

Jaques Doillon:

Die Erfindung des im Film

Christina Heinen

Jaques Doillon, der bereits 27 Filme gedreht hat und zu den bekanntesten französischen Filmmachern zählt, gilt dennoch als Außenseiter. Seine Filme, deren bevorzugte Themen schwierige, verwickelte Liebesgeschichten und die Auflösung der Familie sind, wurden oft als „nouveau naturel“ bezeichnet. Gemeint ist die realistische Erzählweise zumeist alltäglicher Geschichten, die oft mit Laiendarstellern inszeniert sind. Doillons Realismus ist jedoch nur schwer begrifflich zu fassen: Gerade diejenigen seiner Filme, in denen Kinder und Jugendliche als Laiendarsteller spielen – oft so überzeugend „authentisch“, dass man versucht ist, diesen Filmen einen Gestus des semidokumentarischen zu unterstellen –, vereiteln oft jede Identifizierung des Zuschauers mit den Figuren des Films. So erzeugen sie einen seltsamen Eindruck der Distanz, der nicht im Widerspruch steht zur „Wahrhaftigkeit“ des Gezeigten, sondern sie zu unterstreichen scheint. Doillon selbst, der von sich behauptet, das Leben weniger interessant zu finden als die Verfilmung desselben, streitet diese Distanz des Sehens ab: „Es scheint sich für mich, entgegen den Behauptungen der Kritiker, aus jenen Jahren der emotionalen Kinoerlebnisse bis in meine eigenen Filme hinein eine *Abwesenheit von Distanz* erhalten zu haben“¹. In *Ponette* (1996; FSK: o. A.), seinem international wohl bekanntesten Film, erzählt Doillon die Geschichte einer Vierjährigen (Victoire Thivisol), die mit dem plötzlichen Tod ihrer Mutter durch einen Autounfall konfrontiert wird. Doillon versucht die Mimesis an das kindliche Erleben dieses schrecklichen Ereignisses, das unvorstellbar bleibt, da es (noch) nicht verstanden werden kann. Gleichzeitig hält er jedoch Distanz. Die Kamera identifiziert sich nicht mit den kindlichen/jugendlichen Laiendarstellern; sie bleibt in einer beobachtenden Position.

„Alle Großaufnahmen von Ponettes Gesicht, und in einem gewissen Sinn besteht der ganze Film aus solchen Großaufnahmen, präsentieren dieses Gesicht immer auch als rätselhafte Projektionsfläche, die sich dem Begreifen des Zuschauers letztendlich entzieht.“²

Ponette ist sicherlich kein Kinderfilm, und die Gespräche über Tod, Religion und Transzendenz, die Drei- bis Fünfjährige dort führen, sind ihnen zweifellos von einem Regisseur in den Mund gelegt, dem es weniger um die Abbildung als vielmehr um die *Erzeugung* des Authentischen ging. Wie jedoch dreht man einen Film mit einer so jungen, vierjährigen Hauptdarstellerin, die noch dazu 1996 in Venedig den Preis für die beste weibliche Darstellerin erhält?

Doillon hat sich fast ein Jahr auf diesen Film, von dem er sagt, es hätte sein erster sein sollen, vorbereitet. Wie bei allen seinen Filmen hat er größtes Gewicht auf das Casting gelegt, auf eine sorgfältige, wohl überlegte und begründete Wahl der Darsteller, die im Fall von *Ponette* nahezu ausschließlich Kinder sind. Sieben Monate lang hat Doillon sich jeden Mittwoch und Samstag mit drei- bis vierjährigen Kindern in einem Atelier getroffen, mit ihnen gespielt, sich mit ihnen unterhalten und die Gespräche über mehrere hundert Stunden auf Tonband aufgezeichnet. Eine Kinderpsychoanalytikerin war dabei; sie sollte die Kinder auch während der gesamten Drehzeit begleiten. Es gab ein klares Abkommen zwischen Doillon, den Kindern, den Eltern und den Produzenten, die die ganze Zeit ein wenig Angst um den Film hatten und sich der Sache sehr viel weniger sicher waren als der Regisseur: Wenn ein Kind sich nicht mehr wohl fühlt mit der Situation, wenn es Missverständnisse gibt, das Kind zu kurz kommt, kann es den Dreh sofort, endgültig und ohne Probleme verlassen, auch

Lebens

die Hauptdarstellerin. Erst nach dieser langen Phase des Sichhineindenkens in die Vorstellungswelt von Drei- bis Vierjährigen, in ihre Ansichten und Bilder vom Tod, fühlte Doillon sich in der Lage, am Drehbuch zu arbeiten, von dem bis dato nur die Synopse vorlag: ein Kind, das sich weigert, den Tod seiner Mutter anzuerkennen.

Warum jedoch gerade ein vierjähriges Kind, warum gerade dieses Alter?

„Vier Jahre, das ist fast eine andere Welt. Das Interesse des Films ist sein Thema: die Zurückweisung des Todes, wenn das Kind vier Jahre alt ist, viereinhalb Jahre, oder die Zurückweisung der Abwesenheit, wenn es drei Jahre alt ist. Mit fünf Jahren weiß das Kind, was das ist, der Tod. Das liegt nicht daran, dass es vorher weniger darüber wüsste als wir, dass es nicht eine unglaubliche Sensibilität hätte. Ich bin kein Puppenspieler, und die Kinder im Film sind keine Marionetten, die ich nach meinem eigenen Gutdünken bewege. Das ist keine Arbeit mit Tieren, sondern mit menschlichen Wesen, die reich sind – und an bestimmten Punkten unendlich viel reicher als wir. Die meisten Erwachsenen unterschätzen den außergewöhnlichen mentalen Reichtum eines vierjährigen Kindes.“³

Es handelt sich also weniger um einen Film über den Tod als vielmehr um einen Film über die Widerständigkeit, über die Kraft der Verweigerung, die einer Vierjährigen zu Eigen ist und die sie zwangsläufig verlieren wird:

„Ich brauchte ein Kind, das fähig war, sich dieser Gemeinheit, die der Tod darstellt, zu widersetzen. Wenn es fünf Jahre alt ist und älter, weiß es, was der Tod ist: Wenn ich einen Film mit einem Kind dieses Alters mache, und wenn es weiß, was der Tod ist und es verleugnet, setzt es einen Fuß in den Wahnsinn. *Ponette* ist kein

Film über den Wahnsinn. Sein Ausgangspunkt ist einfach: Er bewegt sich an dem Punkt, diese Gemeinheit zu verweigern, etwas, das für einen Erwachsenen nicht in Frage kommt. Man muss also wieder zurückgehen bis zu einem Alter, in dem es nur die Abwesenheit gibt (meine Mutter verschwindet aus meinem Gesichtsfeld, ich fordere sie zurück, und sie kommt wieder) und ein bisschen darüber, wo man gerade beginnen wird, vom Tod sprechen zu hören, von einer Abwesenheit, die ewig dauern wird, insofern dieses Wort einen Sinn hat für die Kinder.“⁴

Doillon ist nicht nur auf der Ebene der Perspektive auf der Gesichtshöhe der beteiligten Kinder – denn im Wesentlichen handelt es sich um einen Film, der den Zuschauer zum Zeugen von Gesprächen zwischen drei- bis fünfjährigen Kindern macht: zwischen Ponette, ihrem kleinen Cousin (Matiaz Bureau Caton), ihrer etwas älteren Cousine (Delphine Schlitz) und schließlich den Kindern im Ferienlager –, sondern auch wortwörtlich auf der Ebene des Blicks der Kamera, die sich stets auf der Gesichtshöhe der Kinder befindet. Kamerafrau Caroline Champetier musste während der zwölfwöchigen Drehzeit nicht nur ein Korsett tragen, um den Rücken bei der Arbeit auf 80 cm Höhe zu schonen, sondern sie lernte auch sämtliche Kollegen an den Knien zu erkennen. Ein weiteres Problem stellte der Ton dar, da Doillon sich in ständigem Dialog mit seinen kleinen Darstellern befand. Diese sprechen ihren Text zwar tatsächlich vollständig selbst, aber eben im Gespräch mit dem Regisseur, dessen Part im fertigen Film verschwinden sollte. Doillon ist trotz seiner Fetischisierung von Authentizität, seiner Arbeit an den Grenzen der Schauspielerei und seiner auf die Dreharbeiten hin orientierten, kurzfristigen Arbeit am Skript und den Dialogen (die er erst dann zu schreiben pflegt, wenn die Besetzung bereits feststeht) kein Freund von Improvisation, die er in all seinen Filmen zu vermeiden sucht. So auch in *Ponette*, dessen kindliche Darsteller sich tatsächlich exakt an das Drehbuch halten, auch wenn das erfordert, einige Szenen 15- bis 20-mal zu drehen. Es fällt schwer, sich vorzustellen, dass das den Kindern immer Spaß gemacht haben soll, auch wenn Doillon betont, dass er die Kinder im Unterschied zu den meisten Filmproduktionen nicht als Werbeträger missbraucht oder zu einer reinen Projektionsfläche erwachsener Vorstellungen gemacht habe.

Anmerkungen:

1 Interview mit Jaques Doillon. In: taz Berlin, 13.12.1998.

2 www.jump-cut.de

3 www.humanite.presse.fr/journal/1996/1996-09/1996-09-25/1996-09-25-017.html

4 Ebenda.

5

Ebenda.

6

Ebenda.

7

Film-Dienst 5/2000.

8

Interview mit Jaques Doillon unter www.jump-cut.de

9

Doillon in der Arte-Dokumentation *Jaques Doillon – Wahrheit der Gefühle* (1998, Regie: Anne Brochet).

„Da es in diesem Film einen dokumentarischen Aspekt gibt, erscheint er mir nicht angreifbar, sein Inhalt interessiert mich und es kommt mir darauf an, dass seine schwankende Fiktion die Kinder zeigt, wie sie sprechen, wie sie es auch in der Realität tun.“⁵

Dennoch ist Doillon in Venedig nicht nur gelobt, sondern von verschiedenen Seiten auch scharf attackiert worden für seinen einzigartigen Versuch, die Auseinandersetzung einer Vierjährigen mit dem Tod ihrer Mutter zu verfilmen. Er selbst beruft sich darauf, die Kinder in ihrer (alters-)spezifischen Vorstellungswelt sehr ernst genommen zu haben – und dass eine altersgemäße Auseinandersetzung mit dem Tod nicht per se Schaden anrichtet, daran besteht wohl kaum ein Zweifel. Auch scheint es außer Frage zu stehen, dass schon Kinder dieses Alters klar zwischen Fiktion, Spiel und Realität unterscheiden und somit das Geschehen des Films und der Dreharbeiten als nicht wirkliches einzuordnen wissen. Dennoch bleibt, dass Victoire Thivisol in dem Film mehr als einmal echte Tränen vergießt – was die Analytikerin mit der lapidaren Feststellung kommentiert, sie habe Victoire einfach immer geraten, sich vorzustellen, Jaques sei böse mit ihr –, dass sie sagt, ich will sterben (auch wenn es nur im Spiel geschieht), dass sie versucht, die Mutter mit bloßen Händen auszugraben oder ein anderes Mal sich selbst einzugraben. Auch wenn Doillon betont, es gäbe genug Filme über Kinder, wie sie in den Augen der Erwachsenen sind, und er habe einen Film drehen wollen, „der von den Kindern mitinszeniert, mitgedreht, mitgeschrieben wird“⁶ – alles andere wäre in seinen Augen monströs geworden –, so ist es doch nicht möglich, dieser Perspektive völlig zu entgehen, und an manchen Stellen des Films wird das auch sehr deutlich. Die Dialoge mögen kindlich sein, die Fragestellungen muten jedoch oft sehr erwachsen an.

Anders in Doillons vorletztem Film, *Petits Frères* (1999), in dem das Setting für die 12- bis 14-jährigen Darsteller tatsächlich ein semidokumentarisches ist. Der Film erzählt die Geschichte von Talia (Stéphanie Toul), die knapp 14 Jahre alt ist und nach einer heftigen Auseinandersetzung mit dem ungebeterweise zurückgekehrten Stiefvater, der die kleine Schwester und eine Freundin Talias sexuell missbraucht hat, von zu Hause abhaut. Sie sucht einen Bekannten, der in der cité wohnt, in einem der heruntergekommensten Randbezirke von

Paris, in dem fast ausschließlich Schwarze und Araber leben. Sie findet eine Unterkunft, doch noch in derselben Nacht wird ihr ihre Pitbull-Hündin Kim gestohlen – von denselben Kindern, die sich zuvor so begeistert für sie interessiert haben und die nun zumindest so tun, als würden sie ihr helfen, Kim wiederzufinden. „Les petits frères“ [die kleinen Brüder] – das ist in Frankreich ein feststehender Ausdruck für die jüngste und weitgehend chancenlose Generation der Einwandererfamilien, die meist aus Afrika kommen: „Deren Entwurzelung ist eine mehrfache: Akzentfrei französisch sprechend, teilweise bereits in der zweiten oder dritten Generation in Europa lebend und dem Konsumgebaren dieses Kontinents heillos verfallen, sind sie gleichzeitig ausgeschlossen von seinem ökonomischen Kreislauf. Parallel dazu und zwangsläufig verkümmern die Verbindungen zu den Herkunftsländern.“⁷ Doillon entwirft diesen trostlosen Kosmos der cité ohne jeden Anflug von Sozialromantik und mit jenem zärtlich-genauen Blick für seine Figuren, für den er bekannt ist. Für die Recherche zu *Petits frères* hat Doillon monatelang Verhandlungen des Jugendgerichts beigewohnt.

„Ich habe mir keine Notizen gemacht, ich war nur ein einfacher Zeuge. Parallel dazu habe ich jedoch das Bedürfnis entwickelt, den Kindern von dort zuzuhören, wo die Richter sie hinverfrachtet haben, um sie zu beschützen, also in den Einrichtungen des Ddass [Einrichtung für straffällig gewordene Jugendliche, Anm. d. Red.] und des PJJ [Protection judiciaire de la jeunesse]. Zusammen mit meinen beiden Assistentinnen haben wir uns dann oft mit diesen

Kids unterhalten, die ein unglaubliches Leid zum Ausdruck bringen. Die Rechtsanwälte haben uns auch einige Namen der ‚Großen‘ gegeben. Wir sind in die cité gefahren, um die Jungs dort zu treffen, wie Dembo, der in dem Film mitspielt. Für sie ist der Schlamassel schon ganz schön weit fortgeschritten, wenn man bedenkt, dass sie in diesen Handel verstrickt sind, aus Notwendigkeit zu überleben, weil sie keine Arbeit finden. Sie erscheinen einem wirklich als eine geopfert Generation. Die Kleinen, sie schienen mir noch nicht so fertig zu sein.“⁸ Was Doillon an diesem Alter der 12- bis 14-Jährigen so fasziniert, ist „die Schwierigkeit, aus diesem Larvenstadium herauszukommen und zu einer vollendeten Form zu gelangen“⁹ – eine Suche, die er als das zentrale Begehren dieser Kids begreift und die trotz der sozialen Hoffnungslosigkeit eine gewisse Öffnung der Perspektive bedingt. Und so kommt es, dass *Petits frères*, obwohl Talia ins Heim muss, mit einer phantastischen Szene schließt, einer wilden Hochzeit zwischen ihr und Ilios, die – als ein hoffnungsvolles Ritual, geklaut aus einer anderen Welt – den Film zum Leuchten bringt.

Die letzten Szenen von *Ponette* unterstreichen auf eine ähnlich phantastische Art noch einmal die Perspektive der Vierjährigen: als Ponette ein weiteres Mal am Grab ihrer Mutter wartet – nach unzähligen Mutproben, um ein „Kind Gottes“ zu werden und einen Handel mit dem Allmächtigen abschließen zu können –, taucht die ersehnte Mutter tatsächlich plötzlich auf. Und das nicht etwa als eine „Erscheinung“, sondern in Fleisch und Blut. Um dieses Wunder als eine Möglichkeit, die in der Realitätsebene des Films verankert ist, zu unterstreichen – und wohl auch, um deutlich zu machen, dass diese Realitätsebene des Films die der Wahrnehmung einer Vierjährigen ist –, schenkt die Mutter Ponette ihren roten Lieblingspulli. Den trägt die Kleine immer noch, als die geliebte Mutter schon wieder verschwunden ist. Stolz berichtet sie dem Vater, sie habe von der Mutter den „Auftrag“ erhalten, glücklich zu werden. Diese letzten Szenen, denen eine suggestive Kraft innewohnt, die den abgehobenen Dialogen der Kleinen mitunter fehlt, haben die Funktion, den Film als die Wahrnehmung einer Vierjährigen zu konstituieren und zu verteidigen. Ponette ist nicht krank oder dabei, verrückt zu werden, wie der Vater meint, sondern in ihrer Art des Umgangs mit dem Tod der Mutter liegt ein ungeahntes Potential, die Trauer zu bewältigen.

Dennoch überschätzt Doillon meines Erachtens das Potential des Films, zu einem Medium der Wahrnehmung von Kindern bzw. Jugendlichen werden zu können. In einem Film, den Kinder und Jugendliche nicht selbst drehen, sondern in dem sie spielen, bleibt immer nur die Vorstellung eines erwachsenen, 57-jährigen Regisseurs von der Wahrnehmung der Kinder/Jugendlichen abbildbar, wenngleich diese sorgfältig recherchierten Vorstellungen von einem Einfühlungsvermögen zeugen, welches in der Filmgeschichte wohl einzigartig ist.

Christina Heinen studierte Soziologie und arbeitet derzeit an einer Dissertation zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von Kino und Psychoanalyse. Sie schreibt Filmkritiken, u. a. für die Mitteldeutsche Zeitung.

Arbeitsrechtliche Situation in Frankreich bezüglich der Beschäftigung von Kindern als Darsteller in Film und Fernsehen:

Schon aufgrund der gesetzlichen Schulpflicht ist Kinderarbeit in Frankreich verboten; die Ausnahmen sind begrenzt und im „Code du Travail“ klar definiert. Eine solche Ausnahme stellt die Arbeit als Kinderdarsteller in Film und Fernsehen dar, für die in jedem Einzelfall eine Ausnahmegenehmigung eingeholt werden muss. Wird die Genehmigung verweigert und der Film dennoch mit dem Kind gedreht, so ist die zu erwartende Strafe allerdings sehr gering: eine Geldstrafe in Höhe von maximal 25.000 Francs. Eine Verschärfung dieser Ordnungsstrafe in Form einer Anhebung des Geldbetrags auf 50.000 Francs bzw. einer Freiheitsstrafe von bis zu sechs Monaten wird diskutiert.

Die Kommission, die diese Anträge auf Ausnahmegenehmigungen bearbeitet, hat sich dabei auf folgende Punkte zu konzentrieren:

- ob die Rolle bezüglich ihres Schwierigkeitsgrades und ihrer moralischen Implikationen dem angemessen ist, was dem Kind vertraut ist, so dass eine Überforderung unwahrscheinlich bzw. ausgeschlossen ist;
- ob das Kind zur Zeit oder in der Vergangenheit bereits einmal eine Rolle im Theater oder beim Film übernommen hat;
- ob es, gemessen an seinem Alter und seinem Gesundheitszustand, die schauspielerischen Anforderungen bewältigen kann, ohne dass sein schulisches oder anderweitiges Fortkommen bzw. seine Entwicklung darunter leidet;
- ob die Arbeitsbedingungen korrekt sind, insbesondere bezogen auf die Dauer und den Rhythmus der Arbeitszeit, die Entlohnung, die Urlaubs- und Ruhezeiten, die Hygiene und die Sicherheit – im Hinblick auf und zum Schutz der Gesundheit und der moralischen Orientierung des Kindes;
- ob ein normaler Schulbesuch weiterhin garantiert ist;
- ob die Familie bzw. die Erziehungsberechtigten insbesondere während der Ruhe- und der Anfahrtszeiten ihrer Aufsichtspflicht in einer für das Kind sinnvollen Weise nachkommen können.