Zeuge darf sie auch nicht bleiben.

Es gibt Filme, zum Beispiel von Hou Hsiao Hsien, die ich sehr bemerkenswert in ihrer Art finde, den Zuschauer auf Distanz zu halten: Man betrachtet alles wie aus der Ferne, man bleibt als Zuschauer aussen vor, das Sujet bekommt etwas faszinierend Voyeuristisches.

Aber bei einem solchen Thema kann man nicht unbeteiligt bleiben, man muss sich mit der Kamera mitten ins Geschehen begeben. In jeder Szene entschieden wir uns dafür, dass die Kamera Teil einer Gruppe von Figuren sein sollte, die Personen sollten ruhig auch einfach an ihr vorbei, mitten durchs Bild gehen. Einfach weil ich überzeugt war, dass ich nicht einfach Beobachter bleiben sollte, die Figuren nicht wie Fische in einem Aquarium betrachten durfte.

FILMBULLETIN Dennoch bewahrt die Kamera in einigen Momenten eine bemerkenswerte Distanz, zum Beispiel als eine Mutter, Madame Henry, betrunken auf dem Schulhof zusammenbricht.

BERTRAND TAVERNIER Ich weiss zwar heute immer weniger bestimmt, was ich machen werde, wenn ich einen Film beginne – früher war es eine Ehrensache für mich, genau festzulegen, wo ich die Kamera postieren werde, heute versuche ich, mich selbst mehr zu überraschen –, aber einige Dinge habe ich mir schon durch die Wahl des Schauplatzes, der Schule, vorgegeben. Ich wollte sie auf dem Pausenhof in einer Diagonalen filmen. Ich wusste, dass ich ihr nicht nahe sein durfte, das wäre zu dramatisch, zu manipulativ gewesen. Die Kamera rückt Madame Henry nie zu nahe, nur wenn Daniel sich ihr nähert. Sie muss es sein, die sich auf die Kamera zubewegt.

Es wäre furchtbar einfach gewesen, daraus eine bewegende Szene zu machen, wenn ich die unglückliche Frau in Grossaufnahme gezeigt hätte und ihren Sturz in eine Reihe von Nahaufnahmen aufgelöst hätte. Das ist leicht zu filmen, und für die Darstellerin wäre es bequemer gewesen: man hätte sie auf Kissen fallen lassen können. Ich hätte zwischendurch noch auf ihre Tochter schneiden können – und das Ganze wäre herzerreissend geworden. Aber ich hatte das Gefühl, nicht das Recht dazu zu haben: die Figur erlaubte es mir nicht.

FILMBULLETIN Diese Distanz verrät einen Respekt wie in den Filmen Fords?

BERTRAND TAVERNIER Vielleicht. Man gehorcht der Figur in gewisser Weise. Diese Haltung stammt vielleicht wirklich aus dem Dokumentarfilm. In

«Hier geht es um die Armut. Wenn die Kamera die verwahrloste Wohnung von Madame Henry betritt, hat sie nicht den inquisitorischen Blick eines Beamten vom Gesundheitsamt. Sie besitzt vielmehr die gleiche Verlegenheit, wie wir sie in dieser Situation hätten.»

DE L'AUTRE CÔTÉ DU PÉRIPH' wird die Montage beispielsweise ganz vom Rhythmus der Menschen vorgegeben; es war für mich schlicht undenkbar, ihnen bei ihren Antworten das Wort abzuschneiden.

Ich glaube, ich habe immer genau gewusst, ob ich das Recht habe, etwas zu filmen oder nicht. In L'APPÂT ging es um die Frage, wieviel Gewalt man zeigen darf, wie weit man die Tür öffnet. Das hat mit Respekt vor den Figuren und den Zuschauern zu tun. Hier geht es um die Armut. Wenn die Kamera die verwahrloste Wohnung von Madame Henry betritt, hat sie nicht den inquisitorischen Blick eines Beamten vom Gesundheitsamt. Sie besitzt vielmehr die gleiche Verlegenheit, wie wir sie in dieser Situation hätten. Die Kamera schwenkt kurz über das Durcheinander; das muss genügen.

Das Leben, die Figuren diktieren, was die Kamera macht. Eines der schönsten Komplimente hat mir der letzte Einäugige Hollywoods, André de Toth, gemacht, als er mir über das Ende von L'APPÂT schrieb, in der letzten Einstellung würde man keinen Regisseur, keinen Kameramann oder Schwenker spüren, sondern nur das Leben selbst.

FILMBULLETIN In diesem Film spüre ich eine ganz ähnliche Mischung aus Empörung und Grosszügigkeit wie in DE L'AUTRE CÔTÉ DU PÉRIPH': Sie attackieren keine Personen, sondern nur Institutionen.

BERTRAND TAVERNIER Nun, der Inspektor, den Didier Bezace spielt, ist schon eine sehr unsympathische Figur, er verkörpert die Institutionen. Oft musste ich mir selbst eingestehen, dass Leute in den Behörden – der kommunistische Bürgermeister, der Landrat – nicht völlig unrecht haben. Sie sind verloren inmitten dieser völlig abstrakten und deshalb auch idiotischen Statistiken. Eine Zahl, auf die ich bei meinen Recherchen gestossen bin, hat mich fasziniert: Angeblich kostet jedes Kind in einer *école maternelle* den Staat pro Jahr 29000 Francs. Diese Zahl hat mir eine schlaflose Nacht bereitet, denn am Ende der Kette hat ein Lehrer genau noch 130 Francs für jedes Kind. Damit muss er sämtliche Spiele, Bücher, Hefte und Stifte kaufen. Wo bleibt der Rest? Selbst nachdem ich den Lohn der Lehrer abgezogen hatte und Kosten für Hypotheken et cetera mitberechnet hatte, blieb noch ein Fehlbetrag von etwas 23000 Francs. In welchen Sümpfen verschwindet das Geld? Und, wenn man sich schon solche Fragen stellt, wieviel kostet dann erst ein Bürgermeister oder ein Minister den Staat jährlich?

FILMBULLETIN Haben die Institutionen mit Ihnen kooperiert?

BERTRAND TAVERNIER Beim Kultusministerium habe ich erst gar nicht um Hilfe ersucht, obwohl man uns sicher keine Steine in den Weg gestellt hätte. Bei früheren Filmprojekten wurde mir von offizieller Seite oft die Hilfe verweigert; als ich LA VIE ET RIEN D'AUTRE vorbereitete, teilte mir der damalige Verteidigungsminister mit, die französische Armee sei zu sehr beschäftigt mit den

Feiern zum zweihundertsten Jahrestag der Revolution. In Verdun hat mir dann allerdings der Kommandant inoffiziell sehr geholfen. Ebenso war es in L.627: da haben uns sehr viele Polizisten hinter dem Rücken ihrer Vorgesetzten geholfen und wurden danach strafversetzt.

Bei ÇA COMMENCE AUJOURD'HUI war eines der grossen Probleme, einen geeigneten Drehort zu finden. Einige Schulleiter schreckten gleich zurück, als sie das Wort «Film» hörten. Andere bestanden darauf, zuerst das Drehbuch zu lesen. Die waren natürlich auch draussen, denn ich kann mir nicht vorschreiben lassen, wie mein Drehbuch auszusehen hat. Am Ende hatten wir dann das Glück, eine Schulverwaltung zu finden, die uns nicht nur einen wunderbaren Drehort zur Verfügung stellte, sondern gleich noch die Dreharbeiten als pädagogische Massnahme nutzte!

FILMBULLETIN Wie haben Sie mit den Kindern gearbeitet?

BERTRAND TAVERNIER Sehr hilfreich war, dass wir keines der üblichen Castings gemacht haben, sondern bereits existierende Klassen genommen haben. Ein weiteres Prinzip war es, den Laiendarstellern absolut die gleiche Aufmerksamkeit zu schenken wie den Profis. Wichtig war auch, keine Machtposition aufzubauen, die Rolle des Regisseurs zurückzustellen. Es ist ohnehin das Einfachste von der Welt, auf dem Set herumzubrüllen, das hat niemand nötig.

Mein Kameramann Alain Choquart war eine grosse Hilfe. Er war sich darüber im Klaren, dass die technische Ausrüstung die Kinder furchtbar einschüchtern würde. Deshalb hat er alles rausgeworfen: in der Schule gab es keinen einzigen Scheinwerfer, kein einziges Kabel, das den Kindern im Weg gewesen wäre. Sie konnten wie gewohnt durch die Gänge oder Klassenzimmer gehen. Dadurch gab es auch kein Risiko, dass sich die Kinder beim Drehen verletzen könnten. Dabei hat Alain alles sehr intelligent ausgeleuchtet, er hat ein wunderbares System entwickelt, alles von Aussen zu beleuchten. Das hat ihm freilich doppelt soviel Arbeit gemacht, er musste ständig um die Schule herumlaufen, um die Ausleuchtung zu korrigieren, denn das Wetter wechselte häufig und die grossen Fenster in den Klassenzimmern lassen jede Lichtveränderung augenblicklich sichtbar werden.

Aber natürlich gab es zu Anfang schon ein Moment der Einschüchterung, auch bei den erwachsenen Laiendarstellern. Sie hatten grosse Angst, in den Bildausschnitt hineinzulaufen. Sie bückten sich, um unter der Kamera durchzugehen, bis wir ihnen klargemacht hatten, dass wir in CinemaScope drehen. Das war anfangs sehr witzig, man sah, wie die Leute, die ins Bild kommen, "untertauchen" und auf der anderen Seite wieder auftauchen.

FILMBULLETIN In DE L'AUTRE CÔTÉ DU PÉRIPH' gewinnt man den Eindruck, Sie wollten sich bei den Dreharbeiten nicht nur das Vertrauen der Personen, die sie interviewen, gewinnen, sondern



es sich auch verdienen. Wie war Ihr Verhältnis zu den Bewohnern des Drehortes von *ÇA COMMENCE AUJOURD'HUI*?

BERTRAND TAVERNIER Natürlich wollten wir nicht wie Pariser erscheinen, die ein paar Bilder stehlen und dann wieder zurückfahren. Wir haben uns sehr viel Zeit genommen, und auch danach Wert darauf gelegt, mit allen Leuten, die uns geholfen haben, in Kontakt zu bleiben.

Die Leute haben viel in den Film investiert, es gab eine ungeheure Hilfsbereitschaft. Ich denke nur an die Amateurkapelle, die Stücke mit dem Komponisten Louis Scavis eingeübt hat. Es gab ein grosses, warmherziges Entgegenkommen in der Region. Im Gegenzug erkennen sich die Leute im Film auch wieder, sie finden, dass sie selbst und ihre Region wahrheitsgetreu wiedergespiegelt werden. Das ist sehr bewegend, denn offenbar hat der Film vielen Lehrern dort Mut gemacht. Die Dreharbeiten haben viele Einwohner enthusiastisiert. Einige haben angefangen, selbst Stücke zu schreiben und aufzuführen; meine Tochter Tiffany besucht sie oft. Natürlich haben die Dreharbeiten dorthin auch Träume getragen; es ist sicher ein Kindheitstraum, in einem Film mitzuwirken. Dieses starke Engagement für unseren Film birgt auch Risiken. Es gibt einen Laiendarsteller, der mittlerweile von einer grossen Filmkarriere träumt. Da gehört es natürlich auch zu meiner Verantwortung, ihn zu warnen.

FILMBULLETIN Ein Element, das den Film stark in der Region verwurzelt und zugleich eine Art Gegengewicht zu einem möglichen Naturalismus darstellt, sind die Gedichte, die man als *voice over* hört.

BERTRAND TAVERNIER Die habe ich alle in den Büchern von Dominique Sampiero gefunden, unserem Co-Autor, der selbst Lehrer ist und aus Nordfrankreich stammt. Ich finde ihn einen ganz aussergewöhnlich starken Autor. Ich wollte, dass dies *voice over* zu einer Art eigener Figur wird. Wir hatten heftige Diskussionen, weniger über die Auswahl der Gedichte, als vielmehr über ihre Platzierung. Dominique wollte beispielsweise ein Gedicht über Bilder einer menschenleeren Kirmes legen. Das war für mich aber in sich schon ein so poetisches Bild, dass mir ein Gedicht wie ein furchtbarer Pleonasmus erschienen wäre. Aber wir waren uns einig, dass die Gedichte nie direkt mit der Handlung zu tun haben sollten, sie sollten kein Kommentar sein, sondern eine poetische Verschiebung.

Das Gespräch mit Bertrand Tavernier führte Gerhard Middings