

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 53 (2011)
Heft: 313

Artikel: "Die Trauer ist eine Art von Exil" : Gespräch mit Julie Bertucelli
Autor: Midding, Gerhard / Bertucelli, Julie
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864209>

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: 30.03.2025

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

«Die Trauer ist eine Art von Exil»

Gespräch mit Julie Bertucelli

Wie gross ist die Seele eines Menschen, fragt sie einmal. Der imposante Wuchs des Baums scheint das Mass dafür zu geben. Er strahlt Erhabenheit aus. Tagtäglich erklimmt sie dieses neue Zuhause des Verstorbenen und vertraut ihm im Versteck des Geästs ihre Gedanken und Gefühle an. Sie hat die Gewissheit, dort Antworten auf ihre Fragen zu erhalten. In Julie Bertuccellis Filmen bedeutet der Tod nicht das Ende der Kommunikation, er hat nicht das letzte Wort. Bereits in *DEPUIS QU'OTAR EST PARTI*, wo die verstorbene Titelfigur in erfundenen Briefen gleichsam am Leben erhalten wird, setzen Verlust und Abwesenheit eine Phantasie frei, die die Grenzen überschreitet. Die Phantasie eröffnet auch in *THE TREE* die Möglichkeit einer therapeutischen Erfahrung, eines Heilungsprozesses. Auch Dawn gerät trotz anfänglichen Widerstands in den Bann des Baumes: Die überforderte Mutter nimmt die Lehre ihrer Tochter an, wie der Einsamkeit beizukommen ist.

Die Symbolik ist im Kino in Verruf geraten. Wir misstrauen ihrer Lesbarkeit, weil sie ihre Absichten allzu deutlich zu erkennen gibt; sein zentrales Sinnbild führt *THE TREE* ja bereits im Titel. Bertucelli hat keine Scheu, sich seiner metaphorischen Erzählfkraft anzuvertrauen, die der Idee des Wachsens und Gedeihens eine solide Konsistenz verleiht. Stets bedenkt sie die Doppelwertigkeit der Metapher, der Baum schillert zwischen Animismus und Konkretion. Denn entkleidet man die Symbole ihrer übertragenen, uneigentlichen Bedeutung, bleibt ihre Anschaulichkeit. Bertuccellis Film entfesselt einen sanften Furor der Konkretion, ist auf emphatische Weise einem Gestus der Präsentation verpflichtet. Es ist eine schöne, animistische Verknüpfung, wenn Simone in einer Szene Ameisen betrachtet, die über das Grab ihres Vaters krabbeln und sich dann nach einem Umschnitt diese Bewegung im Baum fortzusetzen scheint. Der Zuschauer weiss das Mädchen in Gesellschaft,

im Geleit einer Präsenz, die verborgen ist und dennoch sichtbar werden kann.

Derlei Szenen sind ein Prüfstein für moderne Sehgewohnheiten. Aus den Western John Fords sind uns solche Beschwörungen von Transzendenz vertraut. Die Innigkeit, mit der John Wayne in *SHE WORE A YELLOW RIBBON* am Grab seiner Frau deren Rat sucht, besitzt eine Selbstverständlichkeit, die nicht unseren rationalen Widerspruch weckt. Im Gegenwartskino führt ein solcher Moment den Zuschauer unweigerlich an einen Scheideweg. Bertucelli lässt ihren Film zwischen dem Prinzip des Möglichen und des Märchenhaften pendeln. Der Baum scheint regelmässig in das Leben der Hinterbliebenen einzugreifen. Nachdem Dawn ein erstes, heimliches Rendezvous mit ihrem neuen Arbeitgeber hat, bricht ein Ast und stürzt in ihr Schlafzimmer. Bald bedrohen die Wurzeln das Weiterleben im Haus so massiv, dass er gefällt werden soll. Bertuccellis Fabel kulminiert in einem Orkan, bei dem der Widerstreit zwischen Verharren und Aufbruch von den Kräften der Natur entschieden wird. Am Ende des Films steht wie an seinem Anfang eine Autofahrt. Sie markiert den zuversichtlichen Aufbruch in eine ungewisse Zukunft. Das Leben kann erst in einer geraden Linie weitergehen, nachdem sich ein Kreis geschlossen hat.

Gerhard Midding

R: Julie Bertucelli; B: Elisabeth J. Mars, Julie Bertucelli; nach «Our Father Who Art in The Tree» von Judy Pascoe; K: Nigel Bluck; S: François Gedigier; A: Steven Jones-Evans; Ko: Joanna Mae-Park; M: Grégoire Hetzel. D (R): Charlotte Gainsbourg (Dawn), Marton Csokas (George), Morgana Davies (Simone), Aden Young (Peter O'Neill), Gillian Jones (Vonnice), Penne Hackforth-Jones (Mrs Johnson), Christian Bayers (Tim), Tom Russell (Lou), Gabriel Gotting (Charlie), Zoe Boe (Megane). P: Les Films du Poisson, Taylor Media; Yaël Fogiel, Sue Taylor. Frankreich, Australien 2010. 92 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich

FILMBULLETTIN Ein Titel im Vorspann lautet: «Beruht auf einem Drehbuch von Elisabeth J. Mars». Es ist eine Selbstverständlichkeit, dass ein Film auf einem Drehbuch basiert. Weshalb heben Sie es dennoch hervor?

JULIE BERTUCELLI Das war eine vertragliche Verpflichtung. Die Entstehungsgeschichte des Films war kompliziert und langwierig. Ursprünglich wollte ich ein anderes Buch verfilmen, «Il Barone rampante» («Der Baron auf den Bäumen») von Italo Calvino. Ich war also bereits auf der Suche nach einem Stoff, in dem Bäume eine wichtige Rolle spielen. Meine Produzentin gab mir dann Judy Pascoes Roman. Wir fanden allerdings bald heraus, dass bereits eine australische Produzentin eine Option darauf hatte. Ein Drehbuch hatte sie bereits in Auftrag gegeben, aber noch keinen Regisseur gefunden. Ich kontaktierte sie und sagte «Ich bin zwar weit weg, aber wir scheinen die gleiche Idee, den gleichen Wunsch zu haben.» Sie akzeptierte eine Co-Produktion mit Frankreich. Eine Bedingung war, dass ich abwarten sollte, bis das bestellte Drehbuch fertig war, bevor ich selbst mit einem Entwurf anfang. Dieses erste Drehbuch war insofern sehr nützlich, als ich sehen konnte, welche Fehler ich vermeiden musste. Im Verlauf des Schreibprozesses habe ich zwar einige Ideen daraus übernommen, aber eben auch sehr viele verworfen. Das erste Drehbuch war, wie der Roman, nur ein Sprungbrett für mich.

FILMBULLETTIN Wie in Ihrem Spielfilmdebüt *DEPUIS QU'OTAR EST PARTI* geht es in *THE TREE* um unterschiedliche Arten zu trauern. Tod und Abwesenheit setzen jeweils eine grosse kreative Phantasie frei.

JULIE BERTUCELLI Der Ausgangspunkt beider Filme ist ein Todesfall. Die Verbindung, die Sie ansprechen, ist mir jedoch erst im Nachhinein bewusst geworden. Es stimmt, in beiden Filmen sind die Figuren, besonders die





Töchter, nicht nur Opfer des Schicksals, sondern gehen kreativ mit dem Verlust um. Ihre Imagination ist kein blosser Rückzugsort, sondern bietet eine Möglichkeit, sich zu orientieren, wie man das Leben weiterführen kann. Während der Vorbereitung des Films hat das Thema für mich immer stärker eine persönliche Dimension gewonnen. Als ich den Roman las, führte ich noch ein normales Leben. Mein Ehemann war zwar krank, aber das bestimmte noch nicht meinen Zugang zu dem Stoff. Nachdem ich ein Jahr am Drehbuch gearbeitet hatte, starb er. Ich war zunächst völlig unsicher, ob ich an dem Stoff weiterarbeiten könnte oder sollte. Es hat mir dann sehr geholfen, dass es eine fremde Vorlage war, die eine andere Geschichte als meine eigene erzählt und in einem fernen Land spielt. Es war aus vielerlei Gründen gut, in Australien zu drehen: Die Trauer ist eine Art von Exil. Im Roman ist die Mutter Australierin. Mir schien es interessanter, wenn eine der Hauptfiguren ihrer Wurzeln beraubt ist. Im ursprünglichen Drehbuch stammte noch George, der Klempner, aus Frankreich. Mir schien es logischer, dass die Mutter Ausländerin ist und dadurch bereits eine gewisse Einsamkeit verspürt. Der Film besass für mich jedoch nie die Last des Autobiographischen, auch wenn ich persönliche Erfahrungen einfließen lassen konnte, etwa die Reaktionen meiner Kinder auf den Tod ihres Vaters.

FILMBULLETTIN Der Titel Ihres Films hebt die Bedeutung des Baums hervor. Klang Ihnen der Titel der Romanvorlage, «Our Father who art in the Tree», zu biblisch oder gar zu präventios?

JULIE BERTUCELLI Wir überlegten lange, fanden aber keinen anderen, der uns besser gefiel. Der Filmtitel verdeutlicht, dass der Baum eine seiner oder vielleicht gar die Hauptfigur ist. Eine solche Setzung hat unweigerliche Konsequenzen. Ich wollte

von Anfang an einen wirklichen Baum. Ich habe mich mit etlichen australischen Production Designern getroffen, die mir vorschlugen, mit einer Nachbildung und mit Spezialeffekten zu arbeiten. Seit *LORD OF THE RINGS* weiss man, wie hervorragend die Firmen für Spezialeffekte in Australien und Neuseeland sind. Das war aber selbstverständlich auch eine Kostenfrage; wir hatten nicht das Budget, über das Peter Jackson verfügen konnte. Gewiss, wenn man beispielsweise Äste entfernen kann, ermöglicht das ein Mehr an Kamerastandpunkten und Perspektiven. Ich bin dennoch meinem Instinkt gefolgt. Ich will nicht sagen, dass das die einzig richtige Entscheidung war – es gibt tausend Arten, einen Film zu machen –, aber sie schien mir dieser Geschichte angemessen. Es war ungeheuer mühsam und zeitraubend, den richtigen Baum zu finden. Meine Konzeption änderte sich während dieser Suche allerdings auch. Erst sollte er in einer Vorstadtsiedlung stehen, das Haus der Familie sollte von vielen Nachbarhäusern umgeben sein. Aber das erinnerte mich dann doch zu sehr an die sauberen, idyllischen Vorortsiedlungen in amerikanischen Filmen. Ich habe erst allmählich definieren können, wie der Baum auszusehen hatte. Es war klar, dass er drei Komponenten vereinigen musste: Er sollte gross sein, eine magische Aura besitzen und leicht zu erklettern sein. Fünf Schauplatzsucher haben zwei Jahre lang gesucht. Wir haben Tausende von Fotos studiert. Am Ende fand dann übrigens ein Franzose den idealen Hauptdarsteller. Er gehört zur Familie der Feigenbäume und ist über zweihundert Jahre alt.

FILMBULLETTIN Sie verleihen dem Baum eine grosse Symbolkraft. Haben Sie das je als erzählerisches Risiko empfunden?

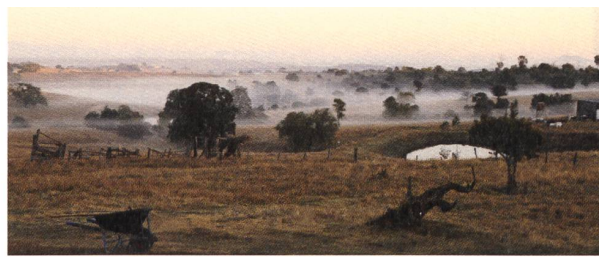
JULIE BERTUCELLI Nein, selbstverständlich ist er auch eine Metapher. Die Natur ist ein Spiegel unserer Gefühle und Vorstellungen. Sie ist aber ein variables Erzählelement, in das

man viel hineinlesen kann, aber nicht muss. In jeder Kultur und jeder Religion spielen Bäume eine wichtige Rolle. Sie stehen meist für das Leben, für den Zyklus des Lebens. Deshalb wollte ich einen echten Baum, etwas Organisches, Natürliches, Greifbares. Der Baum interveniert an verschiedenen Stellen der Handlung. Aber diese Einmischungen lassen sich erklären. Während der Trockenperiode etwa kommen seine Wurzeln aus dem Erdreich hervor. Dennoch ist allem eine Ebene des Zweifels eingezogen: Vielleicht ist er ja wirklich eine Reinkarnation des Vaters. Folgt man dieser Interpretation, bekommt der Moment, in dem ein Ast abbricht und ins Schlafzimmer der Mutter fällt, ein ganz anderes Gewicht: Ist das ein Akt der Eifersucht, weil sie einen anderen Mann geküsst hat? Wenn am Ende der Orkan ausbricht und der Baum entwurzelt wird, könnte er der Familie damit mitteilen, dass er sie freigibt. Die Natur fällt eine Entscheidung. Ich denke jedoch, dass wir am Schluss wieder auf die Ebene der Realität zurückkehren. Die Kinder erforschen den entwurzelten Baum, entdecken Würmer im Erdreich. Sie gehen spielerisch mit dem Verlust um. Der Baum mag sie in der Trauerzeit begleitet haben, aber nun müssen sie nicht mehr daran festhalten. Das ist wie das Aufwachen aus einem Traum: Etwas ist überwunden, sie können ins Leben zurückkehren.

FILMBULLETTIN Einen unstrittig märchenhaften Aspekt gewinnt der Baum allerdings, als er nach der Rückkehr der Familie aus den Weihnachtsferien mit Blüten übersät ist.

JULIE BERTUCELLI Das ist vielleicht das am wenigsten realistische Element. Aber ganz unmöglich ist eine solche Verwandlung innerhalb von zwei, drei Wochen wiederum auch nicht. In einem Film wie diesem muss Platz für Ambivalenz sein, auch wenn man die Realitätsebene ernst nimmt. Nicht von ungefähr wollte ich keinen Baum, der aus-





sieht, als stamme er aus einem Tim-Burton-Film. Kurioserweise geht Judy Pascoes Roman auf ein Drehbuch zurück, das sie an Disney verkaufen wollte. Sie verhandelten einige Jahre, bis dann doch nichts daraus wurde. Der Roman ist noch ganz der Perspektive der Tochter verhaftet und dementsprechend weit märchenhafter. In meiner Adaption wollte ich der Geschichte eine andere, weniger disneyhafte Richtung geben, indem ich den Blickwinkel erweitere. Die Mutter wird ebenso wichtig wie das Mädchen. Auch die anderen Figuren, der ältere Sohn etwa, haben mehr Gewicht. Wie Sie eben sagten: Jeder hat seine eigene Art zu trauern.

FILMBULLETIN Es unterscheidet Sie von vielen französischen Filmemachern, dass Ihnen das eigene Land nicht genügt. Woher rührt diese Neugierde auf andere Länder und Kulturen?

JULIE BERTUCELLI Jeder Film ist eine Reise, ein Abenteuer. Aber es stimmt: Ich gehe gern auf Distanz zur Filmwelt in Paris! Schon während meiner Arbeit als Regieassistentin und später als Dokumentarfilmerin war die Schauplatzsuche für mich eine der entscheidenden, faszinierendsten Phasen beim Filmemachen. Man ist in einer fremden Umgebung aufmerksamer, empfänglicher für bezeichnende, charakteristische Details. Was man bei Recherchen und Begegnungen entdeckt, bereichert einen Film ungemein. Bei der Arbeit an *BRIGANDS, CHAPITRE VII* mit Otar Iosseliani beispielsweise erzählte mir meine georgische Dolmetscherin etwas, das mich später zu *DEPUIS QU'OTAR EST PARTI* inspirierte: Sie berichtete von gefälschten, fiktiven Briefen von Verstorbenen, die die Hinterbliebenen trösten sollten. An einem fremden Ort wird jeder Film auch unweigerlich zu einem Neuanfang: Man muss sich mit einem neuen Team auseinandersetzen, sich in andere Gepflogenheiten und Abläufe anpassen. Im Gegenzug ist es für die Crew eine Herausforderung, mit einer ausländischen Regisseurin zu arbeiten, ihrer Sichtweise zu folgen.

FILMBULLETIN Wie unterschiedet sich in dieser Hinsicht die Arbeit in Australien von der in Georgien?

JULIE BERTUCELLI Dieser Film war schwieriger als mein erster. Seine Logistik war aufwendiger, es gab ein grosses Budget, viele Spezialeffekte und viele Szenen mit Kindern. Eine solche Co-Produktion ist nicht leicht zu organisieren, zumal es einen Zeitunterschied von zehn Stunden gibt, der Abstimmungen kompliziert. Gut, dass ich von diesen Problemen vorher nichts wusste! Zwar ist in Australien vieles leichter, weil es eine funktionierende Filmindustrie gibt. Als Regisseurin

hat man jedoch einen schwereren Stand. Wenn ausländische Filmemacher dort drehen, kommen sie meist aus Hollywood. Die haben andere Standards und Hierarchien, als wir sie in Frankreich kennen. Die Teams sind an ein anderes Durchsetzungsvermögen gewohnt. Eine meiner grossen Schwächen ist, dass ich schwer «Nein» sagen kann. Tatsächlich kommen ja oft vom Team Ideen, die man nicht verwerfen sollte. Ich habe beim Drehen viele Zweifel, finde es ungesund, wenn man sich seiner Sache zu sicher ist. Allerdings ist man ständig gezwungen, Lösungen für Probleme zu finden. Als ehemalige Assistentin weiss ich, wie gefährlich es ist, wenn ein Regisseur nicht weiss, was er will. Ich brauche jedoch eine gewisse Zeit, bis ich meiner Intuition vertrauen kann. Krzysztof Kieslowski beispielsweise war ein grosser Zweifler. Als ich seine Assistentin bei *TROIS COULEURS: BLEU* war, seinem ersten Film in Paris, habe ich das hautnah miterlebt. Geschadet hat es seinen Filmen nicht. Bei der Suche nach dem richtigen Appartement für Juliette Binoche haben wir buchstäblich Hunderte von Wohnungen besichtigt. Das war ein Prozess, bei dem er Paris entdeckte und kennenlernte, viele Details aus dem Alltagsleben aufgriff.

FILMBULLETIN Bringen Sie bereits viele zentrale Ideen mit, wenn Sie in einem fremden Land drehen, oder setzen Sie sich vor allem den dortigen Gegebenheiten aus?

JULIE BERTUCELLI Es ist eine Mischung aus beidem. Der stärkste Eindruck, den Australien bei meinen ersten Besuchen hinterliess, war, wie enorm klein man sich gegenüber der Natur fühlt. Die Proportionen sind ganz anders. Man ist stärker den Elementen ausgesetzt. Deshalb schien mir Cinemascope auch das richtige Format für diesen Film. Bei der Schauplatzsuche habe ich das natürliche Licht sehr genau studiert. In Australien ist es tagsüber sehr hart und gleissend. Deshalb haben wir die Tagszenen vornehmlich morgens und spätnachmittags gedreht, um nicht vom Licht überwältigt zu werden. Wir haben also das vorhandene Licht angenommen. Aber für die Innenszenen – etwa die Lichtstreifen, die auf das Bett der trauernden Witwe fallen – habe ich viele visuelle Ideen bereits in Paris entwickelt.

FILMBULLETIN Gehen wir ein wenig auf Spurensuche. Sie erwähnten, dass Sie mit Kieslowski gearbeitet haben. Ich musste unwillkürlich an das Ende von *LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE* denken, wo Irène Jacob einen Baum berührt. War das eine Inspirationsquelle?

JULIE BERTUCELLI Allenfalls unbewusst. Mir gingen eine Menge Filme durch den Kopf, auch an Tarkowski habe ich oft gedacht. Es

gibt zweifellos eine thematische Nähe zu *TROIS COULEURS: BLEU* – auch dort geht es um eine Frau, die ihren Ehemann verliert. Aber weiter führt der Vergleich nicht. Ich hatte das Glück, als Assistentin mit vielen grossen Regisseuren zu arbeiten, mit Iosseliani, Bertrand Tavernier, Emmanuel Finkiel. Sie haben mir viel über das filmische Erzählen beigebracht. Aber von derlei Einflüssen muss man sich irgendwann befreien. Nicht zuletzt, weil es einschüchternd und lähmend sein kann, wenn man daran denkt, was sie alles schon gemacht und vielleicht auch viel besser gemacht haben. Manche Regisseure zeigen ihrem Team Filme, um ihm zu zeigen, welche Art von Film sie machen wollen. Diese Arbeit mit Referenzen mag ich nicht. Ich muss meine eigenen Flügel wachsen lassen, meine eigene Musik in mir hören können. Man darf nie die eigenen Gründe aus den Augen verlieren, aus denen man einen Film macht. Deshalb muss man an einem bestimmten Punkt auch vergessen, was man von seinen Meistern gelernt hat.

FILMBULLETIN Im Abspann danken Sie Ihrem Vater Jean-Louis, dem Regisseur von *PAULINA 1880* und *DOCTEUR FRANÇOISE GAILLAND*. Was haben Sie von ihm gelernt?

JULIE BERTUCELLI Ich mag seine Filme sehr, *REMPARTS D'ARGILE* finde ich beispielsweise einen erstaunlichen Erstlingsfilm. Er besucht mich manchmal auf dem Set oder im Schneiderraum. Auch beim Drehbuchschreiben gibt er mir gern Ratschläge. Aber ich nehme sie nur an, solange sie mir helfen, das auszudrücken, was ich im Hinterkopf habe. Leider hat er in den letzten Jahren selbst ein wenig die Lust am Kino verloren. Also projiziert er nun sehr viel auf mich! Viele seiner Ideen sind gut. Aber ich glaube, dass Iosseliani viel eher eine väterliche Rolle für mich spielt. Er hat von allen Regisseuren, für die ich gearbeitet habe, vielleicht den grössten Einfluss hinterlassen. Sein Werk kenne ich wahrscheinlich am besten – ich habe einen Dokumentarfilm über ihn gedreht –, wenngleich sich unsere filmischen Visionen sehr voneinander unterscheiden. *DEPUIS QU'OTAR EST PARTI* hat ihm viel zu verdanken, allein schon, weil ich durch ihn Georgien und mein Team kennengelernt habe. Für *THE TREE* gab er mir nur einen Rat: «Fälle nie einen Baum!» Das haben wir natürlich nicht getan; der entwurzelte Baum am Ende ist ein Spezialeffekt. Später erzählte mir seine Frau, woher dieser Rat rührte: Für einen seiner ersten Filme musste er einen Baum fällen lassen und hat es seitdem immer bereut.

Das Gespräch mit Julie Bertucelli führte Gerhard Midding