

Nicolas Philibert

Être et avoir

(SEIN UND HABEN)

Frankreich 2002

Regie	Nicolas Philibert
Kamera	Katell Djan Laurent Didier Hugues Gémignani
Kameramann	Nicolas Philibert
Schnitt	Nicolas Philibert
Schnittassistent	Thaddée Bertrand
Musik	Philippe Hersant
Ton	Julien Cloquet
Produktionsleitung	Isabelle Pailley Sandoz
Koproduzent	Serge Lalou
Produzent	Gilles Sandoz
Produktion	Maïa Films Arte France Cinéma Les Films d'Ici Centre National de Documentation Pédagogique
Verleih	Stadtkino Wien

Mitwirkende

Georges Lopez, Alizé, Axel, Guillaume, Jessie, Johan (Jojo),
Johann, Jonathan, Julien, Laura, Létitia, Marie-Elisabeth,
Nathalie und Olivier

35mm / Farbe / 1:1,66

Länge: 104 Minuten

Erster Kinoeinsatz in Österreich:

Stadtkino Wien, ab 6. Dezember 2002

Französische Originalfassung mit deutschen Untertiteln

Gespenstergeschichten

Eine Handvoll Schüler zwischen drei und elf, ein Lehrer wie ein sanfter Riese, eine Kamera: *Être et avoir* begleitet eine Saison lang den Alltag einer kleinen Einklassen-Schule im Herzen der Auvergne. In der schlichten Anlage bar jeglichen didaktischen Diskurses liegt die ganze Zartheit von Nicolas Philiberts neuestem Film. *Être et avoir* ist eine vieldeutige Dokumentation, in der sich jede Hoffnung auf Fiktives rasch verflüchtigt. Der Film bildet durch seinen neutralen Standpunkt und das Streben nach der richtigen Distanz eine direkte Verlängerung von *Le pays des sourds*: Er unternimmt keinen Versuch, aus der Kindheit phantastisches Kapital zu schlagen, sondern erprobt einfach ihre Fähigkeit, dem Gewicht des Blicks standzuhalten.

In der Sequenz der Busfahrt zur Schule, inmitten von Schnee und Stille, mit der der Film beginnt, klingt eine Spannung an, die den ganzen Film hindurch nicht nachläßt. Dieses wohlbekannte Gefühl – die Bekommenheit des Schulkindes in dem Moment, in dem es das Schultor passiert – beschäftigt den Regisseur sichtlich. Von 60 Stunden Filmmaterial bleibt faktisch keine Szene von Kameraderie oder Spiel. Unter den Kindern stehen vor allem Jojo, ein kleiner Junge wie bei Miyazaki, Nathalie, die leicht verlorene „Große“, Julien, der Chef, oder der stets den Tränen nahe Olivier hervor. Als schützende Gestalt des Films trägt der Lehrer diese kleine heterogene Welt auf seinen Schultern. Seine starke und zugleich sanftmütige Persönlichkeit, seine stille Autorität allein scheinen in der Lage, aus der Klasse ein organisiertes und kohärentes Ganzes zu machen. Doch seine beruhigende Allgegenwart kann das fragile Gleichgewicht, das den Film regiert, nur vorübergehend aufrechterhalten.

Steht er allein vor der Kamera, verliert der Lehrer plötzlich seine Maske, wird verletzlich und wechselt aus der Rolle des freundlichen Demiurgen in die des passiven Betrachters seiner selbst und seines Berufs. Mit dieser Szene kippt der Film. Wir bekommen nicht länger die heitere Beschreibung eines in sich geschlossenen Universums zu sehen. Das Prinzip von *Être et avoir* beruht weniger darin, eine gut geregelte Mechanik (die Schule, das Verhältnis zwischen den Schülern, zwischen Schülern und Lehrer, zwischen Lehrer und Eltern) in Bilder umzusetzen, als vielmehr in Abgründe abzutauchen, in denen sich eine bedrückende und diffuse Fremdheit aufbaut. Das Kommunikationsmanko des Kindes, seine intimen Anhaltspunkte und Geheimnisse allein sind hier Gegenstand der Untersuchung. Und das ist die größte Errungenschaft von *Être et avoir*: eine Art geistige Reise in die Arkana der Kindheit zu sein, wo das Erlernen sozialen Geschicks einem Kampf gegen finstere und mysteriöse Gespenster gleichkommt.

Die drolligste Szene des Films zeigt uns, wie der zehnjährige Julien unter dem strengen Blick seiner Mutter seine Hausaufgaben macht. Weitere Familienmitglieder gesellen sich dazu, unter ihnen der Vater, der gerade aus dem Stall kommt; sie alle werden in den Strudel gezogen, den ein simples Rechenbeispiel darstellt. Die Familie ist ohnmächtig, und Julien in diesem Moment zutiefst allein. Eine andere Szene wird den Film später regelrecht zerreißen: Auf einer Bank sitzend versucht der Lehrer, einen verstockten Jungen zum Reden zu bringen, der in Tränen ausbricht, als die Sprache auf seinen kranken Vater kommt. Der Einsatz des Wortes in *Être et avoir* erlaubt es, daß ganz leise dieser unbeschreibliche Schmerz aufsteigt, den die Klassengemeinschaft, bis zum Schluß, einzudämmen versucht. Die Tränen, die Nathalie noch weinen wird, oder die eines kleinen Jungen, der verzweifelt nach seiner Mutter ruft, verstärken diesen Eindruck eines vagen, nicht festzumachenden Unbehagens.

Die schönsten Filme über die Kindheit, bei Comencini, bei Kiarostami, bei Miyazaki, drehen sich immer darum: um das Gefühl des Verlusts, um eine undefinierbare Bedrohung, um den Rückzug in sich selbst oder das Mitteilungsbedürfnis als erste Schritte in Richtung einer möglichen Eroberung der Welt. Wenn Philibert bei der Suche nach einem Mädchen, das sich in einem wogenden Kornfeld verirrt hat, verweilt, scheint er eine unvergeßliche Sequenz aus *Tonari no Totoro* [My Neighbor Totoro, Hayao Miyazaki, 1988] aufzugreifen. Die Rückkehr zur Ausgangsszene: die Spur von jemandem wiederzufinden, der sich bereits weit aus Kamerafeld und Bild entfernt hat. Und hieraus erwächst die Schönheit dieses Films: daß er nicht vergessen hat, daß ein Kind im Kino, egal, was es sagt oder macht, immer ein Phantom bleiben wird.

Cahiers du cinéma, Juli/August 2002

Freiheit, Gleichheit, Andersartigkeit

Obwohl Nicolas Philibert auf dem Gebiet des Dokumentarfilms arbeitet, ist er zuallererst Filmemacher, und einer der besten dazu. Nicht, daß der Dokumentarfilm eine peinliche Krankheit wäre, im Gegenteil, das Genre liefert regelmäßig bemerkenswerte Streifen. Doch der Begriff „Dokumentar-“ ist mit dem seltsamen Fluch belastet, die Leute abzuschrecken und aus den Kinosälen fernzuhalten. Philibert gehört zu jenen Filmemachern, deren Ausgangsmaterial kein schriftliches, fiktives und durchkomponiertes Drehbuch ist, sondern die lebendige Materie, die ungeschönte Realität. Nach mehreren Kurzfilmen und einigen gemeinsam mit Gérard Mordillat realisierten Filmen machte Philibert 1989 mit *La ville Louvre*, einem Besuch hinter den Kulissen der großen Pariser Institution, von sich hören. Es folgten *Le pays des sourds*, ein Film über Gehörlose bar jeder Rührseligkeit, sowie *La moindre des choses*, der sich mit der Theaterarbeit der Patienten der antipsychiatrischen Klinik von La Borde befaßt.

Nicolas Philiberts Blick ist niemals didaktisch oder reglementierend, das ist seine Besonderheit. Er legt keinen Kommentar über seine Bilder, er erfindet seine Filme beim Drehen, entdeckt seine Geschichten und Erzählungen unterwegs und präsentiert die Realität so, daß sie vor seiner Kamera pulsiert. Nicolas Philibert geht an seine Filme heran, ohne die Materie zu kennen, mit der er sich auseinandersetzen wird, und er beendet sie als einer, der viel beobachtet, betrachtet und gelernt hat. Zwischen dem Anfang und dem Ende seiner Filme vollzieht sich dieser Erkundungs- und Lernprozeß, den man Kino nennt.

Nicolas Philibert: Mir kommen meine Ideen nicht abstrakt oder in trauter Zweisamkeit mit dem Computer: Ich brauche die Begegnung mit Menschen. Diese Begegnungen liefern mir meine Ideen. Anfänglich wollte ich einen Film über das Leben am Land machen. Ich ging auf Recherche und allmählich kristallisierte sich ein Film über eine Landschule heraus. Dann über eine Schule mit einer einzigen Klasse. Solche Schulen findet man eher in abgelegenen Gegenden, im Gebirge. Spontan bekam ich Lust, den Film in den Bergen anzusiedeln: aber weder in den Alpen noch in den Pyrenäen. Ich wollte eine Region mit Landwirtschaft. Also suchte ich im Zentralmassiv.

Warum das Gebirge?

Ich suche Landschaften, die markant sind, in jeder Hinsicht. Landschaften, in denen man nicht alles auf den ersten Blick sieht. So wie ich es liebe, wenn ein Film Schattenzonen hat, in die manchmal ein Lichtstrahl fällt. Das unterscheidet das Kino vom Fernsehen. Außerdem bin ich in Grenoble aufgewachsen. Ebenen bedrücken mich schrecklich.

Wie lange hast du gebraucht, diese Schule im Zentralmassiv zu finden?

Fast fünf Monate. Es war nicht einfach: Wenn man einem Verwaltungsapparat wie der Schulbehörde ein Filmprojekt vorschlägt, stößt man zuerst einmal auf legitimes Mißtrauen. Sie fragen sich, sechs Wochen lang mit einer Filmcrew in einer Klasse, wie sollen die Kinder da lernen? Diese Barriere mußte ich umschiffen.

Es kamen fünf oder sechs Schulen in Frage, aber in der einen war das Klassenzimmer zu klein, in der anderen war die Lehrerin schwanger, das hätte ein hübsches dramaturgisches Element werden können, aber die Schwangerschaft war „zu früh“ für die Dreharbeiten... Schließlich fiel die Wahl auf die Schule von Monsieur Lopez.

Hast du vor den Dreharbeiten viel Zeit in dieser Schule verbracht?

Eigentlich nicht. Ich entdeckte die Klasse Ende Oktober 2000 und verbrachte einen Nachmittag dort, um zu beobachten. Ich hatte gleich das Gefühl, daß sie die richtige war. Ich erläuterte dem Pädagogen mein Projekt in allen Details. Er war überrascht, daß jemand einen Film über ein derart unspektakuläres Thema machen wollte. Ich erklärte ihm, daß für mich ein Kind, das multiplizieren lernt, zum Kinoepos werden kann. Acht Tage später brachte ich dann mein ganzes Team, damit wir uns kennenlernen konnten. Mir war es wichtig, gleich von vornherein klarzustellen, daß die Kinder nicht immer in den glücklichsten Situationen gefilmt werden würden. Daß es mir gerade um die Schwierigkeiten ging. Und auch, daß nicht alle Kinder gleich gefilmt werden würden, weil man Filme nicht mit dem Millimetermaß machen kann, daß Szenen geopfert werden würden, weil

ein Film kein „best of“ ist, sondern eine präzise Konstruktion... Und ich betonte auch sofort, daß es kein objektiver Blick auf die Schule werden würde – daß es das nicht gibt, daß es mein Blick sein würde. Im Dezember kamen wir dann wieder, das heißt, eineinhalb Monate nachdem ich die Klasse gefunden hatte, und wir drehten vom ersten Tag an.

Wie reagierte die Klasse auf die Anwesenheit einer Filmcrew?

Am ersten Tag setzten wir uns pädagogisch mit den Kindern auseinander, die unsere Ausrüstung natürlich faszinierend fanden. Jedes Kind wollte einmal durch die Kamera schauen, und jedes Mitglied der Crew erklärte ein bißchen was von seinem Job... Nach zwei Stunden ging der normale Unterricht weiter, und die Kinder machten sich wieder an ihre Aufgaben. Ich sagte ihnen: „Wir haben euch erklärt, wie wir arbeiten, jetzt sollt ihr uns zeigen, wie ihr arbeitet.“ Sie hatten uns ziemlich rasch integriert. Nicht „vergessen“, das wäre unmöglich.

Man sieht, daß die Protagonisten sich an die Gegenwart der Kamera gewöhnt haben, aber manchmal sind sie sich ihrer bewußt, wie gewisse Blicke der Kinder in die Kamera beweisen.

Die Blicke in die Kamera stören mich nicht, solange sie nicht zu nachdrücklich oder kokett sind. Im Lauf der Dreharbeiten entwickelt sich die Beziehung zwischen der Klasse und den Filmenden. Am Anfang bin ich noch auf der Suche. Dann tauchen nach und nach Persönlichkeiten auf, man beginnt zu verstehen, wie die Klasse funktioniert, man bekommt ein Gespür für die Personen und Situationen des Films... Je weiter der Dreh voranschreitet, umso mehr kann ich zu Situationen anregen. Etwa zu jener Sequenz, in der der Lehrer den Großen von seiner bevorstehenden Pensionierung erzählt. Oder wenn er mit seinen Schülern über Dinge spricht, die sich außerhalb der Schule, in der Stadt oder in der Welt zutragen. Das funktioniert allerdings nur, wenn die Situationen echt sind.

Kannst du uns in Zahlen nennen, wieviel du gefilmt hast und wieviel davon bei der Montage verwendet wurde?

Wir waren zehn Wochen in der Klasse, in sechs Etappen. Dadurch daß wir die Dreharbeiten aufteilten, konnten wir den Wandel der Jahreszeiten mitverfolgen. Die Dinge bekommen eine erzählerische Dimension, wenn eine Person erscheint, verschwindet, für einen Augenblick in Vergessenheit gerät und dann wieder auftaucht... Das wird auch bei der Montage herausgearbeitet. Beim Drehen habe ich noch keine fixe Vorstellung, wie ich den Film schneiden werde, aber ich habe es schon im Gefühl, welche Sequenzen ich verwenden werde.

Du bleibst im Umfeld der Schule, das Familienleben der Kinder bleibt im Off. Mit Ausnahme der amüsanten Sequenz, in der Julien von seiner ganzen Familie umringt seine Multiplikationsaufgabe macht.

Ich habe in allen Familien gedreht, aber immer in Hinblick auf die Schule. Ich filmte die Großen bei der Hausaufgabe, und die Kleinen, wenn ihre Eltern sie fragten, was sie in der Schule gemacht hatten, was die Kinder für gewöhnlich mit „nichts“ oder „weiß ich nicht mehr“ beantworteten. Was übersetzt heißt: „Das geht dich nichts an.“ Ich wollte zeigen, welche Rolle die Schule im Familienleben spielt, und wie die Eltern dazu stehen. Die Eltern des Films haben keine hochgradige Schulausbildung, aber man spürt, wie sehr ihnen der Schulerfolg ihrer Kinder am Herzen liegt.

Der Lehrer ist ein vorbildlicher Diener der Republik, eine typisch französische Figur, und ein Held des Alltags wie James Stewart oder Gary Cooper, eine typisch amerikanische Figur.

Er hat Statur, er imponiert durch sein Auftreten. Er hat auch eine gute Stimme. Und gerade seine Stimme hatte es mir angetan. Während meiner Recherchen begegnete ich vielen guten Lehrern, die jedoch einen kleinen „Fehler“ hatten: Wenn sie mit den Kleinen sprachen, verfielen sie gerne in einen dümmlichen Tonfall. Es war unerträglich, und im Film wäre es noch unerträglicher geworden. Monsieur Lopez spricht mit den Kleinen abgesehen von der Wortwahl genauso wie mit den Großen. Dank diesem wesentlichen Punkt hatte ich meinen Pädagogen sehr rasch gefunden. Er arbeitet mit den kleinen, aus der Mode gekommenen Ritualen der alten Schule, und gleichzeitig ist er ein Mensch von heute, sehr offen... Seine Schüler sind für ihn Persönlichkeiten, diesen Respekt spürt man in der Klasse.

Was hast du mit den Landschaftsaufnahmen beabsichtigt, die den Film skandieren?

Der Zuschauer braucht von Zeit zu Zeit eine Pause, frische Luft. Ich glaube auch ganz schlicht und einfach, daß Landschaften uns viel über die dort lebenden Menschen verraten. Man sieht die Herbheit, bebaute oder unbebaute Felder... Diese Schule liegt in einem kleinen Dorf, in einer recht rauen, abge-

legenen, öden Gegend: und mittendrin bildet sie einen kleinen Kokon, ein Heim. Die Schule ist der Ort, an dem man unter sich ist, an dem man aber auch lernt, wie man in der weiten Welt lebt.

Landschaften kann jeder auf seine Art interpretieren – was mir ganz recht ist. Als Zuschauer lasse ich mich nicht gerne von einem Film als Geisel nehmen... außer von Hitchcock! Im Falle des Dokumentarfilms heißt das, daß ich keine Diskurse „über“ etwas mag. Die Fernsehdokumentation, die sehr oft didaktisch ist, bringt immer die Sichtweise eines Experten. Der Regisseur weiß, wovon er spricht, er will belehren. Ich verallgemeinere, nicht alle Dokus sind so... Was ich sagen möchte, ist, je weniger ich zum Zeitpunkt, wenn ich einen Film beginne, über das Thema weiß, umso besser funktioniere ich – und der Film auch. Wenn man zuviel weiß, tut man sich Zwänge an: das und das ist zu zeigen, das und das zu erklären, etc. Letzten Endes verliert man dabei das Kino aus den Augen. Wenn ich einen Film mache, muß ich nichts sagen: ich muß einen Film machen.

Das Drehen eines Films als Prozeß des Erkundens und Lernens?

Es bedeutet anzufangen, ohne etwas zu wissen. Ich finde es sehr spannend, nicht von Anfang an zu wissen, wie die Filme, die ich mache, enden werden, sie beim Drehen zu erfinden. Müßte ich mit einem 40köpfigen Team ein 150seitiges Drehbuch nach einem strikt vorgegebenen Arbeitsplan verfilmen, wäre das nichts für mich. Aus diesem Grund habe ich auch noch nie einen Spielfilm gemacht. Ich brauche Begegnungen, die anderen, damit meine Phantasie in Gang kommt.

Ärgert dich die Zweiteilung Spielfilm/Dokumentation?

Ich habe es gerne, wenn man im Zusammenhang mit meiner Arbeit von Kino spricht. Wenn die Zuschauer das Wort „Film“ voranstellen, bin ich glücklich. Ich leugne nicht, daß meine Filme Dokumentationen sind, aber beim Wort „Dokumentation“ denken die meisten an Fernsehdokus, die didaktischer und weniger erzählerisch sind als meine Filme. Ich fürchte mich vor Reaktionen wie: „Eine Dokumentation über die Schule, so was Fades!“ Für viele bedeutet das Wort „Dokumentar-“, daß man keinen Kinospaß geboten bekommt, sondern schwerere Kost, die einem eine Anstrengung abverlangt. Ich persönlich habe das Gefühl, Kino zu machen, nicht Filme zweiten Ranges. Ich erzähle Geschichten, meine Kamera kopiert nicht wahllos die Wirklichkeit. Nein, es geht um formale Entscheidungen, darum, was man wegläßt, darum, einen Vorhang ein wenig zu öffnen, damit ein Lichtstrahl auf den Tisch fällt, etc. Meiner Meinung nach gibt es keine großen Themen. Man kann auch im Bistro an der Ecke einen großen Film drehen. Ich spreche lieber von einem Projekt als von einem Thema. In Projekt steckt „projektieren“, sich etwas vornehmen.

Interessierst du dich trotz deiner Vorbehalte gegenüber der Kategorie Dokumentarfilm für die Arbeit deiner Kollegen auf diesem Gebiet?

Meine Vorlieben reichen vom Dokumentar- bis zum Spielfilm und umfassen eine Menge Filmemacher. In der Gattung „Dokumentation“ liebe ich Filme wie *Reprise* von Hervé Le Roux. Ich schätze die Arbeit von Claire Simon, van der Keuken, Kramer... Jeder von uns hat seinen Blick, seinen Stil, seine Anliegen. Lange Zeit war ich auch ein Fan der Filme von Wiseman, heute vielleicht ein bißchen weniger. Manchmal möchte ich ihm sagen: „Dein Film dauert vier Stunden, aber er wäre viel stärker, wenn du eine härtere Auswahl treffen würdest.“ Im Gegensatz dazu gibt es eine Art von Kino, die ich nicht sehr oft sehe: amerikanische Großproduktionen. Ich habe wahrscheinlich unrecht, aber spontan sehe ich mir lieber einen asiatischen oder afrikanischen Film an. Ich liebe es, im Kino zu reisen, eine Sprache, eine Kultur, einen Filmstil zu erleben, die uns nicht vertraut sind.

Les Inrockuptibles, 27. August 2002

d mittendrin bildet sie einen kleinen hule ist der Ort, an dem man unter uch lernt, wie man in der weiten Welt

uf seine Art interpretieren – was mir er lasse ich mich nicht gerne von eien... außer von Hitchcock! Im Falle t das, daß ich keine Diskurse „über“ kumentation, die sehr oft didaktisch weise eines Experten. Der Regisseur will belehren. Ich verallgemeinere, Was ich sagen möchte, ist, je weniger ich einen Film beginne, über das funktioniere ich – und der Film auch. t man sich Zwänge an: das und das zu erklären, etc. Letzten Endes verus den Augen. Wenn ich einen Film n: ich muß einen Film machen.

Prozeß des Erkundens und Lernens?
me etwas zu wissen. Ich finde es sehr g an zu wissen, wie die Filme, die ich beim Drehen zu erfinden. Müßte ich am ein 150seitiges Drehbuch nach n Arbeitsplan verfilmen, wäre das Grund habe ich auch noch nie einen che Begegnungen, die anderen, da g kommt.

Spielfilm/Dokumentation?
nan im Zusammenhang mit meiner enn die Zuschauer das Wort „Film“ ch. Ich leugne nicht, daß meine Filme r beim Wort „Dokumentation“ den dokus, die didaktischer und weniger Filme. Ich fürchte mich vor Reakentation über die Schule, so was das Wort „Dokumentar-“, daß man bekommt, sondern schwerere Kost, g abverlangt. Ich persönlich habe das icht Filme zweiten Ranges. Ich er-Kamera kopiert nicht wahllos die um formale Entscheidungen, darum, inen Vorhang ein wenig zu öffnen, en Tisch fällt, etc. Meiner Meinung hemen. Man kann auch im Bistro an lm drehen. Ich spreche lieber von n Thema. In Projekt steckt „projeken.

iner Vorbehalte gegenüber der Kateie Arbeit deiner Kollegen auf diesem

om Dokumentar- bis zum Spielfilm ilmemacher. In der Gattung „Doku- wie *Reprise* von Hervé Le Roux. Ich e Simon, van der Keuken, Kramer... Blick, seinen Stil, seine Anliegen. Fan der Filme von Wiseman, heute r. Manchmal möchte ich ihm sagen: den, aber er wäre viel stärker, wenn effen würdest.“ Im Gegensatz dazu lie ich nicht sehr oft sehe: amerika- Ich habe wahrscheinlich unrecht, iever einen asiatischen oder afrika- s, im Kino zu reisen, eine Sprache, zu erleben, die uns nicht vertraut

ist 2002

Nicolas Philibert

Der Lehrer ist gleichsam mein Double

Ein Casting von Schulen. Ich habe für die Vorbereitung des Films den Begriff Casting verwendet, obwohl es ein Wort ist, das ich nicht oft in den Mund nehme. Beim Dokumentarfilm spricht man besser davon, „sich zu arrangieren“: mit den Situationen, mit den Leuten, wie sie sind. Die Sachen zu nehmen, wie sie kommen, und damit zu arbeiten. Das heißt aber nicht, daß man passiv wäre, denn das Ereignis wird dadurch, daß man es auf die Leinwand bringt, neu gedeutet. Für *La moindre des choses* beispielsweise suchte ich einen ganz bestimmten Ort auf (die psychiatrische Anstalt La Borde). Bei *Être et avoir* wiederum hatte ich Lust, einen Film über eine Landschule mit einer einzigen Klasse zu drehen, ohne eine genaue Vorstellung zu haben. Meine Vorgangsweise ist weder pädagogisch noch militant, ich habe diesen Film nicht gemacht, um zu verteidigen, aufzuzeigen oder zu veranschaulichen. Mein Standpunkt ist viel offener und bescheidener. Ich bin kein Spezialist oder Experte. Je weniger ich über etwas weiß, umso besser geht es mir eigentlich. Ich wollte einfach Kinder filmen, die lernen, die über die Worte stolpern, das habe ich schon immer sehr schön gefunden.

Der erste Schritt bestand also darin, eine Schule zu finden, die ein paar objektive Kriterien erfüllte: eine nicht zu große Zahl von Schülern (maximal zehn bis zwölf), damit man sie schnell identifizieren und jeder von ihnen seine Persönlichkeit entwickeln kann, aber zugleich ein möglichst breitgefächertes Altersspektrum, vom Kindergarten bis zur letzten Volksschulklasse, wegen der charmanten Mischung, die sich daraus ergibt, und wegen der ganz speziellen Arbeitsweise, die das dem Unterrichtenden abverlangt. Vor einer solchen Klasse muß der Lehrer sich ständig wandeln. Er ist ein Akrobat, ein Jongleur. Die Sachen müssen für das Ganze passen und gleichzeitig auf jeden einzelnen individuell abgestimmt sein. Man kann also ruhig sagen, daß es im wesentlichen auf den Lehrer ankam. Das Licht war ebenfalls ein Kriterium. Ich wollte nicht beleuchten, also mußte das Klassenzimmer hell genug sein.

Die Stimme dieses Lehrers. Als ich mit der Suche begann, hatte ich, was den Lehrer betraf, keine fixe Vorstellung, ich wußte nicht, was ich wollte: Mann, Frau, jung, älter... Die Frage der Lehrmethode spielte überhaupt keine Rolle, ich suchte weder den modernsten Lehrer (Fresnay oder eine andere Methode) noch den traditionellsten, denn obwohl es im Film um einen Klassentypus geht, der von der Bildfläche verschwindet, erhebt er keinen nostalgischen Anspruch. Worauf ich eigentlich wartete, war ein Auslöser, eine Begegnung. Ich achtete auf Details: ein Gesicht, das Timbre der Stimme, den Tonfall, letztendlich die Art, wie er seine Rolle spielt, denn der Lehrer steht auf der Bühne. Welchen Abstand hält er zu denen, an die er sich richtet? Die Frage der richtigen Distanz, die sich dem Regisseur stellt, stellt sich auch dem Unterrichtenden.

Als ich die Klasse vom Monsieur Lopez betrat, hatte ich sehr rasch, vielleicht nach zehn Minuten, das Gefühl, daß er es sein könnte. Er arbeitete mit den Großen, und die Kleinen flüsteren, man hörte sie kaum. Diese verschiedenen Tonebenen gefielen mir. Nach einer Weile kam der Lehrer, um ihnen bei ihren Zeichnungen weiterzuhelfen, und ich war von der Art überrascht, wie er mit ihnen sprach. In den rund hundert Schulen, die ich mir angesehen hatte, hatte ich oft beobachtet, wie die Lehrer



Monsieur Lopez, Marie, Jojo, Alizé

in einen leicht dümmlichen Tonfall verfielen, ihre Stimme verstellten, wenn sie sich an die Kleinen richteten. Wenn man das filmte, konnte es rasch störend werden. Er hingegen redete ganz normal mit ihnen. Damit fing alles an, mit diesen wahrnehmbaren Elementen (dem Ton, den Worten, der Färbung der Stimme), die bereits filmisch sind. Ich glaube, das Gefühl der Ruhe, das den Film durchzieht, rührt von der Stimme von Monsieur Lopez. Erst im nachhinein wurde mir klar, daß ich einen Mann ausgewählt hatte, der nur ein wenig älter ist als ich, ein Double gewissermaßen, ein Phänomen, das man eher aus dem Spielfilmkino, zwischen Regisseuren und Schauspielern, kennt.

Dreharbeiten in Etappen und Montage von rückwärts. Ich drehte in sechs Etappen über einen Zeitraum von zehn Wochen zwischen Dezember 2000 und Juni 2001. Wir waren von 9:00 bis 16:30 Uhr in der Klasse wie die Schulkinder. Aber wir arbeiteten mit Film, es stand also nicht zur Diskussion, mehr als acht Rollen pro Tag zu verbrauchen, was etwas über einer Stunde Filmzeit entspricht. Zu Beginn der Dreharbeiten fische ich gerne ein bißchen herum, probiere Sachen aus. Nach einer Weile sehe ich dann, daß bestimmte Situationen besser funktionieren als andere, daß bestimmte Kinder stärker wirken als andere: der eine ist eher gewieft, der andere eher in sich gekehrt. Die Geschwindigkeiten sind unterschiedlich. Die letzte halbe Stunde besteht aus drei oder vier Sequenzen, die innerhalb von ein paar Tagen gedreht wurden und einen Block, ein Drittel des Films, bilden. Für alles, was vorher kommt, hatte ich viele Szenen des Lernens gedreht, um dann nur einige zu behalten. Ich mußte mich damit vertraut machen, wie der Lehrer sich in seiner Klasse bewegt, und das mit meiner eigenen Art zu filmen abstimmen. Die ersten Tage drehte ich mit der Kamera auf der Schulter. Nach zwei oder drei Tagen ließ ich das sein, es ging nicht auf. Ich hatte damit Zeit gewinnen wollen, aber ich verlor sie nur. Ich vergeudete Film. Ich beschloß also, die Kamera hinzustellen, mich hinzusetzen, und was im Off ist, im Off sein zu lassen. Und das war der Moment, in dem der Film zu leben begann, durch diese Entscheidung für lange, ruhige Einstellungen.

Bei der Montage des Films begann ich mit dem Schluß und bearbeitete zuerst die letzte halbe Stunde, was fast von alleine ging, weil sie unumgängliche Momente in Szene setzt: den letzten Schultag, den kleinen Schulausflug, der uns aus der Klasse hinausführt, die Besichtigung der Hauptschule, die die Großen im kommenden Jahr aufnehmen wird, und parallel dazu der Besuch der zukünftigen neuen Schüler... Es schien mir wichtig, eine enge Verbindung zwischen dem bevorstehenden Abschied der Großen und der bevorstehenden Ankunft der Kleinen herzustellen, denn das schreibt den Film in einen ewigen Kreislauf, einen größeren Zusammenhang ein.

Landschaften/Jahreszeiten. Ich wollte über einen langen Zeitraum hin drehen, damit ich die Fortschritte der Kinder einfangen und *das Lernen* real filmen konnte, und damit sich im Film das Gefühl ihrer und auch unserer Veränderung manifestiert. Bewerkstelligt wird das anhand von Natur- und Landschaftsaufnahmen, die das Lokalkolorit dieser mittelgebirgigen, bäuerlichen, ziemlich herben Region mit rauhem Klima liefern. Wir begleiten sie von Winter und Schnee bis zum Sommeranfang, bis zur nahenden Ernte. Und das zieht auch gleich eine Parallele zwischen dem Kokon, den diese Klasse bildet, wo man sich – zum Glück, denn man verbringt dort acht Jahre – wohlfühlt und dem, was man dort lernt: in einer weiten Welt zu leben. Über bloße Geographie hinaus stehen diese Landschaften auch noch für die umliegende Welt, und für die Zeit, die verstreicht.

Cahiers du cinéma, Juli/August 2002



Olivier, Julien



Jojo



Jojo

Stadtkino Nr. 387

Ab 6. Dezember 2002
täglich 18.00, 20.00 und 22.00 Uhr

Telefonische Reservierungen
Tel. 712 62 76

Videothek täglich geöffnet
während der Filmvorführungen

Büro
1070 Wien, Spittelberggasse 3
Tel. 522 48 14

Herausgeber, Medieninhaber: Stadtkino Filmverleih und
Kinobetriebsgesellschaft m.b.H., 1070 Wien, Spittelberggasse 3
Redaktion: Franz Schwartz, Graphisches Konzept: AG-Normdesign
Druck: Ueberreuter Print und Digimedia GmbH, 2100 Korneuburg, Industriestraße 1
Offenlegung gemäß Mediengesetz 1. Jänner 1982: Nach § 25 (2): Stadtkino Filmverleih
und Kinobetriebsgesellschaft m.b.H.
Unternehmensgegenstand: Kino, Verleih, Videothek.
Nach § 25 (4): Vermittlung von Informationen auf dem Sektor Film und Kino-Kultur.
Ankündigung von Veranstaltungen des Stadtkinos.

Preis pro Nummer 7 Cent / Zulassungsnummer GZ 02Z031555
Verlagspostamt 1150 Wien / P.b.b.

Stadtkino
1030 Wien, Schwarzenbergplatz 7-8, Tel. 712 62 76

CLUB
Bank Austria

WIEN
KULTUR