

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 32 (1990)
Heft: 172

Artikel: Gespräch mit Ettore Scola
Autor: Midding, Gerhard / Scola, Ettore
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866910>

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: 14.03.2026

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

CHE ORA È ist indessen weit mehr als eine tour de force. In der Komprimierung der Zeit wird jedes Wort, jede Geste wichtig. Und die Zeit drängt für Michele Vater. Der Sohn mochte sein Alter bei der Begrüssung noch schmeichlerisch mit «dreimal zwanzig» statt «sechzig» Jahren beziffert haben. Doch wenig später entdeckt Scola ihm (und uns) in unbarmherzigen Detailaufnahmen, wie tief sich die Jahre in dessen Gesicht eingegraben haben. Er selbst bezeichnet seinen Versuch, den Sohn in aller Eile kennenzulernen und nachzuholen, was er jahrelang versäumte, gegenüber Loredana, der Freundin Michele's, als lächerlich. Der alte Mann vergleicht sich mit «gewissen Studenten, die nie etwas tun, und dann, kurz vor der Prüfung...»

Der Kampf des Vaters um die Aufmerksamkeit und Zuneigung des Sohnes ist ein Kampf mit ungleichen Waffen. Der verschlossene Michele gibt nur widerwillig Dinge über sich, sein jetziges Leben, preis. Mit teuren Geschenken überhäuft zu werden, bringt ihn eher in Verlegenheit, als dass es ihn freut. Die Versuche des Vaters sind mal hilflos, mal pathetisch, durchaus auch anmassend und unverschämt, wie etwa in der brillanten Szene – brillant, weil es Mastroianni selbst in dieser Szene gelingt, die Sympathie für seine Figur zu halten –, in der er Loredana verhöhrt und schliesslich herausbekommen will, ob sein Sohn denn auch ein guter Liebhaber sei.

Anders als beispielsweise in MACCHERONI, einem Film voller sentimentaler Versöhnungsgesten, lassen sich die Gegensätze der beiden Protagonisten nicht endgültig überwinden. Annäherungen finden immer nur sehr zaghaft statt. Als Michele davon erzählt, wie ihn seine Ex-Freundin verlassen hat, spürt der Vater, wie sehr der Verlust den Sohn auch jetzt noch schmerzt. Unfähig, etwas darauf zu sagen, gleichermassen verlegen wie stolz darüber, dass er sich ihm anvertraut hat, schenkt der Vater ihm ein bedauerndes, sympathisierendes Lächeln. Michele dankt es ihm, indem er für den Bruchteil einer Sekunde zurücklächelt. Doch dann herrscht wieder das Schweigen zwischen ihnen.

Dabei ähneln sie – und das Drehbuch legt grossen Wert darauf, dies ausser Frage zu stellen – sich sehr. Die Frage nach einer alten, ebenso wenig verwundenen Liebschaft bringt auch den Vater in Verlegenheit. Er überrascht Michele damit, dass er ein Erinnerungsspiel (bei dem es darum geht, ein beliebiges Zitat einem literarischen Werk zuzuordnen) genauso be-

herrscht wie derselbst. Wenn sie einander freilich von Kindheits- und Jugenderinnerungen erzählen, dann tun sie das wie Fremden gegenüber. Michele besitzt eine grosse Sensibilität für Erinnerungsstücke, die einen grossen persönlichen Wert bedeuten: die silbernen Kaffeelöffel, welche die Grossmutter bei einem Bombenangriff retten wollte, und die immer noch präzis gehende Uhr des Grossvaters, eines Eisenbahners. Sie ist im übrigen auch das einzige Geschenk, das Michele mit Freude annimmt. Die Frage nach der Uhrzeit, die dem Film seinen Titel gibt, wird sodann zum Ritual der beiden, die froh sind, eine Gemeinsamkeit gefunden zu haben.

Scola lässt die Entwicklung dieser Beziehung jedoch in der Schwebe, in einem heiklen Remis: jeder Moment der Nähe kann vom nächsten Augenblick schon wieder in Frage gestellt werden. Luciano Tovol's Kamera gehorcht diesem Rhythmus von Nähe und Distanz. Die Auswahl der Einstellungsgrössen, die überraschende Verwendung der subjektiven Kamera folgt dem Wechselspiel von Identifikation und Beobachtung. Fenster und Glastüren trennen die beiden Protagonisten immer wieder voneinander, und auch die Kamera distanziert den Zuschauer mitunter von ihnen, indem sie sie durch Glasscheiben hindurch aufnimmt. Die verstörenden Zwischenschnitte – auf eine sich schminkende Frau am Nebentisch, auf einen Kellner, der vor dem Spiegel das Lächeln übt – beherzigen genau dieses Prinzip der Distanzierung, indem sie das Ambiente gegenüber den beiden Gesprächspartnern bevorzugen. Wenn Mastroianni ein Teenager an der Jukebox ins Auge fällt, wenn er und Troisi dem Gespräch zweier Beamter am Nebentisch lauschen, dann markiert dies aber auch die betretenen Gesprächspausen, in denen ihre Aufmerksamkeit sich verflüchtigt.

Scola vertraut dem Konflikt zwischen dem ehemals übermächtigen Vater und dem inzwischen selbständig gewordenen Sohn (der ja nicht eigentlich originell und tragend ist) nicht so sehr, dass er ihn bis in seine psychologischen Tiefen erforschen wollte. Er geht ihn mit leichter Hand an und versagt sich die grosse kathartische Auseinandersetzung der Kontrahenten. Erinnern wir uns, dass auch Bertrand Tavernier ein luftiger, undramatischer Sonntag auf dem Lande genügte, um die Abgründe auszuloten, die Väter von ihren Kindern trennen können. Die Neugier und das beständige Interesse des Zuschauers an den Hauptfiguren verdanken sich der erzählerischen

Raffinesse Scolas, der alle Modulationen und Nuancen der Beziehung durchspielt, ohne etwas zu glätten oder zu bereinigen. Er lässt seinen Film enden auf einer Note melancholischen Einverständnisses: mit dem Schweigen.

Gerhard Midding

Die wichtigsten Daten zu CHE ORA È:

Regie: Ettore Scola; Drehbuch: Ettore Scola, Beatrice Ravaglioli, Silvia Scola; Kamera: Luciano Tovoli AIC; Schnitt: Raimondo Crociani; Dekor: Luciano Riccieri; Kostüme: Gabriella Pescucci; Frisuren: Maria Cascioli; Maske: Alberto Blasi; Musik: Armando Trovaioli; Ton: Alain Sempé; Filmausschnitte aus L'ETUDIANTE von Claude Pinoteau.

Darsteller (Rolle): Marcello Mastroianni (der Vater), Massimo Troisi (Michele, der Sohn), Anne Parillaud (Loredana), Renato Moretti (Sor Pietro), Lou Castel (stummer Fischer). Produktion: Cecchi Gori Group und Studio El in Zusammenarbeit mit Tiger Cinematografica, Gaumont, Gaumont Production, Ciné 5; Produzenten: Mario und Vittorio Cecchi Gori; ausführender Produzent: Franco Cremonini. Italien/Frankreich 1989. 35 mm, Farbe, 95 Min. CH-Verleih: Sadfi, Genève.

Gespräch mit Ettore Scola

FILMBULLETIN: Signore Scola, was stellt für Sie bei einem Stoff wie CHE ORA È den grösseren Reiz dar: die Herausforderung an den Drehbuchautor, den Nachmittag eines Vaters und eines Sohnes szenisch zu entwickeln und die Palette der unterschiedlichen Gefühle und Stimmungen zu entfalten? Oder die Herausforderung an den Regisseur, eine Dialogsituation umzusetzen?

ETTORE SCOLA: Die geringste Schwierigkeit war, zu den Dialogen die Bilder zu finden. Aber es war schwierig, das Drehbuch so zu schreiben, dass es offen bleibt, so dass der Zuschauer beim Sehen des Films seine eigenen Erfahrungen hinzufügen kann. Der Film will von der Konstruktion des Drehbuchs und von den Dialogen her keine Antworten geben – er will Fragen stellen und Situationen aufwerfen, die vom Zuschauer dann aufgrund seiner Erfahrungen vervollständigt und

beendet werden. Ich habe ja sehr verschiedenartige Filme gemacht, aber ich denke, für sie alle gilt, dass sie voller Ansätze stecken, die fortgeführt werden müssen.

Ich habe mit CHE ORA È viele Länder bereist und den Film vorgestellt. Dabei hat es mich ungemein gefreut, dass ich überall Menschen traf, die mir sagten: «Ah, ich habe in Ihrem Film viel von meinem Vater wiederentdeckt!» oder: «Der Sohn in Ihrem Film hat sehr viel mit meinem Sohn gemeinsam!» Darin zeigte sich für mich, dass meine Methode richtig und erfolgreich war.

FILMBULLETIN: Was war für Sie der Anstoss, eine solche Geschichte zu schreiben und zu verfilmen?

ETTORE SCOLA: Ich habe viele Drehbücher geschrieben, die bei mir zu Hause unverfilmt herumliegen. CHE ORA È ist auch ein Film, der schon sehr lange auf dem Papier existiert hat. Ich hatte einfach das Bedürfnis, aus meiner Sicht, nach meinen Erfahrungen und Beobachtungen, eine Vater-Sohn-Geschichte zu erzählen. Dazu ist es vorerst nicht gekommen, aber nun habe ich genau die Schauspieler gefunden, die ich für die beiden Hauptrollen brauchte.

FILMBULLETIN: Worin besteht für Sie der zentrale Konflikt? In dem Aufeinandertreffen verschiedener Lebensweisen und zweier Arten von Lebenskraft, wie beispielsweise auch in MACCHERONI?

ETTORE SCOLA: Das kann man sicher so formulieren. In MACCHERONI waren es zwei Kulturen, die aufeinandertrafen, zwei Männer gleichen Alters, aber mit ganz unterschiedlichen Erfahrungen. Ich brauche Gegensätze, eine Dialektik, durchaus auch im politischen Sinne, um meine Geschichten zu erzählen, um etwas in Kontraste aufzulösen, um etwas von verschiedenen Seiten zu beleuchten.

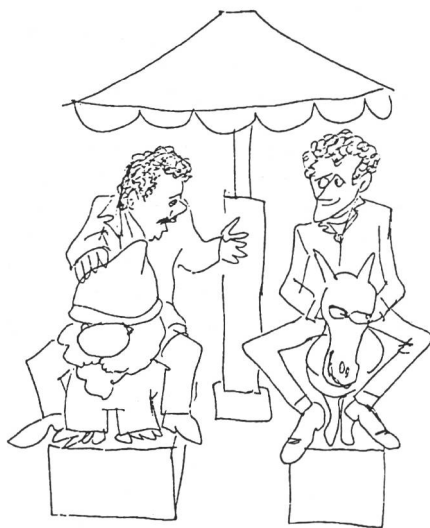
FILMBULLETIN: Für mich teilt sich Ihr Werk ziemlich klar nach Ensemblefilmen (wie LE BAL oder LA TERRAZZA) einerseits und Zwei-bis-Drei-Personen-Filmen (wie zum Beispiel UNA GIORNATA PARTICOLARE) auf. Welche von beiden Erzählformen ist Ihnen lieber?

ETTORE SCOLA: Ich glaube nicht, dass man da so deutliche Trennungslinien ziehen sollte. Ich habe natürlich Filme über Auseinandersetzungen innerhalb einer Gruppe gedreht – mein nächster Film, der auf Théophile Gautiers *Capitaine Fracasse* beruht, wird auch dazu zählen – aber im Grunde ist es das gleiche, wie wenn ich einen Film wie CHE ORA È über zwei Personen mache. Das Wichtigste ist doch, was man mit dem jeweiligen Film aussagen will.

Für mich geht es immer um diese Konflikte, diese Gegensätze, die durch das Reden überwunden werden sollen. In LA TERRAZZA stammen die sechs Hauptfiguren aus dem selben Milieu, sie sind Journalisten oder Schriftsteller, Intellektuelle, die viel miteinander gemein haben. Aber, wie es in der Welt der Intellektuellen nun einmal so ist, schaffen auch sie sich Gegensätze: sie sind neidisch aufeinander, versuchen miteinander zu konkurrieren, es gibt kleine und grosse Eifersüchteleien. Da bin ich also von der gleichen Gesellschaftsschicht ausgegangen, um die Gegensätze innerhalb dieser Schicht aufzuzeigen.

FILMBULLETIN: Ist der gemeinsame Nachmittag von Vater und Sohn nicht auch als Machtkampf dieser beiden Temperamente aufzufassen, ein Machtkampf, den der Vater spätestens in der Szene in Pietros Hafenbar verloren weiss?

ETTORE SCOLA: Ein Vater-Sohn-Konflikt ist immer auch eine Liebesgeschichte: der Vater liebt den Sohn und der Sohn im Endeffekt auch seinen Vater. Sie haben recht, die Szene in Pie-



tros Bar als Schlüsselszene zu sehen. Da merkt der Vater, dass Michele einen anderen Vater gefunden hat, dass er seinen Sohn verloren hat – was eine sehr schmerzliche Erkenntnis ist! Michele vertraut sich Pietro viel eher an, mit ihm zusammen ist er viel gelassener. Das ist für den Vater eine Niederlage, denn wie in einer Liebesgeschichte zwischen einem Mann und einer Frau gibt es auch hier Eifersucht.

FILMBULLETIN: Ich würde nun gern mit Ihnen über die visuelle Gestaltung des Films sprechen. Der Schnitt, der sich das ganze Spektrum der Einstellungsgrösse – von den bestürzenden Detailaufnahmen von Mastroiannis Gesicht bis zu den distanzierenden Totalen – zunutze macht, ist brilliant. Wie stark nehmen Sie auf den Schnitt Ihrer Filme Einfluss?

ETTORE SCOLA: Den Schnitt mache ich immer selbst, mit Hilfe einiger Assistenten allerdings. Ich bin der Ansicht, dass Schnitt und Regie nicht voneinander getrennt werden, dass sie eine Kontinuität darstellen sollten. Deshalb möchte ich das Schneiden meiner Filme eigentlich auch nie einer anderen Person anvertrauen.

FILMBULLETIN: Und wie steht es mit der Kameraarbeit? Ich habe den Eindruck, dass Sie auch in der Arbeit mit Luciano Tovoli auf etwas besonderen Wert legen, das die Filme auszeichnet, die der berühmte Pasqualino de Santis für Sie fotografierte: das Zurücknehmen der Farben.

ETTORE SCOLA: Natürlich arbeite ich sehr eng mit meinen Kameralenten zusammen, wir bestimmen gemeinsam die Farbtöne der Filme. In vielen meiner Filme bleiben lebendige Farben ausgespart, denn meine Hauptthematik ist die Erinnerung, das Vergehen der Zeit, die Melancholie. Solche Themen verlangen nicht nach kräftigen, lebendigen Farben, diese melancholische Stimmung erfordert viel eher Grautöne.

FILMBULLETIN: Die Kamerapositionen heben mitunter auf bemerkenswerte Weise das Ambiente gegenüber dem Dialog der beiden Protagonisten hervor. Treffen Sie solche Entscheidungen? Oder Tovoli?

ETTORE SCOLA: (lacht) Der Beruf des Regisseurs fängt morgens um 6 Uhr an und hört nachts um 24 Uhr auf. Während der Dreharbeiten denke ich ständig darüber nach, was ich in dem Film noch verbessern kann, welche Kleinigkeiten ihn noch bereichern würden. Ich empfinde das übrigens als sehr anstrengend, denn man hat ja niemals Denkpausen! Immer sucht man nach dem «Mehr», das man noch hinzufügen möchte.

Ich entscheide selbst über diese Details, etwa darüber, in einer Einstellung die sich schminkende Frau oder in einer anderen den Kellner in den Vordergrund zu rücken. Ich übernehme allein die Verantwortung für die Auswahl der Kamerapositionen und schaue, welche Details noch in den Kameraausschnitt kommen sollten. Ich verbringe auch sehr viel Zeit mit der Bestim-

mung und der Einrichtung des Lichtes. Dann probe ich zuerst mit den Komparsen und rufe später die Hauptdarsteller dazu, um auch mit ihnen die Szene zu proben.

FILMBULLETIN: Der Film behandelt einen Generationskonflikt, und darüber will ich einen Bogen schlagen zur Frage nach der Tradition und Kontinuität im italienischen Nachkriegsfilm. Wie definieren Sie – der in den fünfziger Jahren Drehbücher für *Alberto Sordi* schrieb und nun mit einem derart modernen Komiker wie *Massimo Troisi* arbeitet – Ihre eigene Position innerhalb der Generationen von Filmemachern?

ETTORE SCOLA: Vom Alter her gehöre ich natürlich der älteren Regisseursgeneration an, aber ich selbst fühle mich eher irgendwo in der Mitte zu Hause. Das hat sicher Vor- und Nachteile: es waren für mich wichtige Erfahrungen, die ich mit den Schauspielern, Autoren und Regisseuren der alten Garde gesammelt habe, aber irgendwie ist meine Arbeit deshalb auch etwas schwer zu definieren, ich sitze da zwischen den Stühlen.

FILMBULLETIN: Wie wirkte sich das nun bei der Arbeit mit zwei sehr unterschiedlichen Schauspielerpersönlichkeiten wie *Mastroianni* und *Troisi* aus?

ETTORE SCOLA: *Mastroianni* kenne ich natürlich schon seit den fünfziger Jahren, ich habe etliche Drehbücher für ihn geschrieben, und in mindestens acht meiner Filme hat er die Hauptrolle gespielt. Wir sind sehr gut miteinander vertraut, wir wissen, was wir voneinander erwarten und was wir einander geben können. Sicherlich schleichen sich da auch gewisse Automatismen in die Zusammenarbeit ein.

Massimo Troisi, mit dem ich schon zuvor zwei Filme gemacht habe, musste ich erst wieder kennenlernen. Das kostet natürlich auch bei der Vorbereitung eines Films etwas mehr Zeit. Aber im Verlauf der letzten Jahre habe ich gelernt, mich etwas besser auf ihn einzustellen, mich in seine Welt einzufühlen. Aber das ist noch eine Art *work in progress*.

FILMBULLETIN: Ich fand es interessant, den Unterschied zwischen seinen sonstigen, temperamentvollen Auftritten und der Rolle in Ihrem Film, die er sehr verhalten spielt, zu sehen.

ETTORE SCOLA: *Troisi* vereint in seinem Charakter diese beiden Gegensätze! In manchen Situationen ist er sehr vital, sehr extravertiert, und in anderen ist er sehr in sich zurückgezogen, er sucht die Einsamkeit und die Ruhe. Er ist, im Vergleich etwa zu *Roberto Benigni*, der eindeutig bessere Schau-

spieler. *Benigni* spielt immer nur sich selbst, *Troisi* kann auch andere Register ziehen: er kann introvertierte, schüchterne und ängstliche Charaktere darstellen, aber auch den humorvollen, aufbrausenden Typ. Mit ihm hat man einfach viel grössere Möglichkeiten.

FILMBULLETIN: Ebenso wie Ihre gelegentlichen Co-Autoren *Ruggero MacCari* und *Age&Scarpelli*, aber auch wie *Fellini*, haben Sie bei der Zeitschrift *Marc'Aurelio* angefangen. Das war offensichtlich eine sehr gute Schule. Aber: was für eine Art von Schule war das?

ETTORE SCOLA: «*Marc'Aurelio*» war eine satirische Zeitschrift, die zweimal in der Woche herauskam. Sie zeichnete sich durch einen satirischen Stil aus, der sich sehr stark auf soziale und politische Themen einschoss.

Vor allem lernte man dort Teamwork. Das war eine ideale Vorbereitung für das Drehbuchschreiben, das – wie Sie sicher wissen – in Italien meist von einer ganzen Gruppe von Autoren erledigt wird. Man traf sich in der Redaktion, besprach die Themen, über die



man schreiben wollte, und verteilte die verschiedenen Aufgaben. Man lernte, in einer Gruppe zu arbeiten und die Dinge auszudiskutieren. Vor allem lernten wir aber eines: den Alltag mit kritischen Augen zu betrachten.

FILMBULLETIN: Zeichnete sich dadurch der spezifische Humor dieser Zeitschrift aus?

ETTORE SCOLA: Genau. Und unsere filmischen Vorlieben entsprachen die-

sem Modell natürlich. Es war die unmittelbare Nachkriegszeit, in der der Neorealismus seine Erfolge feierte, die Zeit *Zavattinis*, *De Sicas*, *Rossellinis*. *Zavattini* sagte: «Folgt dem Mann auf der Strasse und hört euch seine Geschichte an. Darin werdet ihr das wahre Leben entdecken.» Wir schätzten diese Art der kritischen Auseinandersetzung mit dem Alltag sehr, die Beschäftigung mit der Existenz der einfachen Leute, mit ihren Gedanken und Gefühlen. Das hat unsere Aufmerksamkeit und Beobachtungsgabe sicher geschärft: ohne den Neorealismus wäre die italienische Komödie, die kurz darauf populär wurde, nie entstanden.

FILMBULLETIN: Sie betrachten die Filmkomödien der fünfziger Jahre, die ja oft den Vorwurf der Trivialität traf, tatsächlich als Fortsetzung des Neorealismus, nicht als Bruch mit dessen Ideen?

ETTORE SCOLA: Aber ganz sicher! Sie setzte diese Tradition fort, auch wenn sie die Realität etwas überzeichnete, gewisse Gegensätze übertrieb. Der Blick auf den Alltag war eben ein satirischer. Schauen Sie: die grossen Autoren und Regisseure des Neorealismus, beispielsweise *Sergio Amidei*, der unter anderem *SCIUSCIA* und *ROMA, CITTÀ APERTA* schrieb, oder *De Sica* und viele andere, sie alle zählten später zu den grossen Autoren und Regisseuren der italienischen Filmkomödie. *Sergio Amidei* hat für mich beispielsweise ein ganz wunderbares Drehbuch geschrieben: *RIUSCRIANNO I NOSTRI EROI A RITROVARE L'AMICO MISTERIOSAMENTE SCOMPARSO IN AFRICA?*»

FILMBULLETIN: Mit *Amidei* haben Sie aber noch einen anderen Ihrer schönsten Filme geschrieben: *LA NUIT DE VARENNES*, den Sie ihm nach dessen Tod auch gewidmet haben. Wie sind Ihre Erinnerungen an ihn?

ETTORE SCOLA: Oh, er war eine der grössten Figuren des italienischen Nachkriegsfilms, ein ganz ausgezeichneter Lehrmeister! Während wir zusammen am Drehbuch arbeiteten, sprachen wir über alles, nur nicht über den Film: wir diskutierten über die Gesellschaft, die italienische Politik, über die Liebe. Nur am Ende, während der letzten zwei, drei Wochen musste das Drehbuch dann sehr rasch geschrieben werden. Und dann stellten wir fest, dass wir während der ganzen Zeit zuvor eigentlich nur über den Film gesprochen hatten!

Das Gespräch mit *Ettore Scola* führte *Gerhard Midding* in München