Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 25 (1965)
Heft: 10

Artikel: Ermanno Olmi zu seinem Film über Johannes XXIII.
Autor: Goursat, Pierre / Olmi, Ermanno
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-964669

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

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

Ermanno Olmi zu seinem Film über Johannes XXIII.

Interview bei Anlass der Aufführung an der Biennale in Venedig 1965
Partner: Pierre Goursat («Revue et Fiches du Cinéma», Paris)

P. G. Ermanno Olmi, Ihr Film über das Leben des Papstes Johannes XXIII. weist nicht denselben Stil auf wie Ihre früheren Werke, zum Beispiel «Il posto» oder «I fidanzati».

E. O. In meinen früheren Filmen hatte ich mich insbesondere auf die Analyse der psychologischen Vorgänge verlegt. In diesem Film richtete sich unser Interesse wesentlich auf die Ideen. Wir haben auf die spektakuläre äussere Seite verzichtet, die sich im Leben eines Menschen, in unserem Falle Papst Johannes XXIII., findet. Wir haben im Gegenteil das innere Engagement dieses Mannes auszudrücken versucht. Es ist gewissermassen eine filmische Erzählung angestrebt worden, die losgelöst ist von der traditionellen Darstellungsart und den Strukturen, die normalerweise zu einem Schauspiel gehören. Man könnte, um meine Arbeit deutlicher auszudrücken, das Beispiel der abstrakten Malerei nehmen: Sie zeichnet die Objekte nicht, aber lässt sie ahnen. Auf diese Weise haben wir uns vom geschichtlichen Ablauf gelöst, um uns der geistigen Welt des Papstes zuzuwenden. Ich möchte sagen, dass diese Art der Gestaltung ein Ausgangspunkt sein könnte für einige meiner zukünftigen Arbeiten.

P. G. Dieser Wechsel des Stils ist gebunden an die Natur des Films über Papst Johannes XXIII?

E. O. Sicher, man kann von gewissen ausserordentlichen Persönlichkeiten nicht reden, ausser in einer ihnen angepassten Weise. Man muss für sie beinahe einen eigenen Stil erfinden. Als Monsignore Capovilla, der damalige Privatsekretär Johannes' XXIII., uns die Dokumente anvertraute, die in der Folge «Das Tagebuch einer Seele» werden sollten, waren wir tief bewegt. Es offenbarte sich uns eine Gestalt verborgener Tugenden. Drei wesentliche Elemente haben uns besonders beeindruckt. Einmal die Demut, die aus Papst Johannes XXIII. einen Menschen machte, der zu hören und für sich zu behalten verstand. Dann sein Geist der Armut und schliesslich die Sympathie, oder besser noch, seine grosse Liebe zu den Menschen. Durch diese Papiere haben wir ihn wirklich kennengelernt. Wir sind uns bewusst geworden, dass sein innerer Reichtum sein Leben durchgehend entscheidend bestimmt hat. In Wahrheit sind es zum Teil diese verborgenen Tugenden gewesen, die, als er zum Papst gewählt worden war, seinen Akten einen solch unerklärlichen Widerhall gegeben haben. Man musste nun, um eine solche Gestalt darzustellen, Worte finden, die noch nicht gesagt worden waren — und Bilder, die man noch nicht hatte sehen können.

P. G. Wollen Sie uns sagen, welches das Hauptproblem war, das sich Ihnen bei der Verwirklichung Ihres Projektes stellte.

E. O. Als die Idee eines Filmes über Papst Johannes XXIII. sich in uns festgesetzt hatte, dachten wir in Wahrheit unter dem Eindruck der grossen ge-

schichtlichen und menschlichen Gestalt des Papstes, dass die Aufgabe unlösbar sei. Wie konnte man diese Persönlichkeit durch eine physische Darstellung seiner Person wiedergeben und dabei in den Augen des Publikums glaubwürdig bleiben!
Wir sind schliesslich auf die Idee der «Mediation» gestossen. Bei dieser direkten Vermittlung — auf der Bühne sowohl wie im Film — steht der Schauspieler nicht mehr zwischen dem Darzustellenden und dem Publikum (er wird der Darzustellende selbst). Wir haben uns für diese Art der Gestaltung entschieden. Darum verlangten wir vom Schauspieler, sich nicht zu verkleiden, sondern so zu bleiben, wie er im gewöhnlichen Leben ist, und so zu tun, wie man im Alltag tut, wenn man Geschichten erzählt, die sich auf berühmte Persönlichkeiten beziehen oder auf eigene Vorfahren. In einem solchen Fall kommt es oft vor, dass man diese tatsächlich mimt, ihre Worte, die sie ausgesprochen haben, gebraucht — ja sogar soweit geht, dass man sie in direkter Rede in der ersten Person zitiert. Auf diese Weise werden wir die Mittler dieser Personen. Haben Sie nicht Ihren Vater so von Ihrem Grossvater erzählen hören? Er wurde bei dieser Gelegenheit ein Mittler, das «Medium», ohne sein eigenes Gesicht zu ändern. Das nennt man Mediation.
P. G. Mir scheint, dies war eine ausserordentlich gute Idee. Aber diese «Mediation», hat sie sich denn nur durch den Darsteller kundgetan?
E. O. Nein, sie geschah auch durch die Orte, an denen der Papst gelebt hat: seine Heimat zuerst, dann Bulgarien, die Türkei, Frankreich, Venedig, Rom — und zwar ganz einfach, indem man diese verschiedenen Orte so darstellte, wie sie sich heute geben. Auf diese Weise haben wir versucht, die Geschichte des Papstes im Rahmen der heutigen Welt wiederzugeben, und wir haben uns jedes Mal, wenn dies möglich war, an Menschen gewendet, die heute die gleichen Erfahrungen durchmachen, die der Papst durchmachte.
Ich denke an die Kinder von Sotto il Monte, die wir gewählt haben, um die Kindheit des Papstes erahnen zu lassen. In der Folge waren es die Seminaristen von Bergamo, die das Leben des Papstes im Seminar dieser Stadt in Erinnerung rufen sollten. Erst dann beginnt der Schauspieler Rod Steiger, Mgr. Roncalli zu repräsentieren, und zwar eben auf die angedeutete Weise.
Vorher war er zwar schon im Film zu sehen gewesen, aber nur sporadisch als Zeuge. Jetzt stellt er den Papst dar, ohne aber seine Gestalt anzunehmen.
P. G. Es war also ein Schauspieler zu finden, der diese ausserordentliche Rolle spielen konnte. Ich nehme an, dass das keine leichte Sache war.
E. O. Nein, es war sogar ein grosses Problem. Wir haben lange gesucht und gezögert. Wir sahen dann einmal am Fernsehen einen Film, der sich «Marty» nennt. Es handelt sich nicht um den Film gleichen Namens, der für das Kino gedreht wurde, sondern um die Verfilmung derselben Geschichte durch das amerikanische Fernsehen. In diesem Fernsehstück spielte Rod Steiger. Sein Lächeln hat uns getroffen. Das Lächeln schien uns in der Tat wichtig zu sein. Wir verlangten von allen Darstellern, die sich um die Rolle bewarben, eine Photographie, auf der sie lächelten. Schliesslich haben wir uns für Rod Steiger entschieden. Sein Lächeln hat etwas sehr Bemerkenswertes. Wenn ich

mir ein Bild erlauben darf: Es ist das Lächeln eines Vaters, der seinen Kindern ein Geschenk heimbringt, aber es noch hinter seinem Rücken verbirgt, damit die Kleinen erraten, was es sei. Dieses Lächeln ist dasjenige des guten Papstes Johannes, das, was wir wünschten.

Rod Steiger wurde nach Italien eingeladen. Wir hatten mehrere Besprechungen, die ersten zwei von der Dauer mehrerer Stunden, die folgende einen ganzen Tag lang. Es war alles zu prüfen, alles abzuwägen, alles zu studieren. Die Rolle, man muss es gestehen, ist ungewöhnlich, und die Aufgabe des «Mediums» stellt an den Darsteller Anforderungen ohne Zahl.

Es handelt sich um eine praktisch stumme Rolle. Alles ist Innerlichkeit. Rod Steiger musste die Persönlichkeit in sich aufnehmen, für die er zu sprechen hatte, er musste sie leben. Er musste in einem gewissen Sinne diese selbst werden, um sie dann allmählich durch kleine Hinweise, durch einen Blick, durch eine Geste, durch eine Bewegung zur Wirkung zu bringen.

Rod Steiger hielt sich bemerkenswert. Manche Persönlichkeiten, besonders aus christlichen Kreisen (und darunter der jetzige Papst) haben ihm ihr Lob gespendet.

P. G. Ich verstehe das sehr gut. Aber jetzt: Wie haben Sie Ihren Film gedreht, welches war Ihre Arbeitsmethode?

E. O. Wenn ich in den Anfängen Dokumentarfilme drehte, suchte ich vom Beginn weg eine klare Vorstellung dessen zu haben, was ich wollte. Darauf begab ich mich auf die Schauplätze und notierte mir einige Einfälle, welche mir die Umgebung eingab. Darauf begann ich zu drehen. Es war dies in einem gewissen Sinne eine Improvisation.

Als ich mich später den Spielfilmen zuwandte, verwendete ich nie ein sehr detailliertes Drehbuch. Wie bei den Dokumentarfilmen verschaffte ich mir zuerst eine klare Einsicht in das Problem. Auf dem Drehplatz gaben mir die Darsteller, die psychologische Atmosphäre, die materiellen Arbeitsbedingungen, sogar das Wetter, fortwährend neue Einfälle.

Im vorliegenden Falle wurde das Drehbuch mit grosser Genauigkeit vorbereitet. Dieser Film ist kein improvisierter Film. Labella, der Drehbuchautor, kann Ihnen sagen, wieviel Arbeit nötig war, um die Quellen zu finden und die Dokumente auszuwerten, besonders aber, wie schwierig die Wahl selbst war. Es ist mir indes im Laufe der Dreharbeiten passiert, einige Dinge ändern zu müssen, andere hinzuzufügen, wenn ich es für eine bessere Wiedergabe des einen oder andern Aspektes im Leben des Papstes als notwendig erachtete. Ich habe gelegentlich den Dialog verändert. Übrigens ist ein Film niemals im Stadium des Drehbuches fertig, sondern erst, wenn die Mischung vollendet ist, wenn alles, Ton, Bilder, Worte, zusammenwirken, um die Ideen des Drehbuches zu offenbaren und zu bestätigen.

P. G. Zum Schluss eine letzte Frage: Haben Sie der Farbe in diesem Film eine grosse Bedeutung beigemessen?

E. O. Ich habe Ihnen bereits gesagt, dass dieser Film von ganz anderer Art ist als meine früheren Werke. In der Tat stellten wir uns gleich zu Beginn die

Frage, ob der Film in Farben gedreht werden solle. Wir glaubten, sie sehr bald bejahen zu müssen. Die Farbe schien uns wesentlich in der Darstellung einer Persönlichkeit wie derjenigen Johannes' XXIII.
P. G. Haben Sie der Farbe eine spezielle Behandlung angedeihen lassen? Gleichsam einen Stil der Farbe angestrebt?
E. O. Ja. Zwar wollte ich keine sogenannten psychologischen Farben. Das heisst solche, die auf den inneren Zustand bezugnehmen; ich wollte keine zu subtilen, zu intellektuellen Töne. Für diesen Film schien uns das nicht das Richtige. Ich wollte im Gegenteil sehr natürliche Farben.
P. G. Warum?
E. O. Ganz einfach, weil Johannes XXIII. sehr naturverbunden lebte. Seine Kinder- und Jugendjahre verbrachte er auf dem Lande. Die Farben meines Filmes sind diejenigen der Natur, die er so sehr liebte. Sie schienen mir zur Echtheit der Atmosphäre beizutragen.
P. G. Wir können das bestätigen.
E. O. Ich habe auf alle Fälle sehr darauf geachtet, wenn auch die Umstände der Produktion, insbesondere diejenigen der Reise, die wir durch Europa unternehmen mussten, uns zu schneller Arbeit verpflichteten — was natürlich für die Behandlung der Farben nicht sehr günstig ist. Aber die Entscheidung war definitiv, als Piero Portalupi sich bereit erklärt hatte, die Aufsicht über die Farbgestaltung zu übernehmen. Und das, obwohl er deshalb einen verlockenden amerikanischen Vertrag zurückweisen musste.

Filme

Il Deserto rosso (Die rote Wüste) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Inter-France, Cinemat.; **Verleih:** Sadfi; **Regie:** Michelangelo Antonioni, 1964; **Buch:** M. Antonioni, T. Guerra; **Kamera:** C. di Palma; **Musik:** G. Fusco, V. Gelmetti; **Darsteller:** M. Vitti, R. Harris, C. de Pra, R. Renoir, X. Valderi, A. Grotti und andere.

Antonioni ist einer der wenigen Künstler, denen es radikal ums Wirkliche geht, so radikal, dass er eine genaue und verschwiegene Sicht sogar dessen bekommt, woran wir uns bereits gewöhnt zu haben scheinen, des Technischen und der Lieblosigkeit. Diese Wirklichkeit heisst Deserto rosso, rote Wüste. Dass sie so heisst bei Antonioni, zeigt erst, was sie eigentlich ist, das heisst dem ist, der sich nicht bloss mit ihr abgefunden hat, sondern im Wirklichen, in den «Fakten» die Bedeutung, und mehr: den Sinn zu verstehen, zu sehen **sucht.** Wahrheitssuche, Liebessuche im Wirklichen, im Heutigen ohne «Moralisierung» der Zeit.
Die «Geschichte»: Die Frau eines Ingenieurs in leitender Stellung in einem grossen industriellen Betrieb hat bei einem Autounfall einen psychischen Schock erlitten. Sie lebt in dauernden Ängsten. Ein Freund ihres Mannes, der sich auf ein grosses industrielles Unternehmen in Patagonien vorbereitet, scheint zu versuchen, sie zu verstehen. Er erreicht auf Umwegen, was er will,