



COMÉDIE
FRANÇAISE



PATHE LIVE

PÄDAGOGISCHE
BEGLEITMATERIALIEN



DIE VERFILMUNG VON
DER MENSCHENFEIND
AN DER COMÉDIE-FRANÇAISE



NHALTSVERZEICHNIS

2

-
- I.** **MOLIÈRE AUF DER LEINWAND: EINE ANDERE BÜHNE
FÜR DIE KOMÖDIE** **S. 3**

 - II.** **CLÉMENT HERVIEU-LÉGER, PATRICE CHÉREAU:
„DIE ZUSCHAUER WERDEN DIE AUFFÜHRUNG
DURCH DIE AUGEN VON DON KENT SEHEN“** **S. 6**

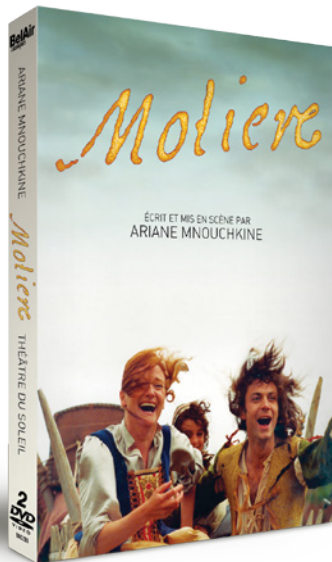
 - III.** **DIE HERAUSFORDERUNG DER LIVE-AUFNAHME:
PRÄZISE VORBEREITUNG UND
IMPROVISATIONSFREIHEIT** **S. 11**

 - IV.** **MOLIÈRE AUS SICHT DER REGISSEURE** **S. 14**

I. MOLIÈRE AUF DER LEINWAND: EINE ANDERE BÜHNE FÜR DIE KOMÖDIE

Es gibt wohl keinen französischen Autor, dessen Leben und Werk häufiger verfilmt wurde als Molière. Seine Stücke haben dem Kino ein komisches Repertoire zur Verfügung gestellt, das dem Publikum weitgehend bekannt ist – ein klassisches Erbe, das seit den ersten Tagen der Filmgeschichte bis in die heutige Zeit immer wieder aufgegriffen, neu erfunden und erneuert wurde. Ob sie nun Autorenfilme inspirierten, in denen die Komik schwarz eingefärbt wurde, oder ob sie die Klamaukhaftigkeit in den großen Volkskomödien triumphieren ließen, den Stücken von Molière ist es gelungen, diese andere Bühne, die Leinwand, zu erobern und so dem Theater einen neuen Spielort zu geben, an dem die Komik ihre immerwährende Verwandlung fortsetzen kann. Italo Calvino bemerkte einmal, dass diese Klassiker „nie aufgehört haben zu erzählen, was sie uns zu erzählen haben“. Wie der Film, diese so entschieden moderne Kunst, und Molière immer wieder zusammengefunden haben, beweist die ungebrochene Aktualität dieses großen klassischen Autors.

■ Molière im Film



Molière (BAC203) DVD erhältlich bei Bel Air
Classiques: belairclassiques.com

So romanhaft es verlaufen ist und so rätselhaft es durch die Lückenhaftigkeit der Daten bleibt, bietet Molières Leben dem Kino die Möglichkeit, Biographie und Romanhaftigkeit zu mischen und gleichsam ein Bild im Bild zu zeigen (schließlich war Molière selbst auch Schauspieler). Das erste Biopic, wie wir es heute nennen würden, widmete Léonce Perret dem Autor 1910, nach einem Drehbuch von Louis Feuillade und Abel Gance. Der Film schildert in knapper szenischer Abfolge den Aufstieg des Autors, von seiner Begegnung mit Scaramouche bis zur verhängnisvollen vierten Aufführung von *der eingebildete Kranke*. Zum dreihundertsten Geburtstag des Autors folgte 1922 „*Molière, sa vie, son œuvre*“ (Molière, sein Leben, sein Werk), mit Schauspielern der Comédie-Française unter der Regie von Jacques de Féraudy.

Die herausragende Filmbiographie, die dem großen Bühnenautor gerecht wird, lieferte dann aber zweifelsohne Ariane Mnouchkine mit ihrem Hauptwerk *Molière* (1978) ab. Dieses üppige Fresko, ein Loblied der Regisseurin auf die Freiheitsliebe des Kinos und des Theaters, folgt Molière (Philippe Caubère) von den Keimen seiner künstlerischen Berufung bis zu seinem Tod und zeigt dabei unverblümt das von der Fronde heimgesuchte ländliche Frankreich ebenso wie den Prunk von Versailles. Obwohl der Film zunächst wenig Beifall fand, gilt er heute als unbestrittenes Meisterwerk.

In jüngerer Zeit war Molière als Figur beispielsweise bei Gérard Corbiau in seinem Film über Louis XIV zu sehen (*Le roi danse*, dt. *Der König tanzt*, 2000), der im Hintergrund auch von der Rivalität zwischen Molière und Lully handelt. Ein weiteres Beispiel ist Laurent Tirards Film *Molière, ou le comédien malgré lui* (2007) mit Romain Duris, eine Montage aus molièresken Szenen, Figuren und Bonmots. Diese volkstümliche Komödie vernachlässigt die biographische Wahrheit bewusst, um die komischen Aspekte zu betonen, wozu der theatralische Hauptdarsteller sein übriges tut.

■ Vom Film d'Art zur dämonischen Bearbeitung: Molières Werke im Film

Schon bald nach seinen ersten Gehversuchen als Jahrmarktsattraktion strebte der Film nach einer Verbindung mit dem Theater, um sich eine Art kultureller Legitimität zu verschaffen. Da ist es nur folgerichtig, dass er auch aus dem molièreschen Repertoire schöpfte. So spielte Coquelin Aîné in *Les Précieuses ridicules* für das Phono-Cinéma-Théâtre auf der Weltausstellung 1900 einige Szenen aus *Die lächerlichen Präziösen*. 1908 realisierte Georges Méliès eine Bearbeitung von *Der Geizige*, von dem leider nur ein Fragment erhalten ist. Im selben Jahr schlossen sich der Pathé-Konzern und Le Film d'Art zusammen, um 1910 in *Les Précieuses ridicules* (Georges Berr, Béatrix Dussane) und *L'Avare* (Théophile Barral) Schauspieler der Comédie-Française auf die Leinwand zu bringen. Pathé tat sich auch mit der Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL) zusammen, deren Leiter Albert Capellani 1908 *Don Juan* und 1910 *Tartuffe* produzierte.

Ein Vierteljahrhundert später waren erneut Mitglieder der Comédie-Française in einem Stück von Molière zu sehen: *Une soirée à la Comédie-Française* (1935) von Léonce Perret wurde im Salle Richelieu gedreht und enthält einige Szenen aus *Die lächerlichen Präziosen*.

1926 legte der deutsche Regisseur Friedrich Wilhelm Murnau eine erstaunliche Stummfilmversion des *Tartuffe* von Molière vor. Mit dem Furcht einflößenden Emil Jannings in der Titelrolle gelang ihm in *Herr Tartuff* eine faszinierende Verschmelzung von Theater und Film. Dieser expressionistische Film verwandelt das Theater der Heuchelei in eine leuchtende Auseinandersetzung: Orgon ist „Opfer eines Schattens“, den es zu vertreiben gilt (Jacques Rancière), um das Kino von seinen eigenen obskuren Kräften zu erlösen.



Une soirée à la Comédie-Française, Léonce Perret, 1935 © Coll. Comédie-Française

In den 1960er Jahren unterstützte die französische Rundfunkanstalt ORTF die Produktion einiger Fernsehfilme, die auf Bearbeitungen von Molières Stücken beruhen: *Le Bourgeois gentilhomme* von Pierre Badel (1968) mit Michel Serrault, *Le Malade imaginaire* von Claude Santelli (1971), in dem Michel Bouquet eine seiner Paraderollen, den Argan spielt, und *L'École des femmes* von Raymond Rouleau (1973), nach einer Inszenierung der Comédie-Française, mit der sehr jungen Isabelle Adjani in der Rolle der Agnès und Bernard Blier als Arnolphe. Der *Dom Juan* (1965) in der Regie von Marcel Bluwal, mit Michel Piccoli und Claude Brasseur in den Hauptrollen, setzte sich von dieser komödiantischen Produktion ab. Dieser Fernsehfilm, der in der königlichen Saline von Arc-et-Senans gedreht wurde, gilt als das Meisterwerk des Regisseurs: Er zeigt dem breiten Publikum eine tragische und reduzierte Version des Stücks, das zur sich überstürzenden Chronik einer Bestrafung wird, die sich von Beginn an angekündigt hat.

Ein großer Publikumserfolg war einer Reihe von Molière-Verfilmungen in den 1980er Jahren beschieden, die mit bewusst überzeichnet agierenden Hauptdarstellern die volkstümliche Komik der Stücke betonten. Louis de Funès triumphierte so als Harpagon in *L'Avare* (dt. *Louis, der Geizkragen*), bei dem er 1979 zusammen mit Jean Girault auch Regie führte. Und Roger Coggio drehte und produzierte eine Reihe von Filmen mit Michel Galabru: *Les Fourberies de Scapin* (1980), *Le Bourgeois gentilhomme* (1982) und *Monsieur de Pourceaugnac* (1985) unter der Regie von Michel Mitrani. Der Kinofilm *Le Tartuffe* (1984) von Gérard Depardieu besticht durch eine dunkle und strenge Inszenierung, die an die Arbeiten von Jacques Lassalle am Théâtre National de Strasbourg anknüpft. Von demselben Willen, das Werk von Molière in den Dienst eines persönlichen Schauspielerprojekts zu stellen, zeugt auch der *Dom Juan* von Jacques Weber. Eine freie und dem Autorenfilm verpflichtete Interpretation der Farce zeigt hingegen 1988 der Film *Dandin* von Roger Planchon mit Claude Brasseur in der Hauptrolle.



Und auch in jüngster Zeit lieferte Molière die Vorlage für einige Fernsehfilme (*L'Avare* von Christian de Chalonge mit Michel Serrault, 2006) oder auf Starschauspieler zugeschnittene Spielfilme (wie die Erfolgsproduktion *Alceste à bicyclette* von Philippe Le Guay mit Fabrice Luchini aus dem Jahr 2013).



Loïc Corbéry in *Dom Juan et Sganarelle* von Vincent Macaigne (2016)

In Zusammenarbeit mit Arte bietet die Comédie-Française regelmäßig einem Regisseur an, ein Stück aus der aktuellen Spielzeit unter Beibehaltung der Besetzung frei zu bearbeiten. Vincent Macaigne gelang dabei im Mai 2016 eine hochüberraschende und entfesselte Version des *Don Juan* (*Dom Juan et Sganarelle*), die einen weiteren eindrucksvollen Beweis dafür erbrachte, dass dieser große klassische Autor unser Zeitgenosse bleibt.

■ Aufführungsverfilmungen als Mittel zur Bewahrung und Verbreitung von Molières Theaterwerk

Zunehmend überzeugen die seit jeher zahlreichen Verfilmungen der Inszenierungen von Molières Bühnenstücken durch eine durchdachte Umsetzung, die weit weniger mechanisch und steif erscheint als in früheren Zeiten. Voraussetzung dafür ist die Verständigung und die vorbereitende Zusammenarbeit zwischen Bühnen- und Filmregisseur. Beispielhaft für solche Erfolge sind *L'École des femmes* (Inszenierung: Didier Bezac) von Don Kent, 2001 im Ehrenhof des Papstpalastes von Avignon aufgenommen, oder auch Benjamin Lazars Inszenierung von *Le Bourgeois gentilhomme* aus dem Jahr 2005 unter der Regie von Martin Faudreau.

Die Comédie-Française, gerne auch als „Molières Haus“ bezeichnet, will durch die Verfilmung der Bühnensinszenierungen des großen Autors nicht nur das Erbe dieser Inszenierungen bewahren, sondern auch zur Verbreitung der Werke selbst beitragen. Sie hat daher einen Aufnahmezyklus mit Inszenierungen von Molières Bühnenstücken initiiert, die im Salle Richelieu oder im Théâtre du Vieux-Colombier aufgeführt wurden (*La Collection Molière* enthält diese Verfilmungen in einem Schuber mit 17 DVDs). Die Zusammenarbeit mit Pathé-Live hebt dieser Politik der Bewahrung und Verbreitung auf eine neue Ebene, weil nun zum ersten Mal ein Stück von Molière (*Der Menschenfeind*, inszeniert von Clément Hervieu Lèger, Filmregie: Don Kent) direkt und später zeitversetzt in 400 Kinosäle in Frankreich und im Ausland übertragen wird.



Der Menschenfeind, Inszenierung von Hervieu-Léger, 2016, © Brigitte Enguérand, Coll. Comédie-Française

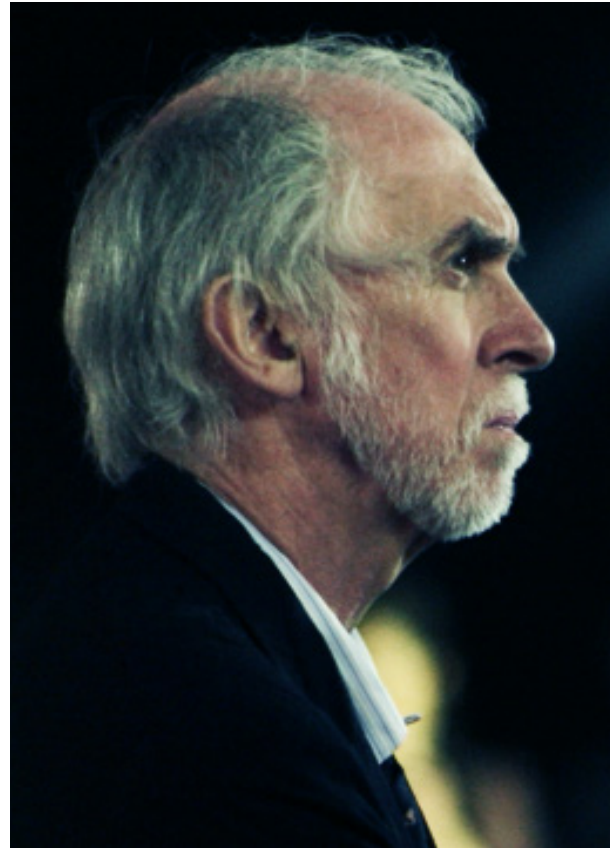
FRAGEN

1. Haben Sie schon einmal einen Film gesehen, der auf einem Werk von Molière beruhte? Wer spielte die Hauptrolle? Welchem Genre gehörte dieser Film an?
2. Welche besondere Verbindung gibt es zwischen Molière und der Comédie-Française? Warum unterstützt dieses Theater die Verfilmung von Aufführungen der Werke dieses Autors?
3. In welchem Maße kann sich ein Filmregisseur bei der Bearbeitung eines klassischen Bühnenstücks Freiheiten erlauben? Nennen Sie konkrete Beispiele.

II. CLÉMENT HERVIEU-LÉGER: „DIE ZUSCHAUER WERDEN DIE AUFFÜHRUNG DURCH DIE AUGEN VON DON KENT SEHEN“



© Stéphane Lavoué, Coll. Comédie-Française



Clément Hervieu-Léger, Don Kent, wie bereiten Sie die Verfilmung des *Mensche Feinds* gemeinsam vor?

Don Kent: Wir haben schon begonnen, uns telefonisch auszutauschen. Erst einmal werde ich mir das Stück ansehen. Ich möchte sehen, wie das auf der Bühne abläuft. Dann werde ich die Proben verfolgen, das ist mir sehr wichtig. Während der Proben ziehe ich mich in eine Ecke zurück und mache mich ganz klein. Ich höre und sehe, was Clément sagt, ich beginne eine Vorstellung davon zu bekommen, was er beabsichtigt – denn darin liegt meine Arbeit: seine Absichten sichtbar zu machen, sie zu übersetzen. Und dazu muss ich erst einmal hören, was Clément von seinen Schauspielern verlangt. Warum macht der Schauspieler in just diesem Moment diese Geste, diese Bewegung? Das ermöglicht es mir etwa zu erkennen, dass ich in diesem Moment, mit den Kameras – es wird im Saal acht Kameras geben – nicht unbedingt die Person zeigen muss, die gerade spricht. Denn die Reaktion dessen, der zuhört, ist ebenso wichtig. Ein Theaterstück auf die Leinwand zu übertragen bedeutet zwangsläufig, Auswahlentscheidungen zu treffen. Dabei hilft es mir enorm, wenn ich die Absichten des Bühnenregisseurs kenne. Alles, was ich in dieser Phase

mache, ist virtuelle Arbeit: Ich höre zu, ich sehe zu, ich interpretiere, ich denke über die Auswahlentscheidungen nach, die ich werde treffen müssen. Parallel arbeite ich auf der Grundlage einer Aufnahme des Stücks in Volltotale. Danach fälle ich die konkreten Entscheidungen, um das, was sich im Raum abspielt, zu übersetzen. Denn während das Theater sich im Raum abspielt, spielt sich der Film in der Zeit ab. Eine Einstellung folgt auf die andere. Das ist wie die Übersetzung aus einer Sprache in eine andere. Ich erarbeite also einen Schnittplan für meine acht Kameras, quasi ein Shooting Script, mit allen nummerierten Einstellungen und allen Einstellungsgrößen. Dann mache ich einen ersten Dreh, den ich Clément zeige und mit ihm diskutiere.

Sie machen also vor der Direktübertragung eine Probeaufnahme.

DK: Es gibt eine live geschnittene Probeaufnahme, die ich mit den Kameralenten zwei Tage vor der Direktübertragung filme. Jeder Kameramann hat ein Blatt mit den von 1 bis 900 durchnummerierten Einstellungen – wir werden wirklich eine Menge Einstellungen haben! Das ist die erste konkrete Umsetzung der virtuellen Ideen. Danach arbeite ich einen Tag lang mit den Kameralenten. Wenn Clément Anmerkungen hat, teilt er sie mir mit, und wir passen den

Schnittplan entsprechend an. Das ist der Moment, in dem wir überprüfen, ob wir nichts Wichtiges übersehen haben. Eine große Bedeutung hat auch der Rhythmus: Es gibt Momente, in denen der Rhythmus im Stück wechselt – wie wird es uns gelingen, diesen Wechsel zu übersetzen?

Clément Hervieu-Léger: Im Grunde genommen haben wir so Gelegenheit für eine Generalprobe...

DK: Wir haben auch die Gelegenheit zu echtem Teamwork: Ich arbeite seit fünfzehn Jahren mit denselben Kameraleuten, einige waren sogar schon dabei, also ich Clément in Copis *Une visite inopportune* 2004 im Théâtre du Vieux-Colombier gefilmt habe. Das sind Leute, die das Theater lieben, die meine Arbeit und meine Vorlieben kennen. Sie sind nicht nur Ausführende, sondern tragen selbst etwas bei. Sie machen Vorschläge zu den einzelnen Einstellungen: einmal ein wenig näher ran, ein anderes Mal ein etwas größerer Bildausschnitt, um besser zu transportieren, was gerade passiert.

Wenn man das Stück sieht, meint man, es könnte in langen Sequenzaufnahmen gefilmt werden. Ist das der Schnittrhythmus, der Ihnen vorschwebt?

DK: Wichtig ist, dem Stück keinen falschen Rhythmus aufzuzwingen, also den Rhythmus des Stücks zu respektieren. Manchmal benötigt man eine lange Einstellung, um das Geschehen auf der Bühne abzubilden. In anderen Momenten ist der Rhythmus schneller, etwa bei einem Blickwechsel zwischen den Darstellern. Ich habe schon eine virtuelle Vorstellung vom Rhythmus, der Schnitt ist eine Frage des Timings. In einem ganz bestimmten Moment werde ich von einer Großaufnahme von Loïc Corbéry auf die Großaufnahme einer Reaktion von Éric Génovèse wechseln. Aber dieses Timing stimmt nicht immer gleich beim ersten Mal. Wir überprüfen es zusammen mit Clément, um vor dem zweiten Dreh die nötigen Korrekturen vorzunehmen.

Das Licht ist in der Inszenierung vom Clément Hervieu-Léger sehr besonders. Einige Bereiche der Bühne sind absichtlich nur schwach ausgeleuchtet, welche Fragen wirft das für die Dreharbeiten auf?

DK: Auch das ist eine interpretatorische Frage. Wir haben die Zeiten endlich hinter uns, in denen das Fernsehen ankam und die Bühne mit grellweißem Licht überflutete, das jede Inszenierung zerstörte. Mit unseren Kameras können wir die Bildparameter regeln, anstatt zusätzliche Leuchten aufzustellen, die den vom Bühnenregisseur beabsichtigten Effekt zerstören.

CHL: Diese technischen Fragen kümmern mich eher

weniger. Ich habe eine Bühnenaufführung vorgelegt, und Dons Aufgabe ist es, wie er selbst gerade ganz richtig bemerkt hat, den Geist der Aufführung so getreu wie möglich einzufangen. Die Frage bei der Übersetzung ist genau dieselbe wie bei der Übersetzung eines Textes von einer Sprache in die andere: Soll man Wort für Wort übersetzen, oder muss man sich hin und wieder Freiheiten herausnehmen, um dem Geist des Texts so nahe wie möglich zu kommen? Das ist die große Frage. Und das ist auch eine Frage des Vertrauens. Es war wirklich eine Gelegenheit und ein Glück, dass ich an den Verfilmungen von Don teilhaben konnte. Eine Arbeit wie diese beginnt mit dem Zusammenstellen eines Teams. Für einen Bühnenregisseur und die Schauspieler ist es sehr schwierig, jemanden von außerhalb kommen zu sehen, der sich plötzlich der Aufführung bemächtigt und sie einem größeren Publikum zuführt – denn im Kino erreicht man viel mehr Menschen als bei einer Theateraufführung. Wir von der Comédie-Française empfinden es als großes Glück, seit Jahren mit Don zu arbeiten. Seine Anwesenheit ist uns vertraut, und wenn er bei den Proben bei uns ist, dann gehört er praktisch zur Truppe. Das gehört zu den großen Vorzügen dieses Abenteuers. Man stellt ein Team zusammen und beginnt mit der Arbeit. Das ist wirklich toll!

Und schließlich: Im Theater gibt es 860 Zuschauer, und jeder sieht seine eigene Vorstellung. In meinen Inszenierungen spielen sich die Szenen simultan ab – da gibt es Blickwechsel im Schatten, aber sie sind deswegen nicht weniger wichtig. Was entscheidet man sich dann zu zeigen? Ist der Sprechende wichtiger oder der Zuhörende? So sieht jeder seine individuelle Aufführung. Und da ist es so, als gäbe ich Don diese Aufführung und sagte zu ihm: „Jetzt bist Du der Zuschauer!“, und das Publikum wird die Aufführung durch die Augen von Don sehen. Das verlangt ein hohes Maß an Vertrauen, und deswegen tauschen wir uns aus. Ich kann Don sagen: „Ich möchte, dass die Aufmerksamkeit des Zuschauer in diesem Moment auf jenes Detail gelenkt wird.“ (was im Theater beispielsweise mithilfe der Beleuchtung möglich ist, die eine bestimmte Situation oder Einzelheit betonen kann). Don wird so zum idealen Zuschauer.

Haben Sie Don Kent für die Porträtszene, die ja wahrscheinlich zu den am schwierigsten zu filmenden Szenen gehört, besondere Hinweise gegeben?

CHL: Wir haben wie gesagt die Gelegenheit eines Probedrehs für eine erste Schnittfassung, das finde ich sehr gut. Denn in Wirklichkeit bin ich nicht der beste Zuschauer meiner eigenen Inszenierungen. Ich kenne sie zu gut, um ein guter Zuschauer zu sein. Diese erste Schnittfassung ist nötig, damit ich Don sagen kann, wo mir dies oder jenes zu fehlen scheint.



Der Menschenfeind, Inszenierung von Hervieu-Léger, 2016, © Brigitte Enguérand, Coll. Comédie-Française

DK: Über diese Szene werden wir sicher viel diskutieren, denn es gibt die Porträts und gleichzeitig die Reaktionen, und die sind sehr wichtig.

CHL: Sicher, das ist eine Abfolge von höfischen Porträts, die bei genauer Betrachtung in der Tat sehr schwierig sind, weil von Leuten die Rede ist, die man im Stück nicht sieht und weil mitunter auf Dinge angespielt wird, die uns ziemlich fremd sind. Was zählt, ist die Situation: Es sind die beiden Marquis, die Célimène ermuntern, zu sprechen. Und Célimènes Freude daran, am Ende ihrer Witwenzeit wieder das Wort zu ergreifen, wieder im Mittelpunkt der Gespräche zu stehen, zu gefallen. Was zählt, ist die Art, wie sie ins Zentrum rückt und die Art, in der die Anderen sie ermuntern, was das bei ihnen auslöst (sie lassen die Situation tatsächlich eskalieren), und was das mit Alceste macht.

Bis zu diesem Moment, in dem die Situation kippt und beunruhigend wird...

CHL: Beunruhigend, heftig, brutal untereinander. Und darauf lege ich großen Wert. Normalerweise hat man Célimène auf der einen Seite und die Marquis als Einheit auf der anderen Seite. Für mich spielt sich in dieser Szene auch etwas zwischen den beiden Marquis ab. Ein jeder von Ihnen hat sein eigenes Verhältnis zu Célimène, sie sind Rivalen. Oft werden die Beiden als Block dargestellt. Das macht es schwer, die Gründe

für den heftigen Ausbruch ihrer Rivalität zu Beginn des dritten Akts zu verstehen.

Don Kent, haben Sie sich schon überlegt, wie Sie diese Szene schneiden wollen?

DK: Ich bin gerade dabei und versuche, den Rhythmus zu finden. Das ist eine Tischszene, was ganz besondere Schwierigkeiten mit sich bringt. Außerdem ist Philinte dabei, mit dem Rücken zum Publikum. Philinte in dieser Szene zu filmen, ist sehr schwierig.

CHL: Ja, weil er sehr wenig spricht.

DK: Er hat ein anderes Verhältnis zu Alceste als die Anderen. Es gibt eine Freundschaft...

CHL: Ja, er befindet sich zwischen den Beiden...

DK: Jede Figur reagiert unterschiedlich, und wir müssen diese Unterschiede zeigen.

CHL: Beispielsweise unterhalten sich Philinte und Célimène in dieser Szene nur sehr wenig, es gibt nur wenig direkten Austausch zwischen ihnen. Aber wir müssen auch zeigen, dass sie sich kennen, dass er für Célimène kein Fremder ist. Und diese Nähe kann man typischerweise solchen Szenen dieser Art herstellen – in Blickwechseln oder durch gemeinsames Lachen.

Clément Hervieu-Léger, hat das Kino Ihre Inszenierung in einer Art beeinflusst, die erklären könnte, warum sie für eine Verfilmung geeigneter ist als andere?

CHL: Ja, man hat von dieser Inszenierung behauptet, dass sie etwas Kinematografisches habe. Ich habe das nicht gesucht, aber es ist wohl in mir. Das hat mit unserer Kultur zu tun: Die Kultur der Schauspieler ist nicht mehr ausschließlich auf das Theater bezogen, sie ist stärker gemischt. Und bei den jungen Schauspielern stelle ich oft eher einen starken Bezug zur Filmkultur fest als eine tiefe Kenntnis des klassischen Repertoires. Ich habe den Eindruck, dass die Richtung, in die ich die Schauspieler bei dieser Inszenierung lenken konnte, sich für die Verfilmung in besonderem Maße eignet. Dabei sollte man auch nicht vergessen, dass in dieser Phase von Molières Laufbahn die Frage der Natürlichkeit eine große Rolle spielte. Damals war die Spielweise ziemlich übertrieben, und diese Frage war Teil meiner Arbeit an dieser Inszenierung. Unser Begriff des Natürlichen hat nichts mit dem gemein, von dem Molière im 17. Jahrhundert sprach. Er musste einen großen Schritt machen, um sich von einer Art barocker Spielweise zu befreien. Der Schritt gelang ihm mit *Die Kritik der Schule der Frauen* und *Das Impromptu von Versailles*, zwei kleinen Prosastücken, die dem *Menschenfeind* vorangingen. Tatsächlich habe ich *Die Kritik* vor einigen Jahren aufgeführt, und damals entstand bei mir der Wunsch, auch den *Menschenfeind* auf die Bühne zu bringen. *Die Kritik*, das ist eine Stunde mit Leuten, die aus dem Theater kommen und darüber reden, was sie gesehen haben. Das klingt wenig spektakulär, aber 1663 war das eine unglaubliche dramaturgische Sensation, das ist Echtzeit, in Prosa, es gibt keine Handlung. Und im Zentrum steht die Frage der Natürlichkeit. Ich habe mir die Frage der Natürlichkeit immer wieder gestellt, und ich beantworte sie mit dieser Inszenierung. Bei der zeitgenössischen Interpretation des klassischen Repertoires stellt sich die Frage der Natürlichkeit in stärkerem Maße als die der Aktualisierung. Und diese Frage der Natürlichkeit hat mich zu szenischen Entscheidungen geführt, die möglicherweise im Hinblick auf die Spielweise zu einer Annäherung an das Kino geführt haben.

DK: Aus meiner Sicht wirken insbesondere die Bewegungen der Schauspieler sehr modern und sehr filmisch.

CHL: Ja, denn das Wichtigste ist die Inkarnation. Um dieses Repertoire lebendig zu erhalten, muss es leibhaftig werden, man muss das Leben in den Körpern spüren. Das ist es, was

mich so beruhigt in den Diskussionen, die ich mit Don habe. Denn für mich kann eine Bewegung ebenso wichtig sein wie ein Wort. Hin und wieder interessiert es mich auch, was die Körper erzählen, selbst wenn es im Widerspruch zu dem steht, was der Text sagt. Diese Beziehungsströme sind es, die uns im Theater so mitreißen. Es gibt aber noch andere Fragen, die meine Arbeit charakterisieren. Beispielsweise spielt sich die Handlung an einem einzigen Tag ab. Ich habe versucht, diese Einheit der Zeit beizubehalten: Das Stück beginnt mit dem Öffnen der Fensterläden und endet mit dem Schließen der Läden im fünften Akt. Welche Kleidung zieht man tagsüber an und wie beendet man den Tag in Kostümen, die eher Abendkleidung sind? Warum dieser Tag? Ich habe mir gesagt, dass er wahrscheinlich das letzte Jahr der Witwenschaft von Célimène bedeutet. Daher auch die Idee, dass sie bei sich empfängt und sie wieder Farbe in ihr Leben lässt. Einige Zuschauer bemerken das, andere nicht, aber das ist nicht schlimm. Aber im 2. Akt tritt der Diener mit Kleidern ein, die bei Célimène immense Freude auslösen. Und diese Freude über die Kleider und über die Farben ist mir wichtiger als das Porträt, das Alceste gerade von Clitandre zeichnet. Was mich interessiert ist die Interaktion, die Art wie Alceste sich in seine Eifersucht hineinsteigert, und die Tatsache, dass Célimènes Freude seine Eifersucht nur noch weiter nährt.

DK: Diese Szene habe ich bereits geschnitten. Tatsächlich gehe ich mit der Kamera oft auf Célimène – wenn Sie die Kleider nimmt und dabei vor Freude in die Luft springt. Alceste ist dann aus dem Off zu hören. Um die Beiden wieder zu verbinden, zeige ich sie dann immer wieder kurz gemeinsam.

CHL: Für mich sind die Blicke wichtig. Wenn sie das macht, blickt sie Alceste an, der Blick ermöglicht den Übergang von einem Darsteller zum anderen. Ich vertraue Don, dass der Zuschauer sich so, durch das Spiel der Blicke, durch die Platzierung der Körper, einen Weg im Raum erschaffen kann.

DK: Der Moment, in dem Alceste die Treppe hochsteigt, ist für mich wichtig. Und die Art, wie er beobachtet, was geschieht, bevor er dann explodiert.

CHL: Ja, indem ich ihn hochsteigen lasse, schaffe ich Distanz und einen distanzierten Blickwinkel auf diese Salonszene. Darum liebe ich Treppen auf der Bühne. Sie ermöglichen es, unterschiedliche Standpunkte und Blickwinkel zu schaffen. Das gilt auch für Célimène – als sie die Treppe hinaufsteigt, befindet sie sich plötzlich über ihren männlichen Partnern, und das verändert das Verhältnis zu ihnen und die Art der Ansprache.

Clément Hervieu-Léger, haben Bühnenmitschnitte einen Platz in Ihrer Arbeit? Sehen Sie sich gelegentlich welche an?

CHL: Persönlich sehe ich mir häufiger Opernmitschnitte an. Die Oper hat auf diesem Gebiet viel getan. Es gibt dort weniger Aufführungen, die Produktionen sind kostspielig, und daher möchte man etwas von ihnen für die Nachwelt erhalten. Ich hatte das Glück, am Anfang meiner Laufbahn als



Der Menschenfeind, Inszenierung von Clément Hervieu-Léger, 2016,
© Brigitte Enguérand, Coll. Comédie-Française

Theaterregisseur an der Seite von Patrice Chéreau zu arbeiten, der ein Grenzgänger zwischen Theater, Oper und Film war. Ich war sein Assistent bei der Inszenierung von *Così fan tutte* in Aix-en-Provence, die auch mitgeschnitten wurde. Patrice legte großen Wert auf die Dreharbeiten, er hatte einen Blick darauf. Wenn man heute sieht, welchen Referenzcharakter der Mitschnitt von Racines *Phèdre* an den Ateliers Berthier de l'Odéon – Théâtre de l'Europe – für eine ganze Generation von jungen Schauspielern hat, die nicht das Glück hatten, eine von Patrices Inszenierungen miterleben zu dürfen, dann sage ich mir: Ja, das ist wichtig. Was ich dabei spannend finde, ist der Gedanke der Live-Übertragung als Herausforderung für die Beteiligten – die Gefahr, das Lampenfieber, das die Live-Aufnahme mit sich bringt. So gelingt es, dass die Aufführung in der Aufzeichnung so nah wie möglich an der Aufführung im Theater bleibt. Denn vor Missgeschicken ist man in unserem

Metier nie sicher. Manchmal scheinen die Requisiten einfach gegen dich zu sein, du zerbrichst drei Gläser, es ist nicht vorhersehbar. Ich finde es gut, dass wir auch dieses Risiko eingehen müssen!

DK: Da stimme ich Clément aus ganzem Herzen zu. Ich finde Live-Aufnahmen toll! Die meisten Fernsehproduktionen sind heute glattformatiert, da ragt nichts heraus. Das Theater bietet eine lebendige Aufführung, immer kann etwas passieren, es ist jeden Abend anders. Ich habe einmal bei einem Live-Mitschnitt einer Aufführung im Ehrenhof von Avignon Regie geführt, es war ein Stück von Jérôme Deschamps und Masha Makeieff (*Les Pieds dans l'eau*, 1996, Anm. d. R.), und an diesem Abend setzte der Mistral die gesamte Ausstattung auf eine ganz eigene Art in Bewegung. Bei einer Direktübertragung kann es solche Zufälle geben, die dem Ganzen für alle spürbar mehr Seele geben.

Was kann man von der Direktübertragung dieses Aufführungsmitschnitts in die Kinosäle erwarten?

CHL: Das Gefühl, ein größeres Publikum erreichen zu können. Wir haben das Glück, an diesem Theater zu arbeiten, und das Publikum aus der Île de France kann leicht zu uns kommen. Einige Besucher reisen zwar auch von weiter her an, weil es sich um die Comédie-Française handelt. Aber trotzdem ist das nicht so einfach, und ich denke, es ist wichtig, dass das Theater auch anderswo leben kann. Bei Tanz- und Opernproduktionen gibt es das schon länger. Vielleicht gab es da beim Theater mehr Vorbehalte. Es ist wichtig, das Theater auf dieselbe Stufe zu stellen wie die Oper und den Tanz, denn es ist keine mindere Kunst. Und vor allem muss man es mit diesem Repertoire machen, denn es ist unser kulturelles Gemeingut, nicht nur weil es Molière ist und im 17. Jahrhundert geschrieben wurde oder weil *Der Menschenfeind* zu den weltweit am häufigsten aufgeführten Stücken zählt, das ist es nicht. Das ist einfach ein Stück, das uns etwas über uns selbst erzählt, das uns hilft zu wachsen, und je mehr Menschen es sehen, desto besser.

(Das Interview wurde am 20. Januar 2017 geführt)

FRAGEN

1. Zeichnen Sie die Vorbereitungsschritte einer Live-Aufnahme chronologisch nach.
2. Wie versucht der Regisseur Don Kent die gleichzeitig auf der Bühne stattfindenden Handlungen wiederzugeben, die für diese Inszenierung des Menschenfeinds charakteristisch sind? Stützen Sie sich auf die Filmvorführung und den Auszug aus dem Drehbuch.
3. Erklären Sie die Verbindung, die Clément Hervieu-Léger zwischen der Natürlichkeit und dem filmischen Spiel herstellt. Wie wird diese Suche nach Natürlichkeit in seiner Inszenierung umgesetzt?

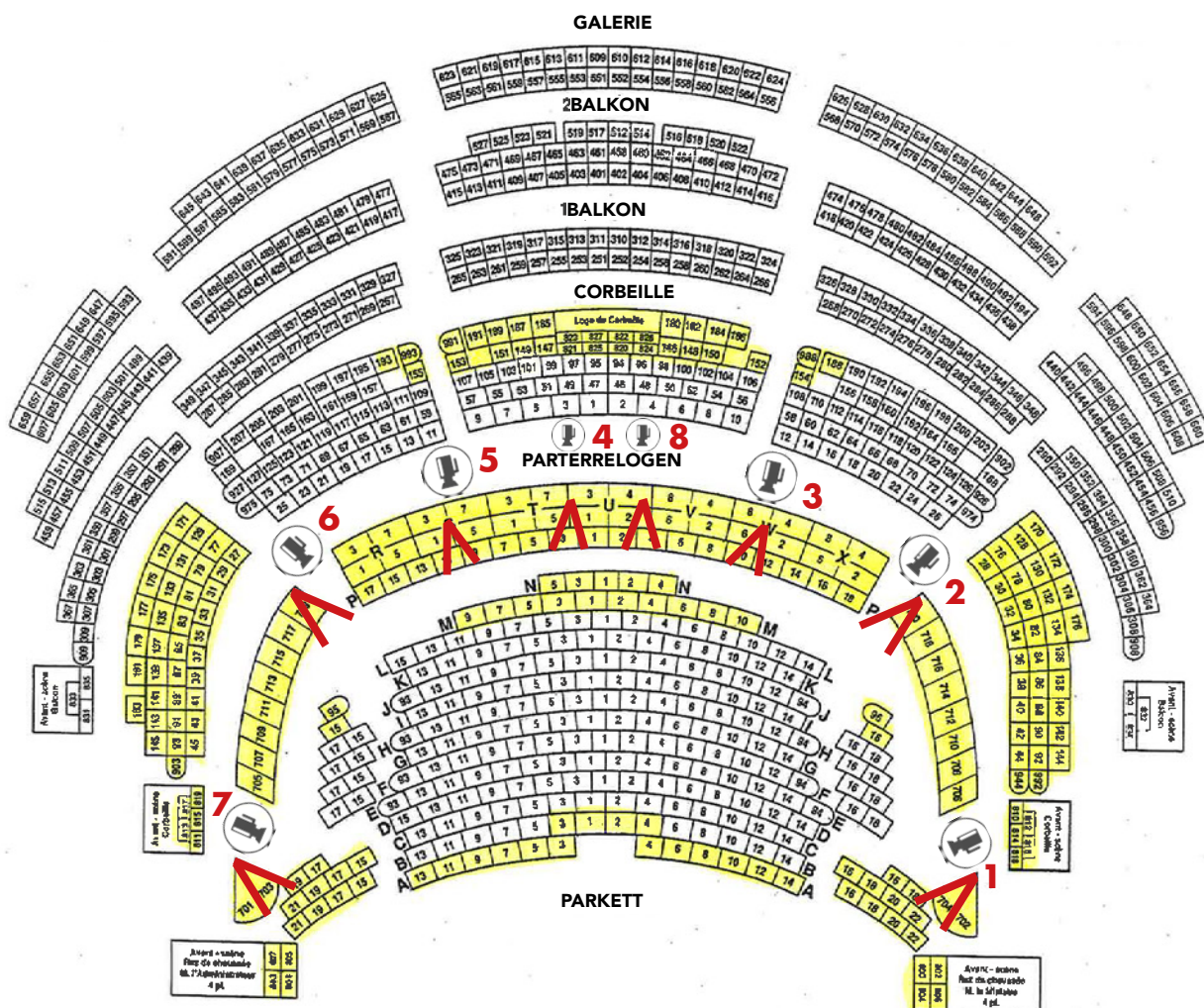
III. DIE HERAUSFORDERUNG DER LIVE-AUFNAHME: PRÄZISE VORBEREITUNG UND IMPROVISATIONSFREIHEIT

Jede Inszenierung hat ihre eigene filmtechnische Ausstattung. Die für den Menschenfeind gewählte Ausstattung weicht deutlich von der ab, die Don Kent bei der Verfilmung von *Romeo und Julia* in der Inszenierung von Éric Ruf im Oktober 2016 an der Comédie-Française verwendet hat.

(Eine Vergleichsdarstellung und ein technisches Glossar finden Sie in den Materialien zum Aufführungsmitschnitt von *Romeo und Julia*: [hier herunterladen](#))

■ Sieben Kameraleute und acht Kameras

Im Salle Richelieu wurden acht Kameras mit unterschiedlichen Brennweiten halbkreisförmig verteilt. Sie decken die gesamte Spielfläche ab und ermöglichen es, mit wechselnden Einstellungen zu arbeiten – von der Totalen bis zu Nahaufnahmen der Figuren. Jeder Kameramann bekommt ein Heft, in dem die von ihm zu drehenden Einstellungen nach dem im Vorfeld von Don Kent erstellen Schnittplan durchnummeriert sind. Die achte Kamera hat eine kurze Brennweite und erfasst den gesamten Spielbereich. Sie ist fest eingestellt und benötigt keinen Kameramann.





Seite 4	KAMERA 1	1. Teil
EINSTELLUNG NR.	BESCHREIBUNG	
291 298	Der Tisch, so nah wie möglich -----	
304	Der Tisch +	
308	Phil Halbnahe Einstellung	
321 325	Clit Naheinstellung Büste (grün) -----	
338	Alces Amerikanische Einstellung Steht ruckartig auf, geht in die Mitte	
341 343	Alceste Halbnahe Einstellung Taille -----	
352	Alceste Naheinstellung	
359	Tisch Éliante / Célimène / Alceste	

■ Die Arbeit im Regiewagen

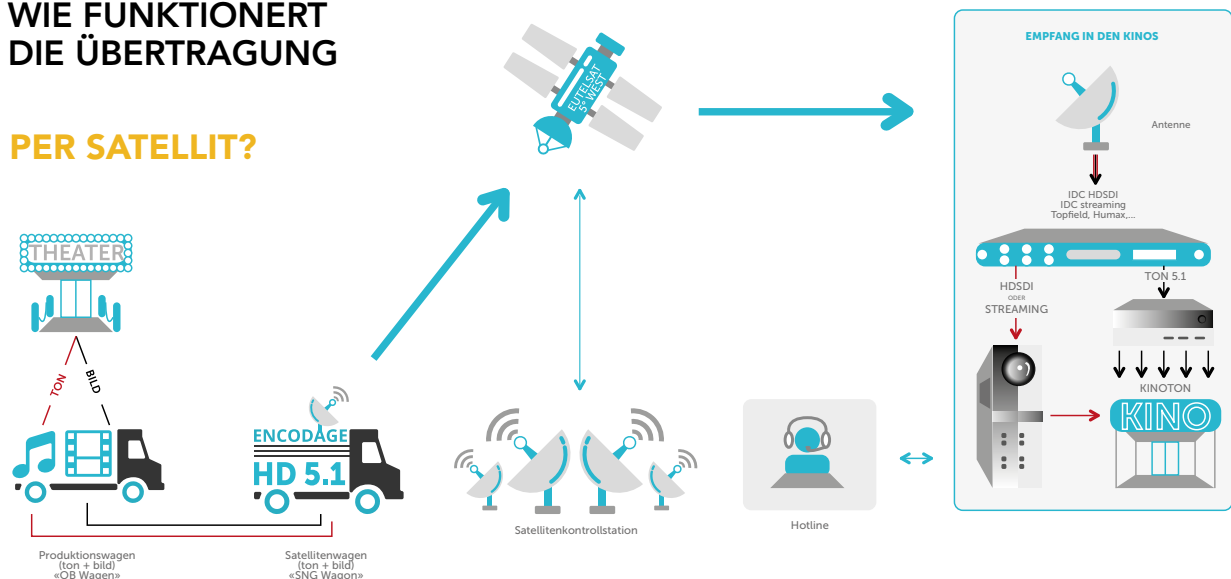
Im Regiewagen führt der Regisseur zusammen mit dem Script Girl und dem „Topeur“, der auf wichtige Einsätze und Gesten hinweist, den Live-Schnitt durch. Er wählt die Bilder auf der Grundlage des zuvor erstellten Schnittplans aus, hat aber auch die Möglichkeit zu improvisieren, um etwa überraschende Gesten und Bewegungen einzufangen. Äußerste Konzentration und Schnelligkeit in der Ausführung sind dabei unablässig. Die dreistündige Arbeit vor den Monitoren im Regiewagen ist für die gesamte Crew extrem fordernd.



■ Aus der Comédie-Française in 360 Kinosäle: die Direktübertragung

WIE FUNKTIONERT DIE ÜBERTRAGUNG

PER SATELLIT?



FRAGEN

1. Vergleichen Sie die Kameraverteilung von *Romeo und Julia* und *Der Menschenfeind*. Wie erklären Sie die Unterschiede?
2. Welche Herausforderungen bringt die Direktübertragung mit sich, sowohl im Hinblick auf Risiken als auch im Hinblick auf das Zuschauervergnügen?
3. Die Ausstrahlung eines Bühnenmitschnitts im Kino ist für den Zuschauer ein seltenes Erlebnis. Beschreiben Sie in einem kurzen Text, welche Empfindungen *Der Menschenfeind* auf der Großleinwand bei Ihnen ausgelöst hat.

IV. MOLIÈRE AUS SICHT DER REGISSEURE

ARIANE MNOUCHKINE: ICH WOLLTE VON MOLIÈRE ERZÄHLEN, UND DURCH IHN HINDURCH AUCH VON UNS

Cinématographe: Warum Molière?

Ariane Mnouchkine: Ich wollte von Molière erzählen, und durch ihn hindurch auch von uns. Wie in 1789/1793, wo die Geschichte dieser Zeit zu sehen war.

C: Wenn Sie das Leben von Molière zeigen, zeigen Sie das Leben als Theater. Wollten Sie das Zeitalter Ludwigs XIV. über den Umweg von Szenen beschreiben, die in ihrem Wesen Theaterszenen sind?

A.M.: Es wäre schade, das nicht zu tun, wenn man das Leben eines Künstlers zeigt. Ich habe versucht, mir Molières wahre Wurzeln vorzustellen, nicht seine schulischen: die Straßen, die er überquerte ... Auf gleiche Art hätte ich gezeigt, wie ein Musiker arbeitet, wie und auf welche Weise man eine gelebte Erfahrung, einen Blick wiederaufnimmt. Wenn man einen Mann von Molières Rang beschreiben will, ist das Anekdotische uninteressant. Ich war anmaßend genug, mir vorzustellen, dass das einfache Publikum sich für einen Künstler interessieren könnte. Die Menschen können ihre alltäglichen Erfahrungen in ihrer inneren Vorstellung wiederfinden, in Situationen, die sie selbst nicht erleben können.

C: Wie in dieser Szene, in der Molière 10 Jahre alt ist und die vereinte Familie einen Dreikönigskuchen isst? Eine Gruppe von Verkleideten singt und bekommt dafür etwas vom Kuchen ab.

A. M.: Genau! In der Kunst geht es nicht um Genialität. Das Leben ist nur Theater, das Theater ist nur Leben. Wenn es kein Leben gibt, gibt es auch kein Theater.

[...]

C: Wo lagen die Risiken und Fallstricke?

A. M.: [...] Es gibt da zur Zeit ein großes Missverständnis hinsichtlich der Schauspielerei. Wenn die Situation schlecht vorgetragen wird, passiert im Theater und im Film das gleiche. Im Theater besteht die Gefahr, nur die Idee zu spielen, das Gesagte und das nicht Übertragene. Nicht gut angekommen ist etwa, dass ich versucht habe, durch das Bild zu erzählen, nicht durch den Diskurs. Die Kamera ist eine Lupe, ein Skalpell. Im Theater muss ein Schauspieler die Dinge nach außen tragen. Der Filmschauspieler muss die Dinge zurückhalten, das ist eine Frage der Distanz. Ich glaube nicht, dass es gute Filmschauspieler gibt, die nicht auch gute Bühnenschauspieler wären.

Ariane Mnouchkine, Gespräch mit Louis Audibert, in *Cinématographe* n° 39, Paris, Juni 1978

MARCEL BLUWAL: DIESE WUNDERBARE DISTANZ DES THEATERS FÜR DAS FERNSEHEN ENTDECKEN

[...] Ich glaube, dass Don Juan alles andere ist als eine Geschichte über Männer und Frauen. Es ist die Geschichte, die sich zwischen dem Unergründlichen, also Gott, und einem Menschen abspielt, der am Höhepunkt seiner Erfahrung und seiner Größe angekommen ist. Ich glaube daher, dass *Don Juan* zeitgenössisch in genau dem Sinn ist, dass unsere Zeit sich vorrangig mit dem Schicksal der Menschheit auseinandersetzt. Und es zeugt vom enormen Talent und Genie Molières, dass er das schon drei Jahrhunderte vor uns getan hat. Ich dachte mir, dass es darum gehe, zu entkleiden, [...] zu entzeitigen. Also habe ich mich, zusammen mit Anne-Marie Marchand, für zeitlose Kostüme entschieden. Das heißt, eigentlich ähneln Sie ein wenig den Kostümen von 1830. Diese Zeit verkörpert aus meiner Sicht am ehesten das Phänomen Don Juan und seine prometheische, teuflische Seite. Das erinnert sogar ein wenig an Byron, an einige große romantische Problemstellungen. Andererseits habe ich darum gebeten, und man hat mir das dankenswerterweise gewährt, den Don Juan nicht in einer im Studio nachgebauten Umgebung sondern in natürlicher Umgebung drehen zu dürfen. Warum? Um diese wunderbare Distanz des Theaters für das Fernsehen entdecken. Wenn ein Schauspieler die Bühne betritt, ist das sofort wunderbar – weil er auf der Bühne ist, weil er das Publikum beherrscht, weil die Botschaft, um dieses Modewort zu verwenden, die Botschaft, die er verbreitet, von oben verbreitet wird. Und das Publikum hat sich versammelt, um sie zu hören. Beim Fernsehen sitzt man vor dem Apparat. Ich wollte diese Distanz wiederentdecken, zumindest wollte ich es versuchen. Und ich glaube, wenn man im Fernsehen mit einem stilisierten Theaterdekor arbeitet, macht man nur Theatersauce, aber das ist kein echtes Theater. Ich habe versucht, in der Realität Szenenbilder zu finden, die noch theatralischer sind als die des Theaters. Deshalb habe ich beispielsweise in den Salinen von Chaux gedreht, die im 18. Jahrhundert von dem berühmten Nicolas Ledoux gestaltet wurden. Deshalb habe ich in einem leeren Grand Hotel gedreht, weil Don Juan vor allem ein Reisender ist, ein Mensch, der nicht sesshaft wird. Und deshalb habe ich am Meer gedreht, denn dieses Stück ist wunderbarerweise das einzige von Molière, das sich nicht in den Salons abspielt.

[...]

Für mich ist [Don Juan] von Beginn an tot. Ihm ist klar, dass er sterben wird. Das Stück könnte auch *Requiem für Don Juan* heißen, und er weiß es. Er ist an die Grenzen des menschlich Möglichen gegangen. [...] Im Fernsehen konnte ich diesen Willen zeigen, dem Unausweichlichen entgegenzustreben, das heißt, dass Don Juan sich zum Komtur begibt. Er rennt, reitet, geht dorthin, wird von Don Carlos aufgehalten, schaltet Don Carlos aus, er eilt weiter. Er wird vom Schreckgespenst des Todes aufgehalten, er schaltet das Schreckgespenst aus. Er geht zum Komtur, und da fällt er und stirbt. [...]

Ich habe versucht, mich nicht auf die paar tausend Menschen zu verlassen, die ins Theater gehen. Ich wollte wirklich, dass Molières Aussagen von vielen Menschen verstanden werden. Und die einzige Art, den Menschen etwas wirklich verständlich zu machen, ist die Poesie, also der direkte, intuitive Kontakte mit den Figuren.

“Marcel Bluwal über *Don Juan*”, Transkript eines Interviews für *Micros et caméras*, ORTF, Archive des INA, 1965

VINCENT MACAIGNE: EIN PLASTISCHES OBJEKT, DAS VON UNSERER ZEIT ERZÄHLT

Ich hielt mich für bescheiden, als ich es vorzog, den Auftrag von Arte anzunehmen, und mich nicht, wie so viele, in das Abenteuer eines ersten Spielfilms zu stürzen. Für mich war das die Gelegenheit, mich mit einem Technikerteam vertraut zu machen, zu lernen und Spaß an dem Gedanken zu entwickeln, damit beauftragt worden zu sein, einen Film als formales plastisches Objekt drehen, das sich nicht damit begnügt, ein Bühnenstück zu bebildern. Das Lastenheft war strikt. Der Text musste unverändert bleiben. Ich durfte lediglich kürzen, denn das Stück, das ich gewählt hatte, dauerte im Original drei Stunden, und das vorgeschriebene Format durfte eine Stunde und vierzig Minuten nicht überschreiten. Außerdem standen für die Dreharbeiten nur vierzehn Tage zur Verfügung, und ich musste die Besetzung von Jean-Pierre Vincent an der Comédie-Française übernehmen. All diese Beschränkungen machten diese Aufgabe für mich sehr reizvoll. Ich wollte versuchen, etwas Freies zu machen, und dann hatte ich die Idee einer schnellen und starken Geste, die gleichermaßen vom heutigen Frankreich erzählt wie vom Frankreich Molières.

[Don Juan ist] ein Mensch auf der Flucht. Er ist kein Verführer, er ist vielmehr ein Mann, der die Wahrheit bei den Anderen sucht und sie nicht findet. Er ist auch ein unreines Wesen, das nichts aus seinem Leben macht, das Geld seines Vaters verprasst und sich gegen Gott erhebt. Ich habe versucht, das herauszuarbeiten, diese Unreinheit, um zu betonen, was für mich in diesem Stück wichtig ist, was es uns zu sagen hat, über Frankreich, die Religion und die Archaismen des Menschen. [Sganarelle] verkörpert ein wenig das Establishment, mit all dem Unausgesprochenen und seinen Widersprüchen. Er ist ein Teil von Don Juans Gewissen, und er ist es, der Don Juan in den Tod stürzen wird. Er und Don Juan bilden eine Art Paar. Auf eine gewisse Weise sind sie Teil einer Liebesgeschichte, und das führt zu anderen wichtigen Fragen: Was heißt es, zu lieben, was heißt es, geliebt zu werden?

Interview von Christine Guillemeau für die Pressemappe zu *Dom Juan et Sganarelle*, Arte, 2016

FRAGEN

1. Nennen Sie die Gründe, welche die einzelnen Regisseure dazu bewogen haben, einen Molière-Film zu drehen.
2. Welches weitere Stück von Molière könnte Ihrer Meinung nach von der heutigen Zeit erzählen? Welche(n) Regisseur(in) halten Sie für geeignet, es zu verfilmen?
3. Sind Sie der Meinung, dass man klassische Bühnenstücke modernisieren muss, um sie einem zeitgenössischen Publikum nahezubringen?

BIBLIOGRAPHIE

De la scène à l'écran, Théâtre d'aujourd'hui n°11, Paris, Sceren CNDP, 2007.

Ariane MNOUCHKINE, *Molière*, Gespräch mit Louis AUDIBERT, in *Cinématographe* n° 39, Paris, Juni 1978.

Jacques RANCIÈRE, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.

LINKSAMMLUNG

Marcel Bluwal über *Don Juan*

<http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu05418/interview-de-marcel-bluwal-sur-son-adaptation-de-dom-juan.html>

Gabriel Conesa : Tout Molière

<http://www.toutmoliere.net/filmographie.html>

FILMOGRAPHIE

Molière, von Ariane Mnouchkine, 1978. DVD Bel Air.

Molière, von Laurent Tirard, 2007. Wild side vidéo.

Herr Tartüff, von Friedrich Wilhelm Murnau, 1926. MK2 vidéo.

Don Juan, von Marcel Bluwal, 1965. DVD Ina éditions.

Alceste à bicyclette, von Philippe Le Guay, 2013. DVD Pathé.

Molière, la collection, Box mit 17 DVDs mit Inszenierungen von 1973 bis 2003. DVD, Comédie-Française.

L'École des femmes, Inszenierung von Didier Bezace, Regie Don Kent, 2001. Arte DVD.

Le Bourgeois gentilhomme, Inszenierung von Benjamin Lazar, Regie Martin Faudreau, 2005. Alpha DVD.

REDAKTEURIN

Laurence Cousteix, Lehrerin für Film in den geisteswissenschaftlichen Vorbereitungsklassen (Lycée Léon Blum, Créteil).

UNTERSTÜTZT VON:



Das Réseau Canopé gibt pädagogische Materialien heraus, die Lehrer und Schüler auf dem Gebiet der Medienbildung zu unterstützen. Zum Online-Angebot von Werken, DVDs und pädagogischen Begleitheften: <https://www.reseau-canope.fr/arts-vivants/theatre.html>



Die CASDEN, Genossenschaftsbank des Öffentlichen Dienstes und ursprünglich von und für Lehrende gegründet, engagiert sich zusammen mit ihren Anteilseignern für das gesellschaftliche Leben. Auf der Basis ihrer starken Verwurzelung in Bildung und Kultur entwickelt sie insbesondere [pädagogische Werkzeuge](#), die Sie ihren Mitgliedern kostenlos zur Verfügung stellt, und unterstützt Initiativen zur Verbesserung der kulturellen Teilhabe. www.casden.fr