Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 31 (1989)
Heft: 164

Artikel: Omero Antonutti, Schauspieler : "Ich bin einer, der einen Beruf ausübt wie jeder andere auch"
Autor: Ruggle, Walter / Antonutti, Omero
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867277

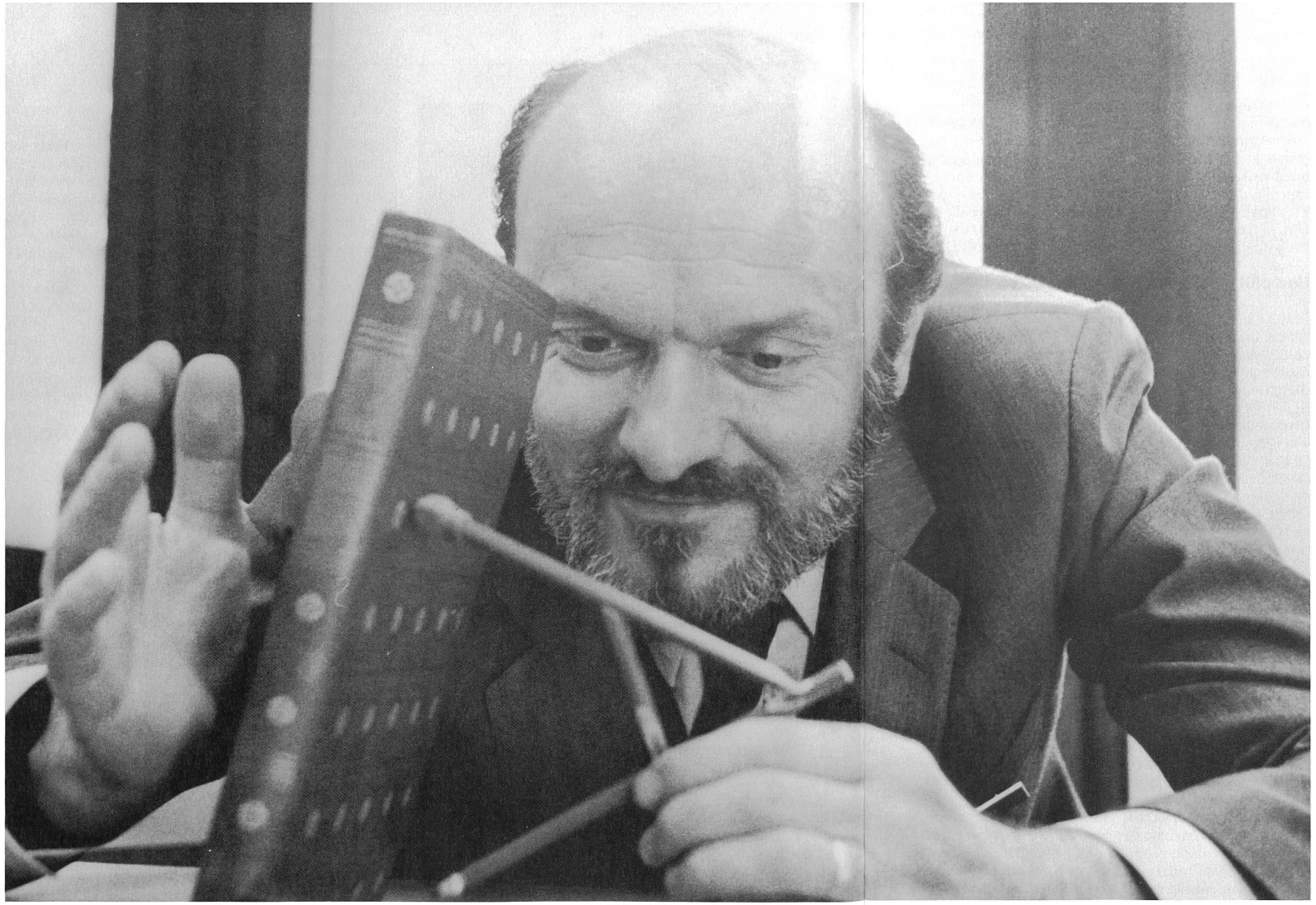
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. 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: 02.10.2025

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



MATLOSA von Villi Hermann

Omero Antonutti, Schauspieler

Von Walter Ruggle

"Ich bin einer, der einen Beruf ausübt wie jeder andere auch"

Sommer 1988. Eine geruhsame Zugsfahrt ins Tessin. Durch Lugano donnern unablässig die Verkehrslawinen; über der Stadt lastet drückend eine Smogglocke. Ferienparadies, vergastes. Ich weile für zwei Tage auf dem Dreh von BANKOMATT, dem neuen Spielfilm des Schweizers Villi Hermann, der ein halbes Jahr später Italien im Wettbewerb der Berlinale vertreten wird. Europa. Eine Geschichte im Bankenmilieu, ein Krimi, bei dem der Autor Wert darauf legt, dass er nichts mit der Realität zu tun habe. Die Realität lässt sich im Geldsumpf Schweiz ohnehin kaum mehr einfangen.

In den Hauptrollen zwei Darsteller, die ich schätze und die beide im Verständnis ihrer Arbeit verschiedener kaum sein könnten. Bruno Ganz hat sich so voll in seine Rolle als Erpresser und Bankräuber hineingelebt, dass man ihn auf dem Set nicht anzusprechen wagt (schliesslich trägt er eine Pistole); und Omero Antonutti mimt konzentriert einen Bankdirektor und ist handkehrum wieder der gemütliche Italiener, liest Zeitung und plaudert mit den Leuten. Wir kennen ihn in verschiedenen Vaterrollen, darunter jene in Paolo und Vittorio Tavianis PADRE PADRONE, in Victor Erices EL SUR, in Villi Hermanns MATLOSA, sahen ihn als zunehmend einsameren Herrscher in Theo Angelopoulos' O MEGALEXANDROS und erleben ihn nicht minder in die Enge laufend als Lope de Aguirre in Carlos Sauras episch breitem Kolonialabenteuer EL DORADO. Der ursprünglich geplante Nachmittag mit Antonutti fällt den zahlreichen Verschiebungen im Drehplan zum Opfer; beim Nachtessen meint Omero, wir könnten am folgenden Vormittag in den Drehpausen miteinander plaudern.

Gesagt, getan – aber wie! Ort des Geschehens ist der immense Tresorraum einer Bank. Ein Spiegelkabinett, Hochsicherheitstrakt für das, was unsere Gesellschaft als wertvoll erachtet und deshalb fein säuberlich von sich fern hält. Antonutti illustriert seine Arbeitsweise, von der er in unserem Gespräch spricht: Da steht er auf dem Set, mimt den adretten Bankchef, der in seinen Tresorraum entführt wird, und Sekunden später sitzen wir zusammen in einem Nebenkämmerchen und unterhalten uns über Schauspielerei. Es ist beeindruckend, wie fliessend Antonutti von einem Aggregatszustand in den anderen überwechselt. Klick, und aus dem friedlichen, ruhigen Italiener Omero wird ein steifer, schweizerischer Bankboss. Und Cut!, steht der weit sympathischere Omero locker wieder vor mir: «Continuamo!»

Omero Antonutti stammt aus Basiliano. Er ist von Geburt her Friule, geboren am 3. August 1935. Eigentlich, meint er, sei er schon recht alt, um diesen Beruf auszuüben. Er habe erst sehr spät begonnen, als Schauspieler tätig zu sein, und eher zufällig, denn «ich gehöre nicht zu jenen, die den Ruf zur Schauspielerei bei ihrer Geburt gehört haben». In Triest ist er als Industriearbeiter diplomiert worden, hat als Werftarbeiter gearbeitet und musste in gewerkschaftlichen Gesprächen mit Vorgesetzten, die als Zugezogene ein korrektes Italienisch sprachen, zusammensitzen. Er scheute sich, weil er das Gefühl hatte, er könne seine eigene Sprache nicht richtig sprechen. Aus diesem Grund habe er sich zu einer weiteren Ausbildung an der Dramatischen Akademie von Triest entschlossen, wo korrekte Aussprache gelehrt wurde, er aber auch all die anderen Kurse besuchte, die zur Schauspielausbildung gehörten: Spiel, Musik und Tanz und anderes mehr. Antonutti wollte das, was er anpackte, immer ganz erfassen. Er sagt heute, dass er sich damals

zwar nur für eine anständige Diktion interessiert hätte und um die restlichen Kurse nicht herumgekommen sei, aber so, wie er arbeitet, darf man davon ausgehen, dass er viel Herzblut in die ganze Ausbildung gesteckt hatte. Nach drei Jahren bestand er jedenfalls sein Abschlussexamen, an dem er aus dem «Jedermann» von Hugo von Hofmannsthal rezitierte, mit Bravour. Alle rieten ihm, Schauspieler zu werden, doch er habe stets abgewunken: Er wollte seine Arbeit in der Fabrik weiterführen. Immerhin begann er daneben kleinere Rollen im Triester Theater zu übernehmen.
Die Bescheidenheit des Fabrikarbeiters aus Triest hat Antonutti bis heute nicht verloren; das ist kein Klischee, auch wenn sich vieles anhört wie aus einem Filmmärchen. Der Mann strahlt jene wohltuende Ruhe aus, die jedem Team gut tut. Wir unterhalten uns über seine Theaterarbeit, und ich frage ihn, wie es denn zum Berufswechsel gekommen sei, zum definitiven Einstieg in die Schauspielerei.

Wenn zwei und zwei sechs ergibt

OMERO ANTONUTTI: Eines Tages hielt mir ein Regisseur einen Part zu, der bedeutend grössere Aufmerksamkeit verlangte. Ich musste studieren, proben – das nahm viel Zeit in Anspruch. Es waren Freunde und Arbeiter, die fanden, ich solle mich doch ganz dieser Aufgabe zuwenden, denn es war ungewöhnlich, dass ein Fabrikarbeiter, der eine technische Ausbildung gemacht hatte, sich einem derart andersgearteten Ambiente verschrieb. So begann ich mit der Theaterarbeit. Als Luigi Squarazina mit seinem *Teatro Stabile* aus Genua kam und mich engagierte, war mir klar, dass ich die Fabrikarbeit aufgeben musste. Von nun an war ich Schauspieler, wie man so sagt. Man muss sich klar sein, dass ich seit Jahren in einer Stadt gelebt habe, mit einer Arbeit, die sicher war, und jetzt plötzlich ein Sprung ins Ungewisse. Meine Ausbildung war eine mathematische, ich wusste, dass zwei und zwei vier ergab. In diesem neuen Beruf aber ergeben zwei und zwei manchmal sechs, neun oder zwölf, weil man doch mehr oder weniger in den Wolken lebt, in den Phantasien.
Der Weggang fiel mir insofern leicht, weil ich wusste, dass ich ein Papier als Facharbeiter besass, mit dem ich jederzeit hätte zurückkehren können. Ohne das wäre ich nie eingestiegen, ohne dieses hätte ich wohl gar nie mit den Schauspiel-Kursen begonnen. Schauspieler sein bedeutete für mich, mir jene Instrumente anzueignen, die zur Fortsetzung dieser Berufsarbeit wichtig waren.

FILMBULLETIN: Nun folgten gut zehn Theaterjahre – worin lag die Stärke jener Zeit und der Arbeit beim Stabile von Genua für dich begründet?
OMERO ANTONUTTI: Es waren insgesamt sogar dreizehn Jahre. Für das Theater war es allgemein eine schwierige Zeit, doch mit dieser Gruppe in Genua entstand eine kontinuierliche Arbeit, denn die Verträge wurden beispielsweise nicht von Jahr zu Jahr abgeschlossen, sondern immer für drei Jahre. Daraus ergab sich die Möglichkeit, eine Aufführung zu erarbeiten und sie nachher in eine weitere Saison hinein zu übernehmen. Ein Stück konnte obendrein im ganzen Land gezeigt werden, und wir konnten dank unserem damals ungewöhnlichen Experiment auch ins Ausland auf Tournee gehen, kamen um die ganze Welt. Wir schafften es vor 25 Jahren als die ersten, in die Sowjetunion zu reisen. Im Kulturaustausch brachten wir Pirandello und Goldoni, die klassischen Italiener. In dieser Zeit beim Teatro Stabile in Genua habe ich all das gelernt, was zum Beruf des Schauspielers gehört.

Und plötzlich kamen die Tavianis

FILMBULLETIN: Wie kam es zum Wechsel von der Bühne zur Leinwand?
OMERO ANTONUTTI: Die Begegnung mit dem Kino war erneut recht zufällig. Es waren zuerst ganz kleine Rollen, die ich in Filmen übernommen hatte, und ich sage kleine Rollen mit grösstem Respekt. Bei Giovanni Fago hatte ich in einer Art Policier mitgespielt; ich hatte an der Seite von Gina Lollobrigida und Vittorio Gassmann gespielt in LE PIACEVOLI NOTTI (Crispini, 1967). Bei Rossellini hatte ich einen kommunistischen Entsandten zu mimen, in einem seiner schlechtesten Filme, kurz bevor er starb (in ANNO UNO, 1974). Ich habe mit Luigi Comencini gearbeitet (LA DONNA DELLA DOMENICA, 1975), mit Elio Petri (LE MANI SPORCHE, 1978). Plötzlich fragten mich die Brüder Taviani, ob ich diese Rolle des Vaters in ihrem Film PADRE PADRONE spielen wollte. Das war an einem Abend im Theater, wo ich gerade den Cassius in Shakespeares «Julius Cäsar» spielte. Die beiden kamen auf mich zu und luden mich zu einer Probe ein.

FILMBULLETIN: Waren es in der Regel die Regisseure, die auf dich zukamen, oder die Produzenten?
OMERO ANTONUTTI: Früher waren es Vertreter der Produktionen, denn sie wollten mein Bild, meine Erscheinung. Seit den Tavianis sind es immer die Regisseure, die mich ansprechen, denn nach dem Gesicht begannen sie nun auch den Schauspieler zu sehen. Der Wechsel vom Theater zum Kino, den du angesprochen hast, war nicht traumatisch, obwohl es ja immer dieses Misstrauen gibt, wenn ein Schauspieler von der Bühne zum Kino überwechselt – vor allem in Italien. Ich sag dir auch warum. Unsere Tradition im Kino geht zurück auf den *Neorealismo*, wo die Regisseure mit Leuten arbeiteten, die sie von der Strasse nahmen. Dieses System setzt sich noch immer fort, was sich inzwischen recht übel auswirkt und meiner Meinung nach einen wesentlichen Beitrag zu jener kulturellen Dekadenz leistet, die das Kino heute erleidet. Sie entspringt der Unfähigkeit, sich auszudrücken, sei's mit der Gestik oder mit der Stimme. Die Regisseure nehmen beispielsweise eine Figur, die mit einem Bild übereinstimmt, weil sie wissen, dass die Stimme ohnehin synchronisiert wird. Damit hat die Position des Schauspielers vieles verloren. Das sind Gesichter geworden, die unter ihrem Wert genommen werden. Auf der anderen Seite heisst eine Akademie besuchen doch einen Beruf erlernen. Wenn nun dieser Beruf immer weniger als das ausgeübt werden kann, als das er ausgeübt werden sollte, ganzheitlich, so wird klar, dass etwas nicht funktioniert.
Also: Wer ist es, wer nennt sich Schauspieler? Wenn sie den Tankwart, der meinem Haus gegenüber arbeitet, ru-

fen, um in einem Film den Tankwart zu spielen, so ist dieser Tankwart überwältigend, weil er ganz einfach da ist und sich selber spielt. Aber: Er kann nicht sprechen, denn er kann sich nicht in einem allgemein verständlichen, korrekten Italienisch ausdrücken. In Italien ist das erlaubt. Ein Regisseur kann den Tankwart anstellen, kann ihm etwas dafür bezahlen. Er schürt damit aber genau jenes Unbehagen, denn was stellt der Beruf des Schauspielers so noch dar? Wie irgendein anderer Beruf verlangt der des Schauspielers eine Ausbildung; ich glaube nicht an die instinktive Berufung und basta. Das will nicht heissen, dass es nicht so etwas wie Talent gibt, umso besser. Und wenn du ein Genie bist, toll. Nur das gilt wiederum für jeden x-beliebigen anderen Beruf auch. Das Rüstzeug zu einem wirklichen Schauspieler findet man nicht einfach so auf der Strasse.

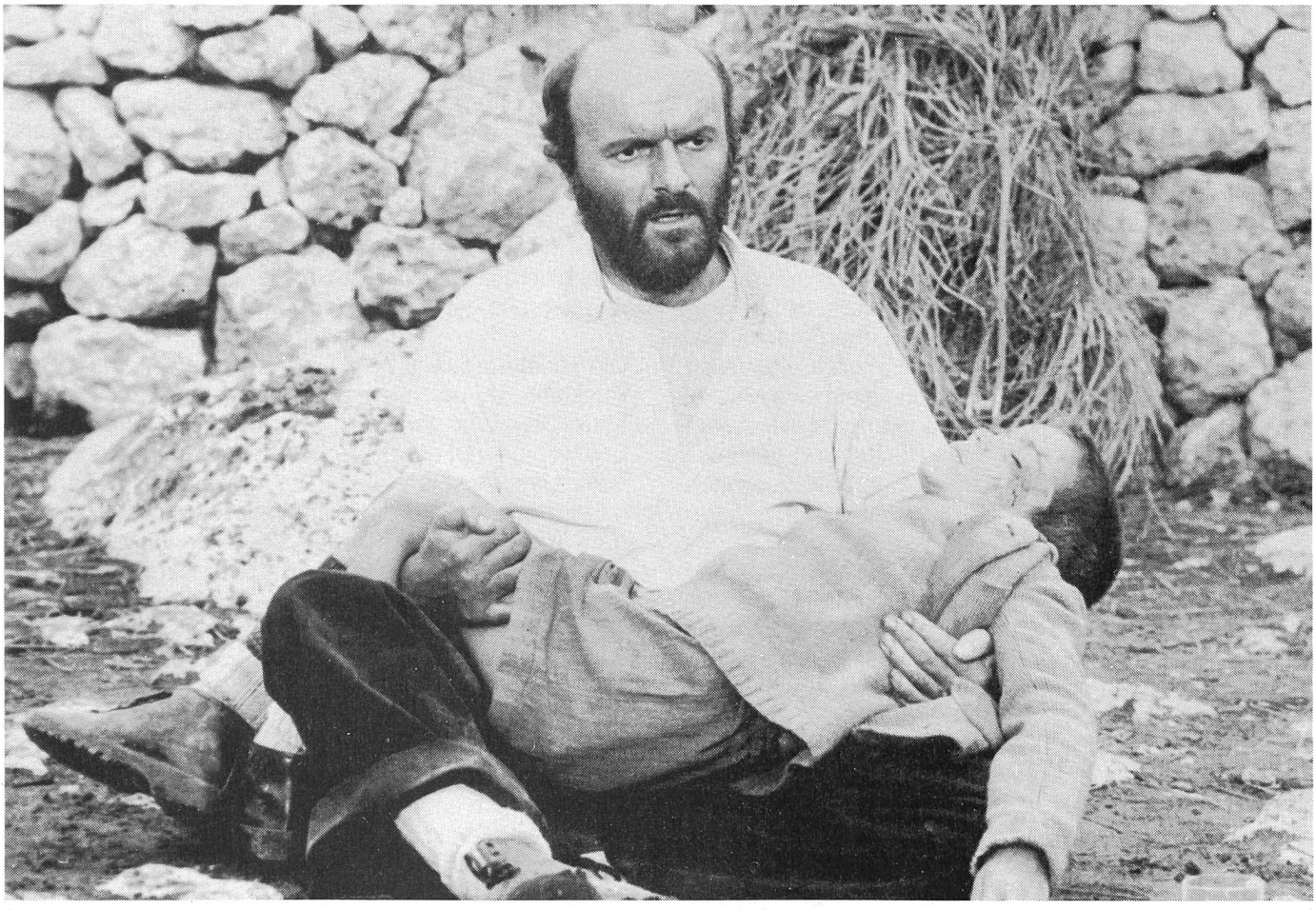
FILMBULLETIN: Wie unterscheiden sich deine Erfahrungen als Schauspieler, einerseits die langjährige Gruppenarbeit in Genua, andererseits die Drehs mit wechselnden Teams?
OMERO ANTONUTTI: Es ist klar, dass da ein gehöriger Unterschied drinsteckt. Wenn ich zuvor sagte, dass der Wechsel nicht traumatisch gewesen sei, so deshalb, weil die Tavianis wie wir im Theater von einem Text ausgehen. An ihm wird nicht gerüttelt, weil er tausendmal durchgearbeitet wurde, weil sie sich beim Schreiben sehr viel gedacht haben, weil er durchkomponiert ist. Für uns Theaterschauspieler ist es ein recht einfaches Spiel, da einzusteigen. Modifizieren, kürzen – das ist bei den Tavianis auf dem Set immer schwierig, weil sie ein Drehbuch derart ausgeglichen haben, dass es so sein muss, wie es bei Drehbeginn vorliegt. Ein Wort mehr oder weniger will überlegt sein. Das wiederum entspricht den Diskussionen im Theater, wo wir uns am runden Tisch zusammengesetzt haben, um darüber zu befinden, ob wir ein Wort aus dem Shakespeare streichen wollten oder nicht. Der Unterschied ist der, dass im einen Fall der Autor nicht anwesend sein kann, und manchmal möchte ich schauen, was Shakespeare sagen würde, wenn er an den Diskussionen dabei wäre, beziehungsweise wie die Regisseure in seiner Präsenz argumentieren müssten.

Das Kameraobjektiv ist ein Röntgenauge

Die Arbeit mit den Tavianis hat mir den Einstieg ins Kino erleichtert. Ich erachte dies als ein Privileg und auch als Glück, auf diese sanfte Art im Kino zu beginnen. Sie haben mir auch klarmachen können, weshalb das Objektiv etwas ganz anderes darstellt als die Situation im Theater.

FILMBULLETIN: Dieser Unterschied interessiert mich auch immer wieder; wie würdest du ihn definieren?
OMERO ANTONUTTI: Renato Castellani, in dessen Fernsehfilm GIUSEPPE VERDI ich mitgespielt habe, sagte mir einmal: Denk daran, dass das Objektiv einem Röntgen-

PADRE PADRONE von Paolo und Vittorio Taviani



KAOS von Paolo und Vittorio Taviani

gerät entspricht und von dir ein Röntgenbild aufnimmt. Die Kamera hält auch das fest, was du denkst. Das heisst: Vor einem Objektiv musst du all das zurücknehmen, was du im Theater hinzufügen musst. Wenn du es also auf der Bühne in einem Theater mit 3000 Plätzen schaffen willst, dass man dich auch zuhinterst noch hört und in deinem Ausdruck versteht, so musst du deine Stimme entsprechend anheben, den Gestus verstärken. Deine Körperbewegungen müssen anders sein im Vergleich zu jenen, die du im normalen Leben machst. Im Kino musst du zurücknehmen, weil da alles gigantisch wird auf einer Leinwand, auf der man selbst eine Mücke, die herumfliegt, noch erkennt. Also genügt in sehr vielen Belangen, dass du die Dinge nur denkst und dass sie, entsprechend dem Bild von der Radiographie, von innen herauskommen.

Verwandtschaft wie Unterschiede zwischen Theater und Kino sind schliesslich Fragen der Technik und der Methode. Was mich jetzt am Kino interessiert, ist die Arbeit aus dem Inneren einer Figur heraus. Das heisst im Endeffekt: Hinzufügen und nicht wegnehmen. Da muss es immer der Regisseur sein, der mir sagt, nein, füg noch etwas mehr von dem hinzu, agiere hier noch etwas stärker. Ich erachte die Fotografie als etwas ausserordentlich Wichtiges. Das Kino ist ja stumm geboren worden, und mir gefällt die Hyperbel, dass es zu seiner Stummheit zurückkehren möge. Die Sprache, die Musik, die Farben haben es verschönert, bereichert, graziöser gemacht. Es sind alles Beigaben zur ersten Form von Visualität. Für mich bedeutet dies, dass ich von dieser ursprünglichen Form ausgehen muss: Mich bewegen, mich verhalten, schauen und eben auch richtig sprechen, wie wenn ich davon ausgehen würde, dass da ein Zuschauer mich ohne Ton wahrnimmt. Ich muss als Schauspieler also an einer inneren Kraft arbeiten, um eine Emotion zu vermitteln, einerseits an die Figur, die ich beleben möchte, und andererseits gegenüber den Zuschauern, die zusehen.

Die Theaterarbeit hatte dagegen einen weit kritischeren Rückhalt, im epischen Sinn, von dem Brecht gesagt hätte: Trennung zwischen Text und Zuschauer. Wir haben weniger auf dem epischen Aspekt gearbeitet als auf dem, was wir selber als kritisch bezeichnet haben. Wir haben versucht, es so zu halten, dass der Zuschauer mit dem Kopf unsere Thematik begreifen und verstehen würde, bevor er es mit dem Herz erfasste. Das heisst: Die Emotion musste mit dem Gehirn filtriert sein, bevor sie das Gefühl erfasste. Das gehört zum schwierigsten, was man machen kann, denn wir alle haben als Schauspieler das Bedürfnis nach einem direkten Kontakt mit dem Publikum. Das kann Zustimmung oder Ablehnung sein, Applaus und Freude, Tränen – alles Dinge, die dem Schauspieler wichtig sind. Manchmal ist es gar einfach, die Leute zum Lachen oder zum Weinen zu bringen. Wir wollten ein kritisches und ein gleichzeitig soziales Theater machen, mit Themen, die ihre Bezüge zur Realität hatten, in der wir lebten. Das galt auch dann, wenn wir

Klassiker aufführten. In unserer Inszenierung von «Julius Cäsar» thematisierten wir die Kommunikation. Wie verständigten sich die Figuren damals zwischen den Schlachten, wie gingen die Generäle mit ihren Informationen um.

FILMBULLETIN: Das ergab jeweils ein Resultat, das in der Gruppenarbeit entwickelt wurde. Wäre hier ein weiterer Unterschied zur Filmarbeit auszumachen, wo der Schauspieler viel stärker mit einem fertigen Plan konfrontiert wird?

OMERO ANTONUTTI: Ja, wobei das obendrein auch noch mit unserer Generation zusammenhängt. Das spielte sich alles rund ums Jahr 1968 herum ab, also in einer Zeit, wo wir uns alle auch ein wenig als Regisseure fühlten. Im Endeffekt war es aber natürlich auch so, dass einer die Fäden in der Hand halten musste, einer da war, der dirigierte, der befahl. Anderseits existiert die Gruppenarbeit in diesem Sinn im Kino tatsächlich nicht. Ich habe zuvor einmal von den festgeschriebenen Drehbüchern gesprochen, dabei gibt es tatsächlich auch Regisseure, die dir nicht einmal vorgeben wollen, was du sagen sollst. Die sagen dir einfach, hier bist du so und so, und du musst dir selber was einfallen lassen, wenn du sprichst. Für mich ist diese Art der Arbeit viel schwieriger. Altman scheint einer zu sein, der dir nicht einmal ein Blatt Papier gibt, der sagt dir einfach, dass eine Bankszene folgt, und du einen Überfall zu machen hast. Vielleicht gibt er noch zwei, drei Wörter und weist dich auf zwei Dinge hin, die du im Verlauf des Geschehens zu machen hättest. Das läuft dann auf Improvisation hinaus.

FILMBULLETIN: Beim Film bedeutet die Schauspielerei immer ein mehrfaches Eintreten in eine Rolle: Das Einarbeiten im Vorfeld der Dreharbeiten, dann, Einstellung für Einstellung, das Einsteigen auf dem Set. Wie erlebst du die beiden Schritte?

Das Drama muss im ganzen Körper aufscheinen

OMERO ANTONUTTI: Ich bin kein Vertreter der Stanislawski-Methode, weil das für mich ein theatraler Ansatz ist und das Kino ganz anders funktioniert. Ich glaube nicht, dass ich dick werden muss, wenn ich die Rolle eines Dicken übernehmen soll. Ich glaube nicht, dass ich mich vollfressen müsste, und wenn der Film beginnt, sagen alle: Oh schau, was für ein herrlicher Dicker. De Niro beispielsweise tritt in eine Figur ein und wird für die Dreharbeiten selber zur dargestellten Person. Bei mir ist das anders; mir scheint das eine vergebliche Liebesmüh. Viel wichtiger ist doch das Wissen darum, wie sich ein Dicker verhält, wie er sich bewegt, wie er spricht. Meine Recherche konzentriert sich also darauf, diese Dinge zu analysieren, während ich selber schlank bleibe. Das ist eine Illusion, die ich geben möchte. Kritiker haben mir gesagt, dass sie etwa das Nachhauserennen vom Feld in PADRE PADRONE als eine wunderschöne Sache empfunden hät-

GOOD MORNING BABYLON von Paolo und Vittorio Taviani

Fresko O MEGALEXANDROS bereits mit Bravour auf eine schillernde Mischung aus griechischer Fiktion, Mythos und Realgeschehen übertragen gemimt hat.
Was Saura in EL DORADO entwirft, ist denn auch eine Variation der Odyssee, indem er Lope de Aguirre den verschiedensten Proben aussetzt und sie letztlich nicht bestehen lässt. Eindrücklich ist die Stimmung der Flussfahrt durchs gottverlassene und menschenarme Amazonasgebiet geschildert – gedreht wurde in Costa Rica –, mit Bildern, die die Trägheit der Flussfahrt wiedergeben, aus denen eine Ruhe strömt, die sich irgendwann einmal entladen muss. Sauras Erzählung läuft darauf hinaus, dass in ihrem Verlauf jeder gegen jeden antritt. Sie zeigt auf, wie im Kampf um Macht über die Gruppe keiner die letzten Mittel der Vernichtung des anderen scheut, wenn er sich davon einen besseren Status verspricht. Absurd wird das ganze auf die Dauer deshalb, weil sich diese spanischen Offiziere immer weiter von ihrer Krone daheim entfernen – geographisch wie im übertragenen Sinn. Sie schleppen Machtansprüche und ein Verhalten mit sich, das inmitten der wilden Natur weder Sinn noch Platz hat, das ihnen nicht weiterhilft, im Gegenteil: Das dazu beiträgt, dass sie ins sichere Verderben fahren. Hier in der Selva, wo das Zusammengehen überlebensnotwendig wird, lässt sich der Irrsinn des Machtstrebens besonders schön veranschaulichen.
Die Schwierigkeit auf der Suche nach glaubwürdigen Dokumenten über die an sich verbriefte Fahrt dieser Gruppe lag für Saura offenbar darin, dass jeder, solange er überhaupt am Leben war, die Geschehnisse so zurechtbog, wie sie ihm lieb waren. Und am Ende, nachdem das Jekami der Suche nach dem verheissungsvollen Goldland ausgespielt war, überlebte keiner, fehlen überzeugende Darstellungen. Die Expedition, die also auch als Film gewissermassen im gesuchten Abbild einer möglichen Realität begann, läuft immer stärker auf den Mythos hinaus, den sie selber geschaffen hat. Die Menschen, die sich aufmachen, ein Land zu finden, in dem das absolute Glück sie erwartet, zerstören sich auf dem Weg dahin und machen klar, dass dieses Land für sie gar nicht geschaffen sein kann. Selbst wenn es El Dorado geben würde, wird es nicht erreicht.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zu EL DORADO:
Regie und Buch: Carlos Saura; Kamera: Teo Escamilla; Kamera-Assistenz: Francisco Escamilla, Jaime Bauluz; Schnitt: Pedro Del Rey; Ausstattung: Terry Pritchard; Make-up: José Antonio Sanchez; Dekor: Maritza Gonzalez; Coiffure: Paquita Nunez; Kostüme: Gerardo Vera, Cornejo; Musik: Alejandro Masso; Ton: Gilles Orthion.
Darsteller (Rolle): Omero Antonutti (Aguirre), Lambert Wilson (Pedro de Ursúa), Eusebio Poncela (Guzman), Gabriela Roel (Ines), Ines Sastre (Elvira), José Sancho (La Bandera), Patxi Bisquert (Pedrarias), Francisco Algora (Llamoso), Feodor Atkine (Montoya), Abel Viton (Henao).
Produzent: Andres Vicente Gomez; ausführender Produzent: Victor Albarran; Ko-Produzenten: Television Espanola, RAI. Spanien/Italien 1987. Farbe, Dolby Stereo, 120 Min. CH-Verleih: Monopol Films, Zürich.

ten. Das war aber kein natürliches Rennen. Ich habe mir gesagt, dass das Rennen in dem Moment von einem Gedanken geleitet ist, den dieser Vater im Kopf trägt: Weil mir der Junge zum tausendsten Mal nicht gehorcht hat, mache ich das Spiel nicht mehr mit; ich gehe nach Hause und bring' ihn um, Io ammazzo! Einer, der aber so etwas denkt, kann keine Bewegungen mehr machen, die naturalistisch erscheinen. Das ist keine Haltung mehr im Sinne von: Ich geh jetzt heim, und, oh wie schön, bringe meinen Buben um. Das ist eine tragische Angelegenheit, und so wird, bis in die Bewegung des Körpers hinein, dieses Drama aufscheinen müssen. Wenn man das nicht schafft, wird es bemerkt.
Ich glaube mehr an die figurativen Aspekte, die zuerst im Kopf funktionieren müssen, bevor sie auch über die Gefühle funktionieren. Das ist mein Ziel, diese Art von Perfektion, in der ich einen Dicken spielen kann und dabei der Magere bleibe. Da würde es genügen, am Anfang zu sagen: Ich hab wieder zuviel gegessen, wiege jetzt 120 Kilo. Der Rest ist Darstellungskunst. Ich habe solche Dinge im Theater gemacht. Im Kino existieren diese Versinnbildlichungen weniger, weil man da aufs direkte Abbild setzt. Aber wenn ich an einer Rolle arbeite, so bleibt mein Ansatz derselbe.

Dank meiner Methode, die Arbeit vom Leben zu trennen, schaffe ich es mit Leichtigkeit, auf dem Set von Einstellung zu Einstellung, in die Person, die ich gerade spielen muss, einzusteigen. Ich fasse die Figur einen Moment, bevor ich sie auf dem Set wieder geben muss, und das genügt mir. Wenn die Einstellung fertig ist, löse ich mich, Paff! Und ich bin wieder eine ganz gewöhnliche Person, lache, spasse und erzähle Witze.

Angelopoulos und die griechische Einsamkeit

FILMBULLETIN: Ist das eine reine Frage der Konzentration?
OMERO ANTONUTTI: Das ist eine Konzentrationssache, eine Frage der Methode. Ich hätte den Vater in PADRE PADRONE, den Alexander in O MEGALEXANDROS, den Aguirre in EL DORADO nicht spielen können, wenn ich versucht hätte, den ganzen Tag diese Rollen zu verkörpern, Figuren, die übel handeln, die Leute schlecht behandeln. Um die Konzentration für die Figur nicht zu verlieren, nehme ich sie in jenem Moment, in dem der Regisseur entscheidet, dass dieser Typ von Mensch existieren muss, wieder auf. Er wird mir jeweils sagen, ob es gut war, zuwenig oder zuviel.
FILMBULLETIN: Im Fall von O MEGALEXANDROS von Theo Angelopoulos verlief die Arbeit aber doch in dieser Richtung. Er hat mir erzählt, wie er dich isoliert habe während dem Dreh, um zu seinem Ziel zu gelangen.
OMERO ANTONUTTI: Angelopoulos gefällt eigentlich die Stanislawski-Methode, und das machte unsere Zusammenarbeit fürs erste mal schwierig. Ich hatte keine Erfahrung in dieser Richtung und konnte es nicht ertragen, acht Stunden lang in eine Rolle gesteckt zu werden, ohne dass ich mich mit jemandem hätte unterhalten können, ohne zu scherzen, ohne zu lachen.
FILMBULLETIN: Das muss eine totale Isolation gewesen sein.

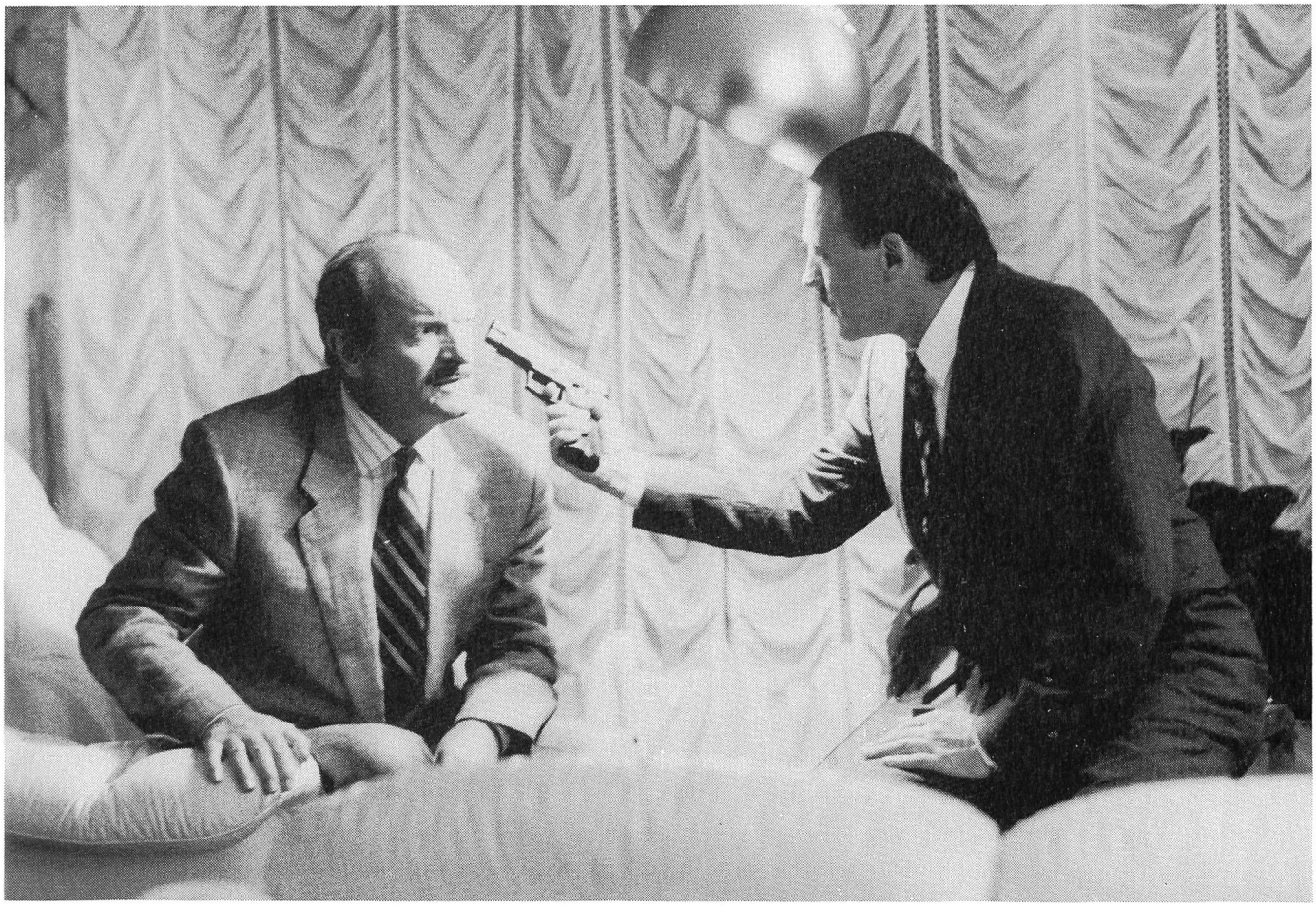
OMERO ANTONUTTI: Er hat mich tatsächlich in Bedingungen gesteckt, in denen ich viel zu leiden hatte. Ich habe mich immer wieder gefragt, weshalb er das machte, denn er gehört nicht zu den Regisseuren, die Grosseinstellungen machen, in denen man ein Gesicht mit der ganzen Wut so im Detail erkennen könnte. Ich wurde also wütend, denn da schien gar kein Grund zur Isolation gegeben. Und ich habe ihm gesagt: Hör, ich bin ein Schauspieler, komme vom Theater, wo ich gelernt habe, mit der Sprache zu arbeiten, die aus den Umständen sich ergibt. Zwei drei Tage später liess er mich eine Szene spielen, unterbrach sie mit einem: Stop, wiederholen! – Warum? Nun, du musst sie wiederholen, weil du Schauspieler bist. Er hat mir dabei zeigen wollen, dass ich einen Fehler machen kann, wenn ich Schauspieler bin, dass mir das aber nicht passieren könnte, wenn ich nicht Omero Antonutti wäre, sondern eben Alexander der Grosse.
Das Drehbuch hatte ich nie zu lesen gekriegt, weil er wollte, dass ich permanent in der Person drinsteckte. Theo arbeitete mit mir von Tag zu Tag und sagte mir jeweils, mach dies und das. Als ich mich eines Tages erzürnt hatte und von ihm verlangte, ich wolle das Drehbuch sehen, damit ich wüsste, worauf die Figur hinausläuft, erhielt ich es nach langem Fordern. Es war in griechischer Sprache verfasst – ich verstand genausowenig wie zuvor.

FILMBULLETIN: Er hat mir erzählt, dass diese Erfahrung auch für ihn krass und einzigartig gewesen sei.
OMERO ANTONUTTI: Das war eine unwiederholbare Erfahrung. Ich würde es dennoch wieder tun, allerdings lieber, wenn ich zum vornherein wüsste, auf was ich mich einlasse, und ich wünsche mir mehr auf der Ebene des Zwischenmenschlichen. Es gefällt mir nicht, isoliert zu sein. Bei EL DORADO von Carlos Saura war die Arbeit in verschiedener Hinsicht auch nicht einfach: Dreissig Grad am Schatten, 99 Prozent Luftfeuchtigkeit, zehn, zwölf Stunden tägliche Arbeit und verschiedenste Widrigkeiten im Verlauf der viereinhalbmonatigen Drehzeit: Das war halluzinierend. Hinzu kam die Selva, all die Tiere, die Schlangen, der Sumpf, die Mühseligkeiten. Für mich ist es wichtig, dass eine Arbeit zu einer menschlichen Erfahrung genauso gerät wie zu einer filmischen. Für mich ist nicht das Kino die Wirklichkeit. Da ist alles gefälscht. Wenn mir jemand sagt: Du warst doch der und der, so sag ich immer wieder: Nein, nein, nein. Ich versuche, jemanden darzustellen, mit den besten Möglichkeiten aus mir selbst heraus. Ich will nicht der Padre Padrone sein, wenn ich mit meinen Freunden ins Restaurant gehe.
Bei Theo hatten wir an jenem abgelegenen Ort, an dem wir drehten, nicht einmal ein Restaurant in der Nähe. Wir lebten in einem kleinen Dorf, abgeschieden in den Bergen, von Gott und den Menschen verlassen, wir lebten mit Öllaternen, mit einem Koch, ich sag dir nicht, wie er war, wir assen Zwiebelsuppe, ohne Wein, ohne Alkohol, ohne nichts. Es war eiskalt. Im Haus, in dem ich einquartiert war, zog es durch sämtliche Ritzen. Sie hatten mir einen Gasofen gegeben, doch ich habe jeweils nur kurz aufgeheizt, denn während der Nacht hätte ich Angst gehabt, dass alles in die Luft fliegen würde.
FILMBULLETIN: Ich erinnere mich, wie du 1980 bei der Präsentation des Filmes in Venedig gesagt hast, diese – wie auch andere Rollen – entsprächen überhaupt nicht deiner Natur. Was bedeutet dieses Eintreten in Personen, die man als sehr verschieden von sich selber empfindet?
OMERO ANTONUTTI: Sie sind tatsächlich alle sehr weit weg von mir. Das ist ein anderer Aspekt meiner Arbeit. Für mich bedeutet diese Arbeit auch, Dinge zu tun, die ich in meinem Leben nie tun würde. Ich bin, zum Beispiel, nicht imstand, einen Kellner herbeizupfeifen, damit er mir eine Suppe bringt. Ich bin zu brutalen, gewalttätigen Gesten nicht fähig. Im Kino oder auf der Bühne gelingt mir das dennoch bestens. Warum? Nun, da steckt offenbar, wer weiss, eine gewalttätige Natur in mir, die ich nicht erscheinen lassen will. Der Hauptstimulus beim Spielen ist vielleicht der, Dinge zu sagen, Dinge aufleben zu lassen, die womöglich sehr weit weg sind von dir. Wenn ich der wäre, den man auf der Leinwand oder im Theater sieht, so wäre ich längst im Gefängnis. Man hätte mich verhaftet, ich wäre eine Bestie, ich wäre ein gewalttätiges, schreckliches Wesen. Aber ich bin genau das Gegenteil: Mir gefällt es, zu scherzen, zu lachen. Wenn ich mich selber auf die Leinwand bringen würde, so wäre das vielleicht todlangweilig. Ich habe nichts zu erzählen, bin eine hundsgewöhnliche Person, habe keine besonderen Liebesgeschichten im Verborgenen, bin kein Gott. Ich bin einer, der einen Beruf ausübt wie jeder andere auch, mit einer Prise Phantasie, mit jener Prise von Invention, die eben ein wenig zum Schauspieler gehört. Wenn jemand sagt: Das muss autobiographisch sein, wie du diesen Padre Padrone gespielt hast, so sag ich: Nicht im geringsten.

Verwandtschaft der Figuren

FILMBULLETIN: Es gibt zumindest Ähnlichkeiten in den Figuren: Aguirre und Alexander sind sich verwandt in ihrem steigenden Anspruch an Absolutheit, dann sind die Vaterfiguren in EL SUR oder in PADRE PADRONE vergleichbar.
OMERO ANTONUTTI: Die haben tatsächlich so etwas wie eine gemeinsame Linie, aber es ist eine innere Linie, eine Linie des Gefühls. Das sind schweigsame Figuren, Personen, die wenig sprechen, die sich mit Gesten ausdrükken, mit den Augen, mit Bewegungen. Bei Alexander und bei Aguirre findet sich sicherlich diese Kommandantenhaltung, aber gleichzeitig ist in ihnen auch eine Tristezza, eine Traurigkeit. Ihre Aggressivität taucht in Momenten des Äusserlichen auf, und diese sind weniger wichtig. Bedeutsam sind jene, die durch das Innere gehen, durch die Seele der Figur. Dann kommt natürlich hinzu, dass die Regisseure, die mich in ihrem Film wollen, mich anderswo gesehen haben, und etwas Bestimmtes wieder wollen, modifiziert vielleicht, aber in der Tendenz vergleichbar.

FILMBULLETIN: Die Rollen ändern sich und mit ihnen auch die Erfahrungen mit Regisseuren. Angelopoulos, Saura, Erice, die Tavianis: Wo zeichnen sich die Unterschiede in der Arbeit der Autoren aus der Sicht des Schauspielers ab?
OMERO ANTONUTTI: Auch die Regisseure haben ihre eigenen Methoden. Ich habe geschildert, wie Angelopou-



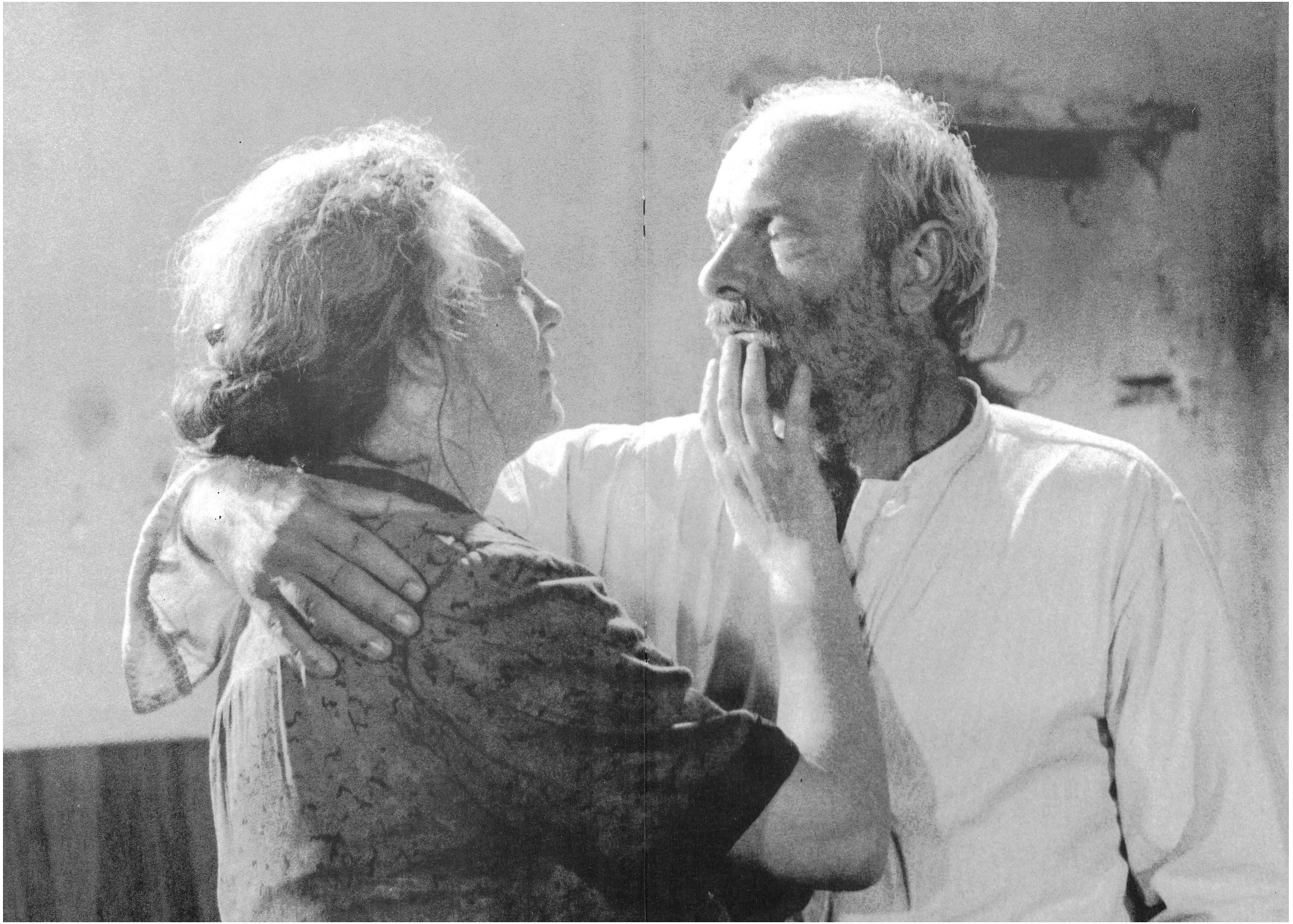
BANKOMATT von Villi Hermann

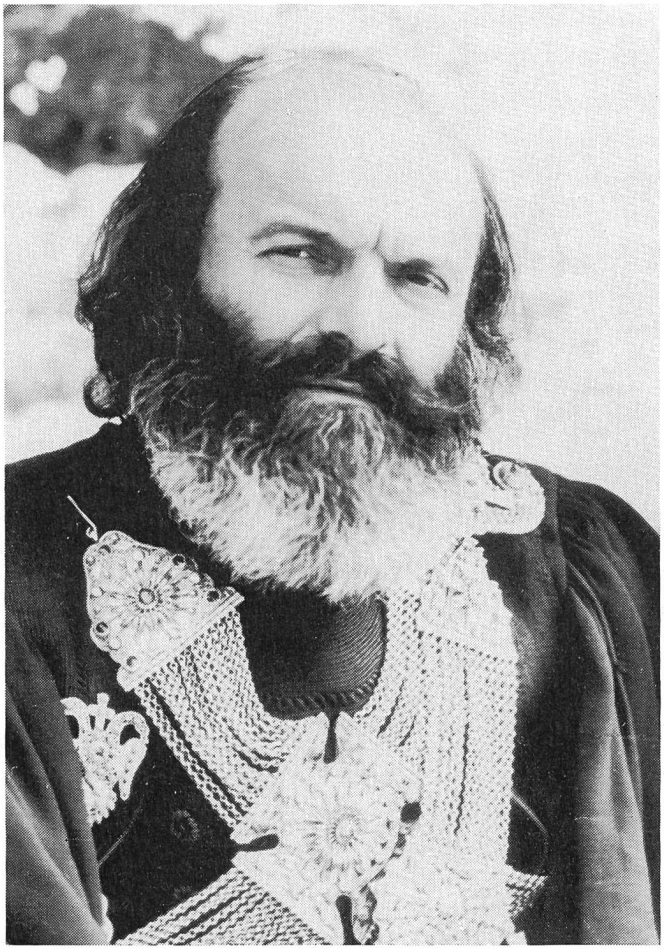
los von mir die totale Verinnerlichung der Figur verlangt. Bei Saura war das völlig anders. Mit ihm habe ich am Anfang sehr wenig über die Figur gesprochen, und auch als die Figur sich einmal eingestellt hatte, hat er mir praktisch freie Hand gelassen. Das bedeutet nicht, dass er mich alleingelassen hätte, das bedeutete vielmehr, dass er mich in eine Verantwortung entlassen hatte, die ich, wenn er mehr mit mir über die Figur auf dem Set gesprochen hätte, vielleicht gar nicht mehr so stark hätte wahrnehmen können. Ich hätte es dann nämlich ganz ihm überlassen, die Verantwortung über die zu schaffende Person Aguirre zu tragen.

FILMBULLETIN: Das Kino von Angelopoulos und jenes von Saura unterscheiden sich doch stark. Wieweit ist jetzt die harte Arbeitsweise von Angelopoulos zwingend gewesen für diese Rolle?
OMERO ANTONUTTI: Das war ein passives Verhältnis zwischen ihm und mir; eine Beziehung gab es praktisch nicht. Er lebte sein Leben, ich meines; ich konnte mich bestenfalls mit den zwei, drei Italienern auf dem Set unterhalten, oder den zwei Griechen, die italienisch sprechen konnten. Über den Film sprach man nur am Morgen, wenn beschlossen wurde, was es zu tun gab. Er erklärte mir dann, was ich in einer Szene zu tun hatte. Mit Saura dagegen existierte der Austausch sowohl auf als auch neben dem Set. Das, was ich zu tun hatte, musste ich selber tun. Der Unterschied zwischen den beiden Kinematographien ist der, dass Angelopoulos mich dahin brachte, wo er mich haben wollte, während Saura mir jenen kleinen Raum offenliess, den ein Schauspieler braucht, ohne damit die Idee der Regie zu verraten. Denn wenn es ihm dann nicht passte, so sagte Saura sehr wohl: Nein, schau, das war zu stark, so können wir das nicht machen, du musst das weglassen, etcetera. Die Möglichkeit zur Kreation war gegeben.

Arbeiten innerhalb von Plansequenzen

FILMBULLETIN: Nun ist O MEGALEXANDROS ein Film, der sehr stark die Innenwelt visualisiert, mit all den Plansequenzen, mit einer Kamera, die doch sehr auf Distanz bleibt, während EL DORADO eigentlich nahe am Theater dran ist, am Theater jedenfalls, dessen Spiel aus der Darstellung einer Realität erarbeitet ist. Was bedeutet dieser Unterschied für die Arbeit des Schauspielers?
OMERO ANTONUTTI: Der Theaterschauspieler fühlt sich bei Angelopoulos natürlich bestens, weil in seinen Plansequenzen die Visualität komplett ist. Da wird nichts unterbrochen durch Schuss-Gegenschuss; die Plansequenz ist ein theatrales Moment. Und wer macht Theater: natürlich die Schauspieler und nicht der Tankwart, von dem wir vorher einmal gesprochen haben. Die Tatsache, dass die Kamera weiter weg positioniert ist, bewirkt durch das Feld, das offenbleibt, erneut einen theatralen Effekt. Probleme wie jene der Grosseinstellung verschwinden. Was zählt, ist die Bewegung, und niemand





O MEGALEXANDROS von Theo Angelopoulos

Omero Antonutti, geboren in Basiliano (Italien) am 3. August 1935. Ausbildung als Theaterschauspieler

Filme als Darsteller:
1967 LE PIACEVOLI NOTTI von Franco Crispini
1974 ITALIA ANNO UNO von Roberto Rossellini
1975 LA DONNA DELLA DOMENICA von Luigi Comencini
1977 PADRE PADRONE von Paolo und Vittorio Taviani
1978 LE MANI SPORCHE von Elio Petri (TV)
IL DESERTORE von Dino Passalaqua
IL CASO SAVOLTA von Antonio Drove
NOTTURNO von Giorgio Botempi
1979 LA VERDAD SOBRE EL CASO SAVOLTA von Antonio Drove
L'ISOLA von Dino Passalague
LA VITA DI GIUSEPPE VERDI von R. Castellani (TV)
1980 O MEGALEXANDROS von Theo Angelopoulos
1981 MATLOSA von Villi Hermann
LA NOTTE DI SAN LORENZO von P. und V. Taviani
1982 QUARTETTO BASILEOS von Fabio Carpi
EL SUR von Victor Erice
1985 KAOS von P. und V. Taviani
1986 GOOD MORNING BABYLON von P. und V. Taviani
GOLFO DE VIZCAYA von Javier Rebollo
LOS PASOS DE ULLOA von Gonzalo Suarez (TV)
1988 EL DORADO von Carlos Saura
1989 BANKOMATT von Villi Hermann

sieht dich im Detail. Es gibt einen Raum, der abzudecken ist, und alle Figuren haben einzig dahin zu arbeiten, dass ihre Bewegungen innerhalb dieses Raumes im Verlauf der vier, sechs, zehn, zwölf Minuten, die eine Plansequenz dauern mag, harmonisieren, damit sich daraus wiederum ein harmonisches Gesamtbild ergibt. Damit wären wir wieder am Anfang, beim Stummfilm, denn Stummfilme sind aus diesen Dingen gestaltet, aus Harmonien, die reden, die etwas aussagen.

FILMBULLETIN: Diese Nähe zum Theater entspringt beim Kino von Angelopoulos einer Theorie, die auf die gedankliche Mitarbeit des Zuschauers setzt.
OMERO ANTONUTTI: Genau. Anderseits ist das ein stilistisches Problem, mit dem er sich zu beschäftigen hat, und du weisst genau, dass er sich bereits verändert hat. Es gibt ganz einfach nicht immer Texte, bei denen eine Dramatisierung mit einer Plansequenz korrespondiert. Wenn du eine reale Einstellung machst, und darauf läuft die Plansequenz hinaus, so heisst das: Wenn du bei dieser Türe eintrittst und zur anderen Türe gehen willst, muss die reale Zeit der Filmzeit entsprechen. Wenn man nun weiss, dass dich bei der anderen Türe etwas Dramatisches erwartet, wenn ein gewisser Suspense entsteht, so bekommt die Plansequenz, die deinen Gang in voller Länge zeigt, einen Sinn, selbst wenn es drei Minuten dauern sollte. Wenn es das nicht gibt, so bleibt es oft eine leere Sache.

Bei den Tavianis ist einer immer stumm

FILMBULLETIN: Reden wir von den Tavianis – wieweit kennt man als Schauspieler auf dem Set bei ihnen den Rhythmus, der später in einem fertigen Film eine so wichtige Rolle spielt? Welche Rolle spielt die Musik während den Dreharbeiten?
OMERO ANTONUTTI: Du weisst, dass die Musik für sie eine Person darstellt, also ein Schauspieler ist. Das ist nicht einfach eine Zugabe, eine Bereicherung, die die Bilder im Nachhinein erfahren, sondern eine Figur, die eine Rolle zu spielen hat im Film. Die Musik unterstreicht bei den Tavianis nie eine Aktion oder einen dramatischen Moment. Sie existiert komplementär, sie existiert dort, wo sie gebraucht wird. Da gibt es keine Liebesszenen, über die noch eine Violine zu legen wäre oder etwas Ähnliches. Und weil sie eine bestimmte Bedeutung hat, spielt das bei ihrem Kino auch eine wichtige Rolle.
Was den Rhythmus anbelangt, so ist das tatsächlich verwunderlich, und du stellst die Frage zurecht, denn schliesslich arbeiten die ja zu zweit und der Rhythmus bleibt immer der gleiche. Man muss wissen, dass sie nicht jeder mal eine Sequenz drehen; sie alternieren von mal zu mal. Das mag von aussen betrachtet eigenartig erscheinen, ist aber so, als ob immer ein und dieselbe Person drehen würde. Man fährt an einem Morgen los und weiss, welche Sequenz man drehen würde. Einer der beiden startet, bleibt bei den Technikern und der Kamera, gibt noch letzte Anweisungen an die Schauspieler. Der andere bleibt total stumm, sagt kein Wort. Er steht unter der Kamera, oder manchmal hinter der zweiten und schaut zu, was der Bruder tut. Ist eine Einstellung abgeschlossen, wird gewechselt: Jetzt handelt der an-

dere, während der agierende von vorher stumm bleibt. Das hat überhaupt nichts damit zu tun, dass eine Einstellung schwieriger wäre und sie nur vom einen der beiden bewerkstelligt werden könnte, weil er begabter wäre als der andere. Überhaupt nicht. Die scheinen nicht wie Brüder, weil bei Brüdern einer immer besser sein will als der andere, sie sind auch keine Geliebten, sonst wäre da der Neid. Da ist eine Vereinigung der Intention und der Liebe zum Kino, wie wenn sie nur eine einzige Person wären. Sie arbeiten als Paar, wenn sie schreiben, wenn sie denken; jeden Morgen spazieren sie in ihrem Garten und plaudern und reden miteinander, dann gehen sie ins Haus und schreiben. Was die Arbeit mit uns Schauspielern anbelangt, so ist das dann eine einfache Sache, weil sie immer von einem geschriebenen Buch ausgehen. Wenn du ein Problem hast auf dem Set, so kommen sie zu zweit, hören dir zu, gehen beide weg und unterhalten sich miteinander, kommen zurück und sagen dir: No!, nein, du hast nicht recht. Manchmal kehren sie zurück und sagen: Si!, aber das ist selten, denn sie haben alles soweit durchgedacht, dass es kaum mehr etwas zu ändern gibt. Was die Regieanweisungen, was die Arbeit mit den Schauspielern anbelangt, so folgen sie dir bis ins letzte Detail hinein, sagen dir genau, worauf du achten solltest. Alles, wohlverstanden, aus Liebe zu dir. Dein Freiraum bleibt bestehen, denn in diesem strengen, klaren Entwurf, den sie dir geben, kannst du deine Seele, deine Kreativität, deine Phantasie einbringen. Je mehr du gibst, desto besser ist es für sie. Nur: Es muss innerhalb ihrer Zeichnung geschehen. Das galt vor allem auch in ihren frühen Filmen, die sehr episch waren in einem brechtschen Sinn. Vielleicht sind sie in ihrem letzten Film GOOD MORNING BABYLONIA ein wenig ausgebrochen aus dem strengen Rahmen. Ich bin mit den Tavianis im Kino aufgewachsen; da weiss ich, was sie wollen, und die Arbeit mit ihnen ist für mich ausgesprochen vergnüglich. Das sind auch zwei Menschen, die nie wütend werden, die dir helfen, die dich begleiten. Sie sind strenge Arbeiter, die sich und den Mitarbeitern keine Pausen gönnen, aber die Arbeit mit ihnen macht Spass. Nach den Dreharbeiten sieht man nichts mehr von ihnen, und hört auch nichts. Ich werde doch laufend gefragt: Was machen die Tavianis? Ich weiss es nicht. Ich weiss nicht mehr, als das, was sie veröffentlicht haben, nämlich dass sie an einem Buch arbeiten über drei Novellen von Tolstoi. Als ich kürzlich doch einmal einen der beiden getroffen und darauf angesprochen habe, sagte er nur: Ja, wir sind am Nachdenken. Die sagen nichts, da gehört ein Stück Mysterium dazu. Sie kommen erst dann, wenn sie ein Buch vorlegen können, das bereits unberührbar feststeht.

FILMBULLETIN: Ich möchte noch einmal auf die Musik zurückkommen. Wenn sie die Rolle eines Schauspielers einnimmt, so müssten die anderen Schauspieler sie kennen.
OMERO ANTONUTTI: Nein. Das sind die Tavianis, die sich ihre Rolle ausstudiert haben. Wir bekommen da nichts vermittelt, obwohl sie selber genau wissen, wo sie die Musik einsetzen wollen. Wenn wir beim Spielen wüssten, dass da noch Musik dazukommt, so würden wir wohl von einer zusätzlichen Sorge belastet, weil du dann ständig noch an einen Musikeinsatz denken müsstest. Wenn beispielsweise militärische Musik da wäre und ich etwas Pathetisches zu spielen hätte, so würde mir das nicht gelingen, wenn ich ständig diesen Rhythmus hören würde; ich würde mich vermutlich gewissermassen nach der Musik intonieren.
FILMBULLETIN: Wie steht es denn mit dem Verhältnis zu anderen Schauspielern?

Wenn die Regie nichts taugt, nützt der beste Schauspieler nichts

OMERO ANTONUTTI: Ich habe nie Probleme gehabt, weil ich von einem gegenseitigen Respekt ausgehe. Wenn man einen Film macht, so gilt es zusammenzuarbeiten für ein gemeinsames Produkt. Ich habe nicht das Bedürfnis, ständig im Mittelpunkt zu stehen, denn schliesslich ist es mir lieber, der Film sei schön und ich mittelmässig, als umgekehrt. Wenn der Film nicht gelungen ist, kommt das Publikum nicht, dann ist auch deine Arbeit umsonst. Ich glaube nicht daran, dass ein Schauspieler einen Film retten kann. Er kann vielleicht die Leute ins Kino locken, aber einen schlechten Film kann er nicht besser machen.
FILMBULLETIN: Kann der Schauspieler den Film auf dem Set retten?
OMERO ANTONUTTI: Ich glaube das nicht. Der Kameramann kann das vielleicht noch, vielleicht der Schnittmeister, aber sicher nicht der Schauspieler. Denn der Schauspieler ist auf den Rhythmus angewiesen, den ihm die Regie gibt. Ansonsten macht man vielleicht Kapriolen oder irgendwelche Dinge, aber keinen Film. Ich muss wissen, was mein Beitrag sein soll zu einem Film. Der Film von Saura ist langsam, weil er langsam angelegt ist und diese Langsamkeit mit jener der Conquista korrespondiert. Da hat es keinen Sinn, wenn du als Schauspieler das Gefühl hast, das werde langweilig. Es ist der Regisseur, der den Rhythmus im Griff haben muss.

FILMBULLETIN: Du hast in Italien, in Griechenland, in Spanien, in der Schweiz, in Costa Rica gearbeitet. Ist es nicht schwierig, sich loszulösen für eine so intensive Verkörperung vom eigenen Grund?
OMERO ANTONUTTI: Nein. Im Gegenteil. Ich ziehe es sogar vor, von Rom wegzufahren, wenn ich drehe. Wenn ich in Rom in der Cinecittà arbeite, so habe ich nicht das Gefühl, Kino zu machen. Ich komme mir dann wie ein Angestellter vor, der morgens das Tram nimmt und rausfährt, einen Café trinkt und ein Brioche nimmt, dann sich in die Kabine begibt und sich schminken lässt. Das ist mir zu nahe beim Theater und sehr repetitiv. Für mich ist das Kino etwas Offenes im Freien, weg, mit neuen Leuten in anderen Ländern oder Landschaften. Das Kino ist nicht wichtig, weil man Filme macht. Das Kino ist wichtig, weil es dir die Möglichkeit gibt, dich kennenzulernen, dich zu verändern, dich zu öffnen, Ideen auszutauschen, zu ändern: Das ist schön. Und es gibt auch die Möglichkeit, zu begreifen.

Mit Omero Antonutti unterhielt sich Walter Ruggle, der auch die Übersetzung aus dem Italienischen besorgte.