Filme über die Veränderung

Autor(en): **Tanner, Alain / Schär, robert**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **26 (1974)**

Heft 15

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-933338

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

welt hin (etwas) öffnen, geht Imhoof – wie von Gunten, Lyssy usw. – von präzisen sozialen oder politischen Sachverhalten aus, von einem Material, das systematisch dokumentiert und erst dann zu einer filmischen, erzählerischen Form verdichtet wird. Dem introspektiven Stil, der Parabel, steht hier das Resultat jener vor fünf Jahren dominant gewordenen Richtung des direkter engagierten, zeitkritischen (kurzen oder mittellangen) Films gegenüber. Wo die einen lokale, auch literarisch verwurzelte Tradition verraten, mündet hier der Dokumentarfilm in den Langspielfilm. Ob dabei Geschichte (von Gunten: 1869–1872), jüngere Vergangenheit (Lyssy: 1933–1945) oder Gegenwart den Stoff liefern: Immer bleibt die Thematik im wesentlichen gesellschaftlich relevant und aktuell; gleichzeitig spiegelt sich in dieser Verschiedenheit oder Differenzierung die Vielfalt eines stark aufgefächerten, selbständigen schweizerischen Filmschaffens. Bruno Jaeggi

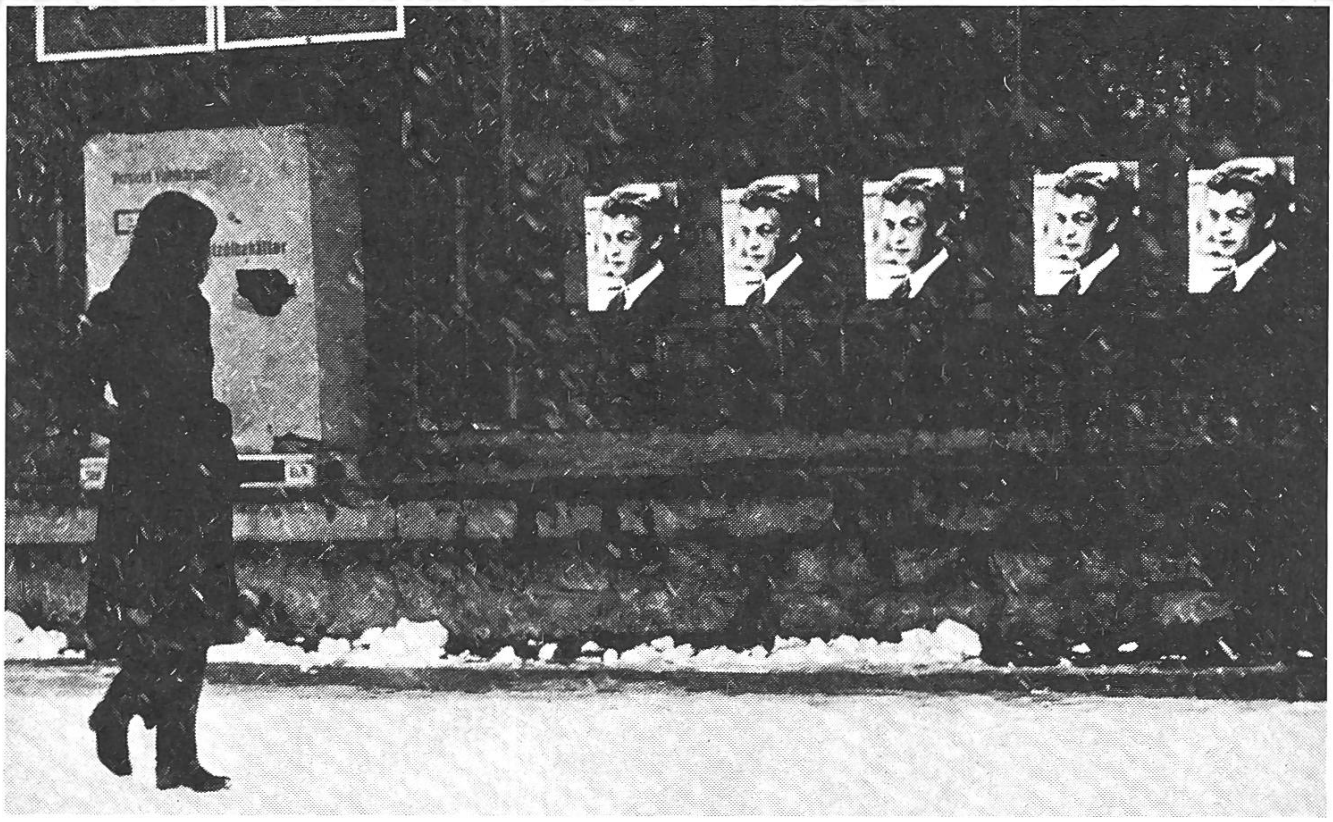
Filme über die Veränderung

Gespräch mit Alain Tanner über «Le milieu du monde»

In einem kleinen Schweizer Dorf nahe der französischen Grenze gibt es ein Restaurant mit dem Namen «Le milieu du monde» – «Die Mitte der Welt». Diesen einzigartigen Namen verdankt das Restaurant der Tatsache, dass es auf der Wasserscheide zwischen Nord- und Südeuropa steht. Alain Tanner hat es als Schauplatz seines vierten Filmes gewählt, den er wie das Restaurant betiteln will. In «Le milieu du monde» begegnen sich ein schweizerischer Lokalpolitiker (Philippe Léotard), der für die Gemeinderatswahlen kandidiert, und eine italienische Serviertochter (Olimpia Carlisi), die in der «Mitte der Welt» arbeitet. Der Politiker verliebt sich Hals über Kopf in das südliche Mädchen, das ihn jedoch nach einer kurzen Zeit der Gemeinsamkeit verlässt, weil es bloss die Ersatzfigur der Gattin spielen soll und die erhoffte Veränderung im Mann nicht stattfindet. Nach Alain Tanners Trilogie in Schwarzweiss und 16 mm, «Charles mort ou vif», «La Salamandre» und «Le retour d'Afrique» ist dies seine erste Spielfilmregie mit einem grösseren Budget. Robert Schär sprach mit dem Autor während der Dreharbeiten über seinen neuen Film.

Während Sie in der Trilogie die Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft analysierten – wobei es sich meistens um unangepasste, rebellierende Individuen handelte –, ist Ihr neuer Film eine Liebesgeschichte, wie Sie sie definieren. Bestimmt werden die beiden Hauptfiguren auch im Licht der gesellschaftlichen Realität vorgestellt, aber es geht doch vor allem um ihre innere Beziehung zueinander. Was interessiert Sie an diesem Verhältnis?

Es ist ihr Scheitern, das Scheitern der Beziehung, das mich interessiert, und die Gründe des Scheiterns. Dabei kommt es auf dasselbe heraus, ob ich eine Liebesgeschichte daraus mache oder irgendeine andere Geschichte. Ich will nicht speziell einen Liebesfilm machen. Es ist eine Geschichte wie jede andere, aber dadurch, dass ich zu zeigen versuche, weshalb alles scheitert, verweise ich auf Zustände, die viel weiter gehen und nicht nur mehr zwei Individuen betreffen. D.h. eine bestimmte Auffassung der Existenz und der Dinge, deren der Mann nicht fähig ist. Er ist sympathisch, gar nicht etwa ein Idiot, keine negative Figur, aber er hat einfach gewisse Grenzen, die bei ihm eine Veränderung verhindern. Von dem Augenblick an, da er sich nicht verändern will, verlässt ihn das Mädchen, ohne eigentlich genau zu wissen, weshalb. Sie fühlt instinktiv, dass sich der Typ ändern muss, um ihrer Leidenschaft zu entsprechen. Das ist das Thema des Films. Sie ist aber nicht etwa



eine intellektuelle Figur, die erklären kann, weshalb sie will, dass der andere sich verändert. Sie spürt es, das ist alles. Sie spürt eine ganze Realität um ihn, in die sie keine Lust hat einzutreten.

Welches sind die Mechanismen, die den Mann hindern, sich zu verändern?

Seine soziale Macht. Gut, er ist nicht der Staatspräsident, aber er ist eine Figur mit einer gewissen sozialen und ökonomischen Macht, mit einer Machtfunktion in einer bestimmten Art von Gesellschaft. Das ist es, was ihn hindert.

Bisher haben sich die Leute in Ihren Filmen immer etwas verändert.

In den vorhergehenden Filmen gab es Figuren, die sich bei einer gleichbleibenden Realität veränderten. Hier ist es das Gegenteil, da sind es die Figuren, die sich nicht verändern, und die Realität bewegt sich ein kleines bisschen. Das ist aber bloss eine Umkehrung, letztlich kommt es auf dasselbe heraus, es ist dasselbe Prinzip.

Mir scheint die Tatsache, dass das Mädchen eine italienische Emigrantin ist, bedeutungsvoll. Weshalb haben Sie gerade diese Figur gewählt?

Das hat in der Tat verschiedene Gründe. Einmal erklärt es, dass der Mann nicht irgendein Rassist ist, dass er auch eine Person aus einer andern sozialen Umgebung als der seinen akzeptiert, und zudem gibt es statistisch gesehen in der Schweiz eine ganze soziale Schicht, die italo-spanisch ist, mehrheitlich italienisch. Wenn man also Leute aus dieser Schicht wählt, warum nicht Italiener? Dann gibt es auch gewisse Charakterzüge der Italiener, mehr vielleicht der Italienerinnen, die darauf zurückgehen, dass sie noch nicht vom amerikanischen 20. Jahrhundert berührt sind, vom Pankapitalismus, von der Konsumgesellschaft, dass sie noch weniger angegriffen und zersetzt sind, auch wenn sie als Frauen aus anderen Gründen entfremdet sind.

Das gilt aber doch nur für eine gewisse Schicht von Italienern, denn Italien ist in erschreckendem Umfang kolonialisiert durch Amerika.

Ja, einverstanden, aber weniger als die Schweiz, in einer bestimmten Kategorie von Leuten.

In der Schweiz könnten die Italiener eine dialektische Funktion der schweizerischen Realität gegenüber ausüben.

Ja, aber sie tun es nicht, weil sie auf der einen Seite zurückgewiesen werden oder sich auf der andern Seite integrieren und dann schlimmere Kleinbürger werden als die Schweizer selbst. Die Leute mit einer Bar oder einem Coiffeursalon und dem Alfa Romeo vor der Tür sind noch bösartiger als die Schweizer, um das Eigentum zu verteidigen; was normal ist, denn sie haben einen weiteren Weg zurücklegen müssen, um dahin zu kommen. Die helvetisierten Italiener sind die ärgsten Schweizer Kleinbürger, die es gibt. Dann gibt es die andern, die temporär da sind und dann nach Hause zurückkehren. Es gibt nur die Alternative: entweder zurückgehen oder sich katastrophal integrieren.

Ihre vorhergehenden Filme besassen alle einen klaren didaktischen Aspekt.

Ja, das stimmt. Dieser hier aber auch. Er ist etwas weiter im Hintergrund, weil man alles geschehen lässt, erst gegen Ende hört man eine weit entfernte Stimme, die erklärt, was geschieht. Der Film ist weniger direkt und offen didaktisch als die andern.

Bei den andern gab es als didaktisches Element die Verfremdung.

Hier auch. Es gibt viel Kommentar, 15 Passagen. Es gibt auch die Kamera, die Art, eine Geschichte nicht auf der ersten Stufe zu erzählen, bloss mit Ereignissen. Die Geschichte ist aufgeteilt in kleine, voneinander getrennte Stücke. Der Film hat 118 Szenen, das macht praktisch 118 Kurzfilme mit je einem Anfang und einem Ende, beinahe. Ich möchte jene Art von traditionellem Erzählfluss vermeiden. Die Geschichte spielt sich chronologisch mit Bezug auf die Daten ab, die jedesmal auf schwarzem Grund zwei, drei Sekunden lang die Erzählung in kleine Stücke unterbrechen. Durch diesen Effekt wird die Identifikation mit der Figur und der Liebesgeschichte etwas verhindert.

Sie arbeiten zum erstenmal mit der Farbe in einem Spielfilm.

Ich weiss nicht, was ich über die Farbe sagen soll, es ist wie Schwarzweiss. In diesem Fall habe ich nicht mit Schwarzweiss gearbeitet, weil das winterliche Dekor dabei sehr schnell monochord und monochrom wirkt, nicht nur streng, sondern auch langweilig. Verschneite Tannen sehen schwarzweiss grässlich aus. Die Verwendung dieses Dekors ist sehr wichtig: Gut, deshalb habe ich also die Farbe gewählt. Dann interessierte es mich aber auch, ein wenig zu sehen, wie die Farbe ist, aber ich lasse keine langen Farb- oder Schwarzweiss-Theorien vom Stapel. Allgemein ziehe ich Schwarzweiss vor, und hier will ich einmal sehen, was mit der Farbe herauskommt. Ich habe aber grosses Vertrauen in die Tatsache, dass die Farbe am Film nichts ändert.

Bei Ihnen gibt es praktisch keine Schauspielerführung im traditionellen Sinn.

Ich kenne Leute, die gewisse Techniken mit den Schauspielern anwenden, zum Beispiel psychologische Techniken, das Verhältnis im Augenblick des Drehens, aber

das sind wirklich Angelegenheiten der Persönlichkeit. Es gibt welche, die es auf eine bestimmte Art besser können, Leute, die Spannung, sogar Reibungen mit den Schauspielern erzeugen, und die glauben, auf diese Weise vielleicht besser zum Resultat zu gelangen. Mir passt das sowieso nicht, ich glaube, dass man in erster Linie mit der Persönlichkeit des Schauspielers arbeiten muss, d.h. sich in die Leute versetzen und sich vorstellen, was sie hergeben werden. Auch wenn sie psychologisch nicht der Figur entsprechen – das interessiert mich gar nicht so sehr –, suche ich vielmehr den Ausdruck in den Augen der Leute, wie sie sich bewegen usw. Dann muss man natürlich auch dazuarbeiten, und ein Problem des Films ist effektiv oft die fehlende Zeit. Die Bedingungen bei Aussenaufnahmen sind extrem schwierig, das Licht verändert sich ständig, verschwindet um 3 Uhr nachmittags, dann kommen beim Direktton alle Nebengeräusche dazu – alles Probleme, die es nicht immer erlauben, dass man sich ewig über die Finessen des Schauspiels und der Schauspielerführung unterhalten kann. Das ist dann frustrierend, ich glaube für die Schauspieler manchmal noch mehr als für mich, aber das stört mich nicht sehr, wenn mir die Dinge von aussen richtig erscheinen. Plastisch sehe ich sie manchmal richtig, während die Schauspieler falsch fühlen. Das kann vorkommen, es wird immer wieder vorkommen. Es kommt übrigens in jedem Film mit Schauspielern vor, wo man hinter der Kamera das endgültige Bild genau sieht und der Schauspieler nicht, der dann sagt, er habe nichts gespürt, es sei also nicht möglich, dass es gut sei, während auf der andern Seite der Kamera alles sehr gut und richtig erscheint, weil es nicht dieselbe Vorstellung ist. Kürzlich haben wir eine Aufnahme gemacht, nach der mir Olimpia sagte, es sei wirklich nicht gut gewesen. Aber ihr Blick, die Richtung ihres Blicks, ihre Bewegungen, was sie sagte, wie sie es sagte – das alles war für mich richtig. Da kann es also effektiv kleine Unterschiede geben.

Auf jeden Fall bereiten Sie die Szenen nicht mit Schauspielproben vor?

Das habe ich auch schon getan. Aber man kann das nur mit sehr erfahrenen Schauspielern machen, die zehn, zwanzig Jahre täglich vor der Kamera gestanden haben. Mit andern, die keine Erfahrung haben, muss man alles wieder von vorne beginnen in dem Augenblick, wo die Kamera läuft. Ich habe es bei «La Salamandre» versucht. Man sagt sich gut, es klappt, dann wiederholt man es im Dekor vor der Kamera, also unter anderen Bedingungen, denn da gibt es Lichtprobleme, die Stellungen können verschieden sein, das alles ändert sich schon einmal. Man findet einen Teil dessen wieder, was man am Tag zuvor gefunden hat und das einem richtig scheint, man dreht, und bei der ersten Aufnahme fällt man schon um vier Stufen zurück, weil das Laufen der Kamera eine nervöse Spannung erzeugt. Was die Schauspieler bei den Proben geben, ist mehr eine physische Anordnung, sie geben nie das, was sie im eigentlichen Augenblick des Geschehens geben. Man kann höchstens eine Richtlinie finden. Wenn man beispielsweise eine Szene dreht, die auf dem Bahnhofquai spielt mit dem 2-Uhr-24-Zug, auf den man wartet, und diese Szene am Vorabend im Zimmer geprobt hat, so glaube ich, dass das überhaupt nichts nützt, wirklich. Dann ziehe ich es vor, um den Schauspieler nicht in ein Korsett von Gesten zu pressen, ihn zunächst machen zu lassen, wie er fühlt, und von da aus zu korrigieren. Es kommt sehr auf die Schauspieler an. Es gibt Schauspieler, die sind nach zwei Aufnahmen gut und dann nicht zum Anschauen, und andere, die im Gegenteil von der zehnten Aufnahme an gut werden. Wenn die zusammen spielen – was macht man dann?

Wie suchen Sie die Schauspieler aus?

Es geht mir nicht um die realistische Genauigkeit. Ich will bloss eine Basis der Wahrscheinlichkeit. Bulle Ogier in «La Salamandre» war alles andere als ein Bauernmädchen aus dem Jura, sie ist eine Tochter der Bourgeoisie aus dem 16. Arrondisse-

ment in Paris. Es wäre absurd gewesen, wenn man auf der Ebene der realistischen Genauigkeit hätte arbeiten wollen. Aber im Blick von Bulle Ogier las ich alles. Der Rest war mir egal. So wie ich jetzt in Olimpias Person, in ihrem Körper, in ihrer Grösse, in ihrem Blick und allem sehe, dass ihr die Figur des Films liegt. Das ist das Wichtige für mich. Auf den Rest kann ich sehr gut verzichten. Wichtig ist die Glaubhaftigkeit, das ist alles – dass man nicht sagt, es sei vollkommen absurd – so etwa würde ich da niemals Cathérine Deneuve hinstellen...

Wie wird «Le milieu du monde» produziert?

Es ist eine schweizerisch-französische Koproduktion mit schweizerischer Mehrheitsbeteiligung und Verleihern beider Länder im Rücken. Der schweizerische Anteil ist CITEL-Film und ich selbst. Für die Schweiz ist es ein grosses Budget, aber sagen wir, in den Voraussetzungen bleibt es doch klein, d. h. in bezug auf Schwarzweiss und 16 mm und die entsprechende Arbeitsweise machen wir einen Film, der eher den normalen Bedingungen entspricht, jedoch mit der Hälfte dessen, was es dazu braucht. Es ist also immer noch sehr hart.

In der Schweiz werden die meisten Filme ohne Verleihgarantie im voraus produziert.

Bis zu einem Budget von 250 000 Franken hat sowieso kein Film einen Verleiher im voraus, das sind Filme, die mit der Unterstützung des Bundes und etwas Geld vom Fernsehen entstehen. Wenn man aber 350 000 Franken übersteigt und auf 750 000 Franken kommt, ist das unmöglich, denn da sind die Risiken zu hoch. Man findet keinen Geldgeber, der solche Risiken eingeht, auf alle Fälle ist es nicht mehr unser Geld, wir haben ja nicht 750 000 Franken in der Tasche. Da kann man es sich nur leisten, eine solche Summe auszugeben, weil es jetzt Verleiher gibt, die mitmachen wollen.

Ihre vorhergehenden Filme haben Sie teilweise selber verliehen.

Das ging für Filme, die gewisse begrenzte kommerzielle Möglichkeiten hatten, weil es in der Schweiz einige Kinos gibt, die den Film direkt vom Autor übernehmen, aber sobald der Film teurer kommt, wird es unmöglich; da braucht es viel solidere Strukturen. Und von einem gewissen Budget-Niveau an werden auch Koproduktionen mit dem Ausland unvermeidlich.

Robert Schär (F-Ko)

Abbé Joye – Kinopionier und fortschrittlicher Pädagoge

«Um Gottes Willen! – Um Gottes Willen!» rief der mächtige Mann, mit dem einschüchternden Bauch, den grimmigen Gesichtszügen und den scharfen Augen, die von buschigen Brauen beschattet wurden. Er starrte seine Kollegen an. «Was fehlt Ihnen? Sind Sie krank?!» wurde er gefragt. Geistesabwesend schüttelte er den Kopf: «Um Gottes Willen! Ich habe das letztemal gesagt und es durch die Zeitung mitteilen lassen: Ich werde heute die Eroberung von Jerusalem mit Bildern und Film zeigen, und die Stadt Jerusalem ist ja noch gar nicht erobert! – Um Gottes Willen! Was mach' ich jetzt?!» Er überlegte, verliess dann Hals über Kopf das Zimmer, stülpte sich seine schwarze Melone auf den Kopf und strebte in den zum Bersten voll besetzten Saal, stellte sich vor die Versammelten und erklärte ihnen: «Ich habe