

"Am schlimmsten sind Filme, die sofort alles umständlich erklären" : Gespräch mit Patrice Chéreau

Autor(en): **Midding, Gerhard / Chéreau, Patrice**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **45 (2003)**

Heft 250

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-865418>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«Am schlimmsten sind Filme, die sofort alles umständlich erklären»

Gespräch mit Patrice Chéreau



2

zweiflung und Sehnsucht kenntlich werden zu lassen. In *INTIMACY* blendet er nicht dort ab, wo die meisten Liebesfilme aufhören, sondern lässt uns die Verschlingung der Körper hautnah miterleben. Aber Chéreau ist der lüstern fragmentierende Blick der Pornografie fremd, er ist kein Voyeur, sondern ein *regardeur*. Die Krankheit tötet alle Erotik, sagt Chéreau. Aber auch in *SON FRÈRE* ist die für ihn charakteristische, grosszügige, bedrängende Körperlichkeit zu spüren: sein Blick auf Siechtum und Sterben ist schonungslos, aber zugleich von grosser Zärtlichkeit.

Gerhard Midding

Stab

Regie: Patrice Chéreau; Buch: Patrice Chéreau, Anne-Louise Trividic, nach dem gleichnamigen Roman von Philippe Besson; Kamera: Eric Gautier, Irina Lubtchansky; Schnitt: François Gédigier, Simon Jacquet; Kostüme: Caroline de Vivaise; Maske: Kuno Schlegelmilch; Song: «Sleep» von Marianne Faithfull aus «A Secret Life»; Ton: Guillaume Sciamia

Darsteller (Rolle)

Bruno Todeschini (Thomas), Eric Caravaca (Luc), Maurice Garrel (alter Mann), Antoinette Moya (Mutter), Fred Ulysse (Vater), Nathalie Boutefeu (Claire), Sylvain Jacques (Vincent), Chatherine Ferrant (Chefärztin), Robinson Stévenin (Manuel)

Produktion, Verleih

Azor Films; Co-Produktion: Arte France, Love Streams; Produzent: Pierre Chevalier. Frankreich 2003. Farbe; Dolby SR; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich; D-Verleih: Concorde Filmverleih, München

1 Bruno Todeschini
und Eric Caravaca
in *SON FRÈRE*

2 Mark Rylance
und Kerry Fox
in *INTIMACY*

FILMBULLETIN Monsieur Chéreau, die Krankheit ist ein Thema, das mir in Ihrem Kino immer mehr an Bedeutung zu gewinnen scheint. War es dieses Sujet, das Sie an der Romanvorlage von Philippe Besson reizte?

PATRICE CHÉREAU Mich interessierte in erster Linie die Beziehung der beiden Brüder, die ich gegenüber der Romanvorlage ein wenig verändert habe. Zugleich faszinierte mich das Paradoxon eines eigentlich stark erscheinenden jungen Mannes, der entdeckt, dass er keine Kraft hat, Widerstand gegen eine Krankheit zu leisten. Er wird passiv, wie es einem meist im Krankenhaus ergeht. Die Passivität dieses Körpers wollte ich filmisch darstellen. Das waren die Fragen, die mich beim Schreiben des ersten Drehbuchentwurfes leiteten: Wie reagiert man, wenn man nicht mehr Herr über sein Schicksal ist? Wie würde ich reagieren, wenn ich eine solche schwere, aber nicht unbedingt tödlich verlaufende Krankheit hätte? Ich selbst habe starke bäuerliche Wurzeln und bin deshalb davon überzeugt, dass man gegen eine Krankheit ankämpfen muss. Das Leben kann nur zurückkehren, wenn man kämpft. Die Passivität bereitet mir Angst, sie öffnet dem Tod die Türen.

1



2

«Ein nackter, liegender Körper wird aber zugleich fast unweigerlich zu einem ästhetischen Objekt, führt einen zurück zur religiösen Kunst: man denkt an eine ruhende Figur, an Jesus Christus.»

Aber lassen Sie mich zu Ihrer Frage noch einmal nachhaken: Wo glauben Sie denn das Thema der Krankheit in meinen letzten Filmen auszumachen?

FILMBULLETIN Vielleicht ist es eher das Motiv des Verfalls, des Siechtums. Ich denke an die Szene, in der Jean-Hugues Anglade Blut schwitzt in *LA REINE MARGOT* ...

PATRICE CHÉREAU Aber das ist die Folge einer Vergiftung!

FILMBULLETIN ... sowie an das Sterben Jean-Louis Trintignant in *CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE TRAIN* ...

PATRICE CHÉREAU Das ist das Alter. Allerdings muss ich zugeben, dass dies eine schwere Krankheit ist, die man nicht überlebt.

FILMBULLETIN Aber die Frage, wie man die Krankheit filmt, wird doch massgeblich für Sie gewesen sein?

PATRICE CHÉREAU Man kann sie nicht filmen. Man kann ihre Konsequenzen filmen, kann erzählen, was sie auslöst bei den Leuten. Ohne die Krankheit hätte es die Annäherung der beiden entfremdeten Brüder nicht gegeben. Ihre Bedeutung im Film ist die gleiche, die sie oft auch im Leben hat: sie konfrontiert jeden mit der Verantwortung, seine Angelegenheiten in Ordnung zu

bringen. Die Krankheit ist wie ein Stein, den man ins Wasser wirft und der Wellen schlägt. Die filmt man dann.

FILMBULLETIN Thomas' rätselhafte Blutkrankheit wirkt fast wie erfunden, wie eine Metapher.

PATRICE CHÉREAU Es ist keine Krankheit, an der man unbedingt sterben muss. Thomas hat nicht Krebs im Endstadium. Er wird sterben, weil er aufhört, Lust am Leben zu haben. Er erträgt es nicht, dass ein solches Damoklesschwert über ihm hängt. Es liegt auch nicht an der Krankheit, dass er so abgemagert ist, sondern daran, dass er nicht mehr richtig isst und das Cortison verweigert. Man könnte sagen, es liegt eine gewisse Koketterie darin, wie er mit der Krankheit umgeht.

FILMBULLETIN Der Titel wirft die Frage nach der Perspektive auf: Wer ist «sein Bruder»?

PATRICE CHÉREAU Es ist Thomas, der Bruder des Jüngeren. Das sagt auch die Krankenschwester zu Luc: «Sie sind der Bruder» ... Ich merke gerade, dass ich mir widerspreche. Oder ist Luc damit gemeint, denn die Geschichte muss aus seiner Sicht erzählt werden? Es geht um das, was ihm geschieht. Der Film ist wie der Roman aus der Perspektive des Jüngeren erzählt. Ich habe mich immer mit ihm identifiziert. Er ist es, der

3



4

1 Kerry Fox und Mark Rylance in INTIMACY

2 SON FRÈRE

3 LA REINE MARGOT

4 Isabelle Adjani in LA REINE MARGOT

mit der Krankheit des Bruders konfrontiert wird. Da der Roman in der ersten Person erzählt ist, wollte ich das zunächst auch im Drehbuch tun. Das kann man natürlich nicht durchhalten, kein Produzent der Welt versteht es, wenn man schreibt: «Aussen, Tag. Ich gehe an den Strand.» Also kehrt man zur dritten Person zurück. Dennoch habe ich immer gedacht, ich muss die Geschichte so erzählen, als sei sie meine eigene. Ich habe mich immer mit Luc identifiziert. Wenn Sie beispielsweise die Szene genauer betrachten, in der Eric Caravaca verlegen einem Streit seines Bruders mit den Ärzten zuhört, dann werden Sie feststellen, dass er genauso auf den Fingernägeln kaut, wie ich es auch tue.

FILMBULLETIN Dabei haben Sie ihn meist an den Rand der Szenen plziert.

PATRICE CHÉREAU Ja, das ist eine Figur, die sich nicht gern in den Vordergrund stellt. Er ist in sich gekehrt, sehr zurückhaltend, wenig expressiv. Mich interessiert vor allem sein Blick, seine Zeugenschaft. Als er zuschaut, wie Thomas vor der Operation rasiert wird, ist es wahrscheinlich das erste Mal, dass er den Körper seines Bruders wieder sieht.

FILMBULLETIN In ihrer Ausführlichkeit ist die Szene überaus verstörend.

PATRICE CHÉREAU Sie ist der Grund, weshalb ich den Film machen wollte, das war mir beim Lesen im Roman sofort klar. Schon im Drehbuch stand für mich fest, dass sie sehr lang werden sollte, sehr detailliert. Ich wollte keine Etappe der Prozedur auslassen. Vielleicht liegt es daran, dass ich mich mehr als andere Regisseure mit dem Körper beschäftige, das mache ich schon seit meinen Anfängen auf der Bühne.

Ich empfinde das Bild eines entblösten Körpers immer als sehr ergreifend, zumal wenn er sich einfach nur darbietet, passiv bleibt. Ein nackter, liegender Körper wird aber zugleich fast unweigerlich zu einem ästhetischen Objekt, führt einen zurück zur religiösen Kunst: man denkt an eine ruhende Figur, an Jesus Christus. Mir gefiel die Idee, dass wir nicht die Operation selbst zeigen. In dieser Szene gibt es kein Blut, keine Schmerzen – aber zugleich ist sie eine Metapher für das Leiden. Ich bin besonders stolz auf sie, weil wir letztlich nichts Schockierendes zeigen. Sie ist seltsam, die Szene.

FILMBULLETIN Eine andere Szene, in der Sie eine tiefe Resonanz herstellen zwischen Körpern und Raum, zwischen Szene und Schauplatz, ist die Sequenz am FKK-Strand.



1



2



1

«Es gibt ein Vokabular des Körpers, ebenso wie ein Gedächtnis; er erinnert sich der Zärtlichkeiten, die er erhalten hat. Die Liebesszenen zeigen, wie sich dieses Vokabular entwickelt.»

PATRICE CHÉREAU Die Szene geht auf den Roman zurück. Für Thomas ist die Situation unerträglich, er ist erschöpft, hält die Sonne nicht aus. Und er ist umgeben von lauter gesunden, meist überaus hässlichen Körpern. Am Ende des Strandes gibt es einen Bereich für Homosexuelle. Es geniert wiederum Luc, dorthin zu gehen. Aber gerade dort muss sich die Konfrontation zwischen beiden abspielen. Darin steckt natürlich auch ein diffziles moralisches Problem: Darf man einen so Kranken tatsächlich angreifen? Sie sagen sich Dinge, die überaus hart sind. Aber sie müssen sie sich offen sagen können und so zum Kern ihres Konfliktes vordringen. Der wirklich furchtbare Satz in dieser Szene ist, als Thomas sagt: «Ich habe begriffen, dass mein Bruder Jungis liebt. Und es hat mich nicht gestört.» In Wirklichkeit hat es ihn natürlich gestört. Darüber ist es schliesslich auch zum Bruch zwischen den Brüdern gekommen.

FILMBULLETIN Wie haben Sie den Konflikt und die Rollen mit den beiden Hauptdarstellern erarbeitet?

PATRICE CHÉREAU Ich kann Ihnen gar nicht genau sagen, wie ich mit den Schauspielern arbeite. Ich gebe ihnen den Text, wir haben einen Monat lang vor

Drehbeginn damit gearbeitet, die Szenen komplett durchgeprobt.

FILMBULLETIN Wenn Sie mit dem Text arbeiten, geht es da um Analyse, Interpretation? Oder um das Konkrete, die Stellung, das Gestische?

PATRICE CHÉREAU Es ist ein Dialog über ein gemeinsames Ziel. Aber wir erarbeiten die Szenen wirklich aus der Konkretion heraus. Ich betreibe nie eine Exegese des Textes. Die Schauspieler wissen, wohin sie gehen. Bei diesem Film war der Weg, den sie zu gehen hatten, ein schmerzhafter. Dabei muss man sie begleiten. Hier war ich in der interessantesten Situation, dass ich mit einem meiner Hauptdarsteller seit zwanzig Jahren eng vertraut bin – Bruno Todeschini gehört zu meiner Familie, auf der Bühne wie im Kino –, den anderen, Eric Caravaca, jedoch erst einige Monate vorher zum ersten Mal traf.

FILMBULLETIN Wie in *INTIMACY*, der ersten Zusammenarbeit mit Ihrer Co-Autorin *Anne-Louise Trivodic*, geht es auch hier um eine Beziehung, die neu definiert werden muss.

PATRICE CHÉREAU Anne-Louise interessiert sich für die Veränderungen von komplexen Beziehungen. Sie hat einen sehr schönen, genauen Blick auf das



4



4

1 Jean-Hugues Anglade
und Vittorio
Mezzogiorno
in L'HOMME BLESSÉ

2 Lisa Kreuzer und
Vittorio Mezzogiorno
in L'HOMME BLESSÉ

3 Nathalie Boutefeu
in SON FRÈRE

4 Charlotte Rampling
in LA CHAIR DE
L'ORCHIDÉE

Verhalten von Menschen in einer Krisensituation. Übrigens habe ich Wert darauf gelegt, dass sie die Romanvorlage zu *SON FRÈRE* nicht liest. Sie ist von meinem ersten Entwurf ausgegangen, wir haben gewissermaßen diese Geschichte für uns neu erfunden.

Für uns war es zunächst einmal die Geschichte von jemandem, der seinen Bruder vielleicht nie geliebt, mit dem er aber auf jeden Fall noch eine Rechnung zu begleichen hat. Ihre Beziehung ist vor langen Jahren zerbrochen. Und plötzlich drängt sich sein älterer Bruder in sein Leben hinein, der so etwas wie ein Feind für ihn ist. Dass er ihm hilft, geschieht aus Pflichtgefühl, nicht aus einem wirklichen Wunsch. Erst später wird er lernen, Thomas wieder zu lieben, in allen Bedeutungen des Wortes. Das ist auch eine körperliche Liebe, aber ohne Erotik. Die Krankheit tötet die Erotik.

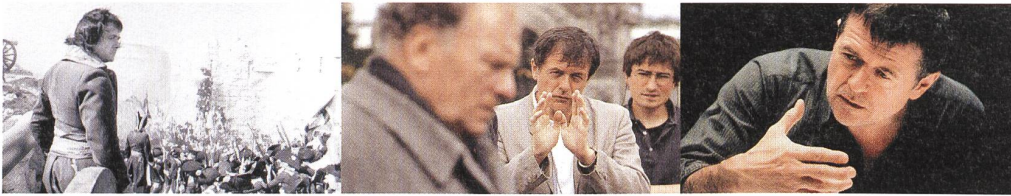
FILMBULLETIN Gleichwohl gibt es auch hier ein Motiv, das man häufig in Ihren Filmen sieht: erotische Gesten transportieren Emotionen wie Verzweiflung, Sehnsucht oder Einsamkeit.

PATRICE CHÉREAU Sie denken an die Umarmung zwischen Luc und der Freundin von Thomas. Das ist keine Erotik. Oder wenn, dann allenfalls eine flüchtige. Sie sind verzweifelt. Beide wissen, dass dieser Kuss nicht

weiterführen wird. Und zwar nicht nur deshalb, weil Luc schwul ist. Die Beziehung zwischen den Brüdern wird zunehmend exklusiv, sie verbannt alle anderen an die Peripherie. Aber ich gebe Ihnen Recht, diese Art von Szene habe ich schon sehr häufig gedreht. In *CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE TRAIN* markiert sie einmal den Beginn einer Beziehung, ein anderes mal die Wiederannäherung des Paares.

FILMBULLETIN Ist das nicht letztlich auch die Grundidee von *INTIMACY*: die Frage, was sich über den Sex ausdrücken lässt?

PATRICE CHÉREAU Ja. Es ging um das Sprechen, ohne Worte zu gebrauchen. Es gibt ein Vokabular des Körpers, ebenso wie ein Gedächtnis; er erinnert sich der Zärtlichkeiten, die er erhalten hat. Die Liebesszenen zeigen, wie sich dieses Vokabular entwickelt. Die erste war heikel, fast undrehbar. Es war wie im Leben selbst, wenn man das erste Mal mit jemandem Sex hat, ist das schwierig. Alles beginnt eigentlich danach, alles ist besser danach. Im Drehbuch war die erste Szene so angelegt, dass sie das Publikum überrascht, wie ein Schock wirkt. Zugleich war sie ein Prolog, der eigentliche Film fängt erst danach an. In der zweiten Szene ist es viel enger und vertrauter zwischen ihnen, sie schau-



1

2

3

Patrice Chéreau

geboren 2. November 1944; 1963 erste Theaterinszenierung; 1969 erste Operninszenierung; von 1982 bis 1990 Co-Direktor des Théâtre des Amandiers in Nanterre; Uraufführungen aller Stücke von Bernard-Marie Koltès, daneben unter anderen Stücke von Heiner Müller und Jean Genet; von 1976 bis 1980 Inszenierung von Richard Wagners «Ring des Nibelungen» in Bayreuth, Dirigent: Pierre Boulez; inszeniert 2002 «Phèdre» von Jean Racine; momentan arbeitet Chéreau an dem Filmprojekt «The Monster of Longwood», einem Napoléon-Stoff, seiner ersten US-Filmproduktion

- 1975 **LA CHAIR DE L'ORCHIDÉE**
 Buch: Jean-Claude Carrière, Patrice Chéreau, nach «The Flesh of the Orchid» von James Headley Chase; Kamera: Pierre Lhomme; Darsteller: Charlotte Rampling, Bruno Cremer, Edwige Fenech, Simone Signoret, Hans-Christian Blech, François Simon, Alida Valli
- 1978 **JUDITH THERPAUVE**
 Buch: Patrice Chéreau, Georges Conchon; Kamera: Pierre Lhomme; Schnitt: Françoise Bonnot; Darsteller: Simone Signoret, Robert Manuel, Marcel Imhoff, Philippe Léotard, François Simon
- 1983 **L'HOMME BLESSÉ**
 Buch: Hervé Guibert, Patrice Chéreau; Kamera: Renato Bertia; Schnitt: Denise de Casabianca; Darsteller: Jean-Hugues Anglade, Vittorio Mezzogiorno, Roland Bertin, Lisa Kreuzer, Armin Mueller-Stahl, Claude Berri, Gérard Desarthe

- 1987 **HÔTEL DE FRANCE**
 Buch: Patrice Chéreau, Jean-François Goyet nach Anton Tschechow; Kamera: Pascal Marti; Schnitt: Albert Jurgenson; Darsteller: Laurent Gréville, Valeria Bruni-Tedeschi, Vincent Perez, Laura Benson, Thibaut de Montalambert
- 1992 **LE TEMPS ET LA CHAMBRE**
 Verfilmung der Theateraufführung eines Stücks von Botho Strauss für das Fernsehen; Darsteller: Anouk Grinberg, Bernard Verley, Pascal Greggory, Marc Betton, Bulle Ogier, Laurent Blanche
- 1994 **LA REINE MARGOT**
 Buch: Danièle Thompson, Patrice Chéreau, nach dem Roman von Alexandre Dumas; Kamera: Philippe Rousselot; Schnitt: François Gédigier, Hélène Viard; Darsteller: Isabelle Adjani, Daniel Auteuil, Jean-Hugues Anglade, Vincent Perez, Virna Lisi, Jean-Claude Brialy, Dominique Blanc
- 1998 **CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE TRAIN**
 Buch: Danièle Thompson, Patrice Chéreau, Pierre Trividic; Kamera: Eric Gautier; Schnitt: François Gédigier; Darsteller: Pascal Greggory, Valeria Bruni-Tedeschi, Charles Berling, Jean-Louis Trintignant, Bruno Todeschini, Sylvain Jacques, Vincent Perez, Roschdy Zem, Dominique Blanc

- 2000 **INTIMACY**
 Buch: Anne-Louise Trividic, Patrice Chéreau, nach Erzählungen von Hanif Kureishi; Kamera: Eric Gautier; Schnitt: François Gédigier; Darsteller: Mark Rylance, Kerry Fox, Timothy Spall, Alastair Galbraith, Philippe Calvario, Marianne Faithfull
- 2003 **SON FRÈRE**
- Schauspieler in**
DANTON
 Regie: Andrzej Wajda
 Rolle: Camille Desmoulin
- 1985 **ADIEU BONAPARTE**
 Regie: Youssef Chahine
 Rolle: Napoléon
- 1992 **THE LAST OF THE MOHICANS**
 Regie: Michael Mann
 Rolle: General Montcalm
- 1997 **LUCIE AUBRAC**
 Regie: Claude Berri
 Rolle: Max
- 2002 **AU PLUS PRÈS DU PARADIS**
 Regie: Tonie Marshall
 Rolle: Pierre
- 2003 **LE TEMPS DU LOUP / WOLFSZEIT**
 Regie: Michael Haneke
 Rolle: Thomas Brandt

«Leute rechtfertigen sich, ohne angegriffen zu werden. Die Menschen sind kompliziert, nicht wahr? Kompliziert, aber faszinierend. Ich liebe es mehr und mehr, sie zu beobachten.»

einander an, stimmen sich aufeinander ab. Wenn ich mich recht erinnere, kommen sie auch beide gleichzeitig zum Orgasmus – was im Leben ja viel seltener passiert als im Kino.

FILMBULLETIN Bedeutet diese Evidenz der Körpersprache nicht zwangsläufig auch, dass den Worten zu misstrauen ist? Es gibt ungemein geschwätzige Nebenfiguren in den letzten beiden Filmen, deren Dialoge kaum etwas aussagen über Thema oder Figuren.

PATRICE CHÉREAU Anne-Louise hat ein grosses Talent, Monologe zu schreiben. Wenn Leute viel sprechen, sind ihre Sätze wie Nebelschwaden. Als ich im letzten Winter in Paris Racines «Phèdre» inszenierte, kam mir ein Satz von Talleyrand in den Sinn: «Das Wort wurde erfunden, um die Gedanken zu verbergen.» Die Leute sprechen nicht, um sich zu erklären, sondern um sich zu rechtfertigen. Mit den wirklichen Problemen will man nicht konfrontiert werden. Und wenn, dann nur zu den eigenen Bedingungen.

FILMBULLETIN Demgegenüber überrascht aber, wie brüsk Sie in der ersten Szene zum Thema kommen: Thomas kommt abends in Lucs Wohnung und erzählt nach wenigen Sekunden, dass er krank ist.

PATRICE CHÉREAU Ja, aber seine Position ist augenblicklich die eines Angriffs. Jede Szene ist doch im Grunde ein Machtkampf, es gibt immer einen, der dem Anderen überlegen ist oder sein möchte. Das will man in seinen Szenen definieren. Thomas ist so aggressiv, weil er seinen Bruder um einen Gefallen bitten muss. Das habe ich schon oft erlebt, dass Leute aufgeregt in einen Raum kommen und man sofort den Wunsch hat, sie zu beruhigen. Sie rechtfertigen sich, ohne angegriffen zu werden. Die Menschen sind kompliziert, nicht wahr? Kompliziert, aber faszinierend. Ich liebe es mehr und mehr, sie zu beobachten.

FILMBULLETIN Dieses Hineingeworfensein in eine Situation ist charakteristisch für Sie: man wird zuerst mit den Affekten konfrontiert, dann erst mit den Motiven der Figuren.

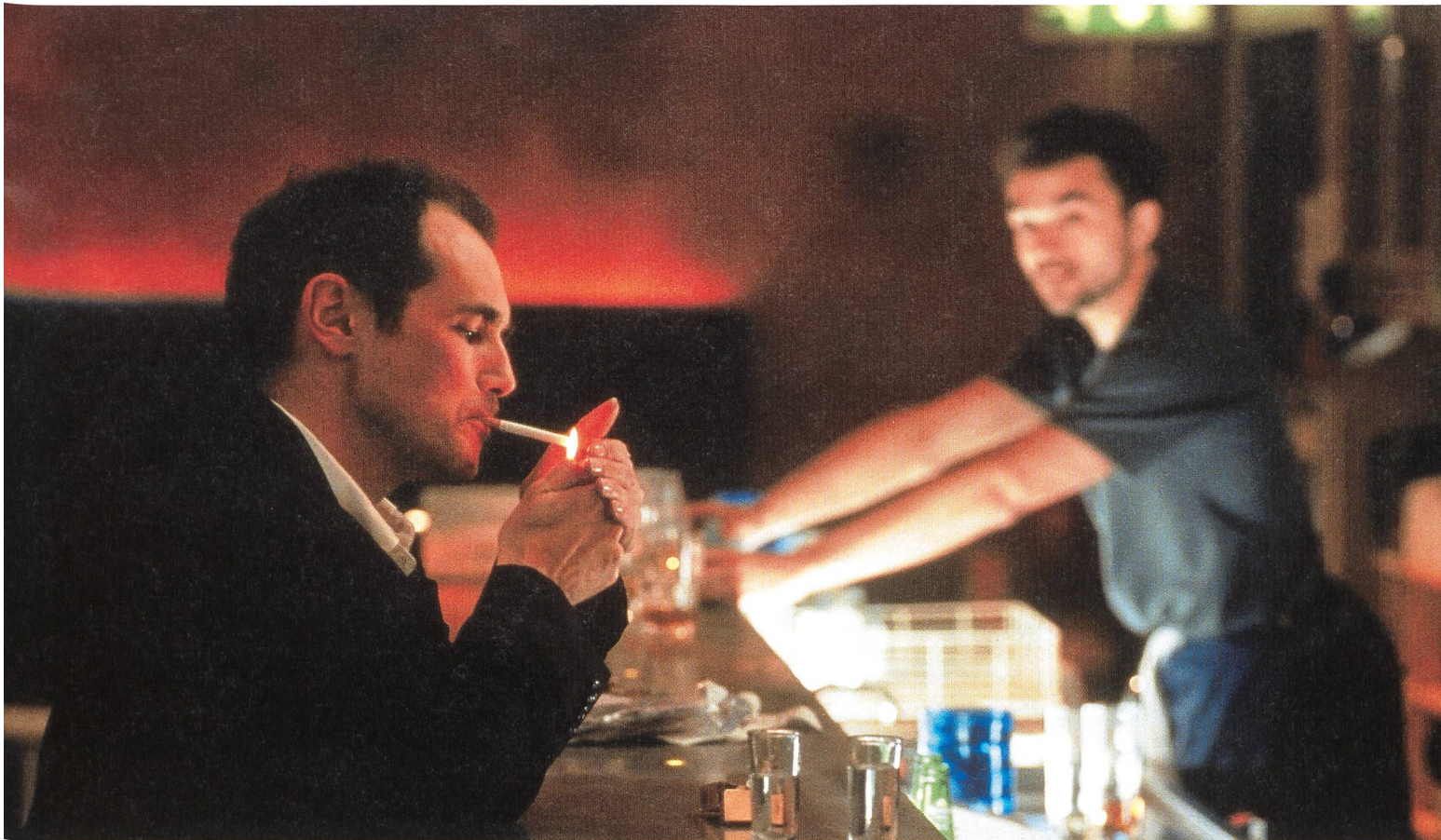
PATRICE CHÉREAU Ich habe es gern, wenn man sehr schnell ins Sujet einsteigt. Man wirft das Problem rasch auf und nimmt sich später im Film Zeit, es aufzulösen. Am Schlimmsten sind Filme, die sofort alles umständlich erklären. Ich ziehe es vor, mitten in der Krise zu landen. Am Anfang eines Films verstehen die Zuschauer sowieso nicht viel. Sie überhören die



4

5

6



7

1 Patrice Chéreau
als Napoléon in ADIEU
BONAPARTE Regie:
Youssef Chahine

2 Patrice Chéreau
bei den Dreharbeiten zu
CEUX QUI M'AIMENT
PRENDRONT LE
TRAIN

3 Patrice Chéreau
bei den Dreharbeiten
zu SON FRÈRE

4 Patrice Chéreau
als Thomas Brandt
in LE TEMPS DU LOUP
Regie: Michael Haneke

5 CEUX QUI
M'AIMENT
PRENDRONT LE
TRAIN

6 SON FRÈRE

7 Mark Rylance
in INTIMACY

Informationen, die man ihnen gibt. Es braucht Zeit, bis sie Augen und Ohren öffnen.

FILMBULLETIN Ihre letzten Filme sind keine Ensemblefilme mehr. Liegt das an Ihrer Zusammenarbeit mit Anne-Louise Trividic?

PATRICE CHÉREAU Ich weiss nicht, ob das an ihr allein liegt. Ich bin der Ansicht, dass ein Regisseur beide Register beherrschen sollte. Er muss in der Lage sein, einen choralen Film wie *LA REINE MARGOT* zu erzählen oder einen wie *CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE TRAIN*, in dem sich viele Geschichten überkreuzen, und dann eine intimere, mit nur zwei Figuren, in Szene setzen können. Ich habe Lust, beides zu machen. Oder genauer: beide Register zu beherrschen. Meine nächsten Projekte sind wieder viel freskenhafter angelegt.

INTIMACY ist entstanden, weil ich mir bei Interviews selbst zuhörte und merkte, wie häufig ich sagte: «Ja, ich liebe chorale Filme.» Ich habe mich gefragt, ob ich vielleicht nicht fähig bin, eine kleine Geschichte zu erzählen über zwei Leute, die sich begegnen. Es traf sich, dass ich danach die Erzählungen von Hanif Kureishi las. Daraus ist dann die Idee zu diesem Projekt entstanden. Bei *SON FRÈRE* war der

Ausgangspunkt ein anderer: der Film ist sehr schnell, unter schwierigen finanziellen Bedingungen entstanden – es ist der billigste Film, den ich je gemacht habe, sogar billiger als die ersten, die ich in den siebziger Jahren drehte –, da ist es schwer, einen Film mit vierzig Hauptpersonen zu stemmen.

FILMBULLETIN Ihren letzten beiden Filmen ist auch eine bestimmte dramaturgische Bewegung, vom Chaos zur Ruhe hin gemeinsam.

PATRICE CHÉREAU Die finden Sie aber auch schon in *CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE TRAIN*, der zunächst in einem sehr frenetischen Tempo erzählt ist. Danach wird es jedoch einfacher, ruhiger, ich nehme mir Zeit, die einzelnen Geschichten zu erzählen. Diese anfängliche Nervosität, das Hin und Her der Figuren, die Arbeit mit der Tiefe des Bildes, ist für mich sehr natürlich; das habe ich schon früh auf dem Theater gemacht. Meine Vorstellung war, man scheucht eine Reihe von Figuren frühmorgens zur Gare d'Austerlitz und steckt sie dann in einen Zug.

FILMBULLETIN Der verstorbene Maler, der sie alle bestellt hat, ist gleichsam ein Regisseur.

PATRICE CHÉREAU Exakt, er hat seinen eigenen Tod und dann die Trauerfeier inszeniert.



«Es geht darum, was man mit einer Kadrierung erzählen kann. Wenn man enger wird, atmet sie nicht mehr. Wenn man zu weit aufzieht, sieht man nichts. Oft können weite Einstellungen erstickend sein, und in nahen hat man wiederum Luft.»

FILMBULLETIN Wie gelingt es, dass sich in SON FRÈRE Ruhe trotz des Wechsels der Zeitebenen einstellt?

PATRICE CHÉREAU Weil wir beide immer enger zusammenführen. Im Februar verknoteten die Probleme sich, es treten Komplikationen bei der Behandlung auf. In den Sommerszenen gibt es eigentlich nur noch die Erwartung des Todes, die Zeit verstreicht langsamer. Aber bereits in den Hospitalszenen, die wechselweise dazwischen montiert sind, wird Thomas immer schwächer, was den Rhythmus der Szenen mitbestimmt.

FILMBULLETIN Die Nervosität Ihrer Filme ergibt sich auch daraus, dass die Kamera keineswegs nur die Unruhe der Figuren spiegelt, sondern eine eigene besitzt.

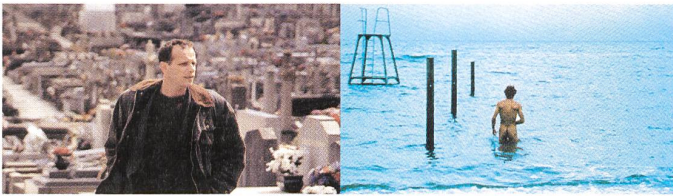
PATRICE CHÉREAU Darin sind sich mein Kameramann *Eric Gautier* und ich einig: die Kamera darf ein eigenständiges Leben führen und soll nicht einfach das Verhalten der Figuren nachahmen. Es geht um die Frage, was ich als Regisseur betrachten möchte. Gewiss, sie nimmt manchmal den Blickwinkel einer Figur ein, freilich ohne dass ich subjektive

Einstellungen drehe. Die Kamera ist mein Auge, sie folgt allein meiner Schaulust.

FILMBULLETIN Ist Ihr Bedürfnis, in langen Plansequenzen zu drehen, gewachsen?

PATRICE CHÉREAU Das ist eine reizvolle intellektuelle Übung: Wie erzählt man eine Szene in nur einer Einstellung? Am Ende verwendet man meist Teile aus verschiedenen Takes, aber dennoch ist es wichtig, eine Szene zunächst in einem Atemzug gedreht zu haben. Schon, weil es besser für die Schauspieler ist. Zunächst mag ein Schauspieler das nicht, er will es lieber kurz machen. Aber nach ein paar Minuten, wenn er sich warm gelaufen hat, gibt es eine Kontinuität des Gedankens in seinem Spiel, einen Fluss, die ungeheuer wichtig sind. Wenn man eine Szene in viele Perspektiven zerstückelt, ist es so, als würde man ihm etwas stehlen. Und das, was man im Schneiderraum fabriziert, ist dann etwas ganz anderes.

Man versucht immer, in einem Film die Probleme zu lösen, die man im vorangegangenen nicht bewältigt hat. In SON FRÈRE habe ich versucht, in Plansequenzen zu drehen und dabei nicht unbedingt die Kamera zu bewegen. Es gibt ein, zwei Beispiele für diesen Ansatz, eine Szene in einer Einstellung zusammenzufassen. Das



1

2



1 CEUX QUI
M'AIMENT
PRENDRONT
LE TRAIN

2 SON FRÈRE

liegt bestimmt daran, dass ich zuvor als Schauspieler mit Michael Haneke bei *LE TEMPS DU LOUP* gearbeitet habe. Ich wollte ausprobieren, wie es ist, in seinem Stil zu drehen. Das war also gewissermassen meine Antwort auf die Probleme, die Haneke bei seinem Film lösen wollte.

Ich habe noch ein anderes grosses Problem. Ich finde für meine Totalen oft nicht die richtige Weite. In *LA REINE MARGOT* zum Beispiel ist es mir oft nicht gelungen, die Einstellung weit genug aufzuziehen.

FILMBULLETIN Andererseits geht eine der atemberaubendsten Totalen der letzten Jahre auf Ihr Konto, die zudem in CinemaScope gedreht ist: die Kranfahrt auf dem Friedhof von Limoges in *CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE TRAIN*.

PATRICE CHÉREAU Aber ich habe sie mit einer Grossaufnahme eines Gesichtes begonnen! So eine Einstellung dreht man vielleicht einmal im Leben. Ihre Totalität war natürlich gerechtfertigt, weil es im Grunde ein Landschaftstableau war. Dieser Friedhof wirkt wie eine eigene Stadt.

Aber sonst fällt es mir schwer, die richtige Einstellungsgrösse zu finden. Ich muss es lernen. Ich habe zum ersten Mal wirklich in *SON FRÈRE* versucht,

die Einstellungen weiter zu öffnen – was paradox ist, weil der Film ursprünglich fürs Fernsehen gedreht ist.

FILMBULLETIN Welches Kriterium bestimmt für Sie darüber, was die richtige Grösse ist?

PATRICE CHÉREAU Das ist eine Frage, auf die ich keine Antwort habe. Ich weiss es nicht, weiss es wirklich nicht. Es geht darum, was man mit einer Kadrierung erzählen kann. Wenn man enger wird, atmet sie nicht mehr. Wenn man zu weit aufzieht, sieht man nichts. Das muss man auf das Thema abstimmen, auf das, was im Bild ist. Oft können weite Einstellungen erstickend sein, und in nahen hat man wiederum Luft. Der Rahmen ist auch das grosse Problem der Maler. Wie kadriert man? Das ist eines der Rätsel, für die ich eines Tages vielleicht eine Lösung finde.

Das Gespräch mit Patrice Chéreau führte Gerhard Midding