

Michelangelo Antonioni : il mistero di Oberwald oder das Geheimnis der Rai

Autor(en): **Ruggle, Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **22 (1980)**

Heft 116

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-867559>

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.

MICHELANGELO ANTONIONI:

IL MISTERO DI OBERWALD

oder DAS GEHEIMNIS DER RAI

Das Fernsehnetz hilft nicht mehr nur die Speisekosten zu finanzieren, es liefert das Kochgeschirr gleich mit dazu. Im kulinarischen Einstieg mag jene, preislich untragbar gewordene, venezianische Küche kompensiert werden, die dieses Jahr die Mägen auf der Lidoinsel höher knurren liess. Venedig hat seine Mostra mit dem gesamten Löwengebrüll wieder und macht - unter anderem - auf einen Schlag deutlich, mit was für Filmen der Kinogänger zunehmend zu rechnen haben wird. Nicht etwa nur, dass irgendeine TV-Anstalt den Nachspann jedes zweiten Filmes dominiert, nein, das wäre ja wirklich nichts Neues. Elektronik ist jetzt in, denn - so Meister ANTONIONI - "das Fernsehnetz ist eine Realität, an der man nicht vorbeigehen darf." In Venedig nicht vorbeigehen kann. Die RAI (Radiotelevisione Italiana) hat an nicht weniger als 16 an der Mostra gezeigten Produktionen mitgewirkt; bei einer tat sie es mit besonders viel (Eigen-) Interesse: IL MISTERO DI OBERWALD von eben Michelangelo Antonioni. Sein neuester Film ist denn auch klar von Form und Gestaltung her interessant - und darin bestätigt er sich, wie immer, überzeugend.

Inhaltlich bleibt Antonioni mit Cocteau, dem Autor des zugrundeliegenden Theaterstückes, weit vor 1948 stehen, jenem Jahr, in dem dieser selbst sein L'AIGLE A DEUX TETES mit Jean Marais und Edwige Feuillère filmmelodramatisierend in Szene gesetzt hat. Die Geschichte berichtet von einer Königin, die mit ansehen musste, wie ihr eben angetrauter König kurz nach der Hochzeit umgebracht wurde. Vom Unglück und allgemeiner Lustlosigkeit gejagt, zieht sie nun von einem Schloss zum andern - bis eines stürmischen Abends Sebastian, ein junger Anarcho-Poet, in die Gemächer der Jungwitwe eindringt, sie umzubringen. Der Unglückliche gleicht aber dem verschiedenen König derart, dass man sich sogleich gegenseitig verliebt, viel erzählt und schliesslich - als beste aller möglichen Lösungen - den gemeinsamen Tod wählt.

Die Länge des Filmes machte schon bei Cocteau die wortreich ausgelebte Passion aus, bei Antonioni ist das keineswegs anders. Die wesentlichen Unterschiede finden sich zuerst einmal auf rein äusserlicher Ebene: IL MISTERO DI OBERWALD ist farbig - und wie! -, und Antonioni ist im Gegensatz zu Cocteau zwischendurch zur Auflockerung auch mal ins Freie gegangen. Dass er einiges an Dialogpartien gestrichen hat, kommt seinem Film nur zugute, der ganz klar deklariert ist als EXPERIMENT, als SPIEL sogar. Als solches ist er denn auch interessant und von Bedeutung, denn die Folgen dürften nicht allzu lange auf sich warten lassen. Ob die allgemeine Faszination,

ausgelöst durch konsequenteste Verwendung neuester Elektronik, allerdings nicht bald grosser Ernüchterung Platz machen wird, bleibt vorderhand offen. Die RAI jedenfalls will den eingeschlagenen Video-Weg fortsetzen, was nichts anderes heisst, als dass sie inskünftig zahlreiche Produktionen in diesem kostensparenden Verfahren verwirklichen wird. Sie gibt - mit Antonioni übrigens - dem herkömmlichen Kinofilm noch runde zehn Jahre Bedeutung...

WAS ABER IST NEU?

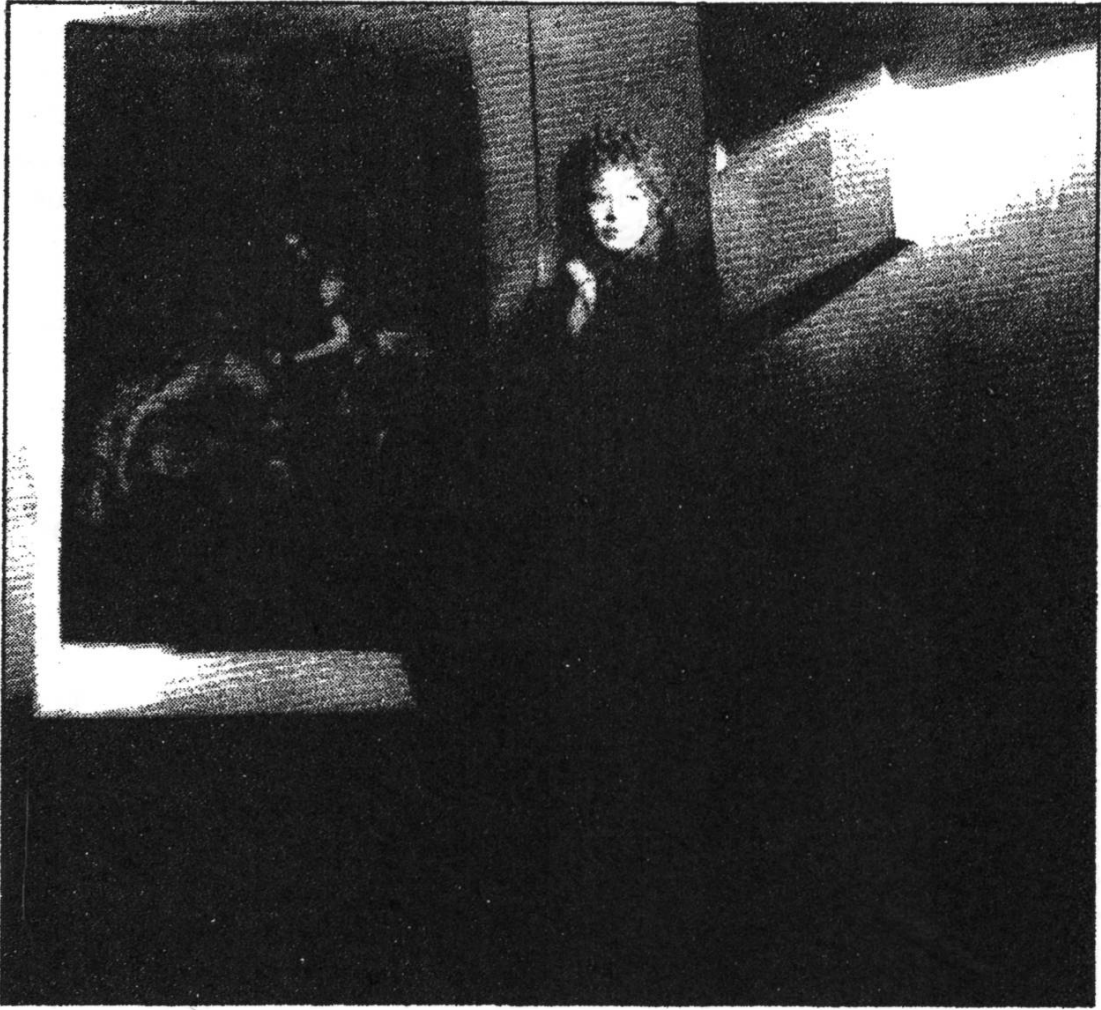
Cocteau hatte 1948, als seine Eigenverfilmung von L'AIGLE A DEUX TETES herauskam, geschrieben, dass - vorausgesetzt das Kino sei eine Kunst - "man jedem Film ein Problem stellen muss" und dann versuchen soll, dieses zu lösen. Antonioni ist nicht von selbst auf die Idee gekommen, IL MISTERO DI OBERWALD zu realisieren. Die RAI hat ihm das Angebot gemacht, einen Film herzustellen, für den er alle technischen Mittel der elektronischen Produktion verwenden konnte. Er hat das Angebot angenommen, weil er glaubt, dass "die ELEKTRONIK, DIE ZUKUNFT DES KINOS darstellt", und er seit Jahren schon einen Film mit der Telekamera realisieren wollte. "Es war keine Wahl, es war ein Zufall."

Ein Problem zwischen Kino- und Fernsehsprache bestand für Antonioni nicht. Dennoch hat er von Anfang an zwei verschiedene Versionen gedreht, eine für die künftige Kinoauswertung und eine zweite fürs Fernsehen. Beide sind sich gleich in der Aufnahmetechnik: VIDEO. Unterschiede bestehen teilweise im Einsatz der Farbe, als Ausdrucksmittel der Gefühlsebene, in der Montage, die er in der Fernsehversion dem quadratischeren Bildschirm ebenso angepasst hat, wie gewisse Kamerabewegungen. Die Video-Montage geschah zudem nicht wie üblich direkt, sondern in konventioneller Art am Schneidetisch. "Es wurden aber nicht einzelne Filmstücke aneinandergeklebt", so Antonioni, "sondern von den Technikern Knöpfe gedrückt und Computer in Bewegung gebracht, die die jeweiligen Einstellungen aneinanderhängten." Was er denn bei dieser Arbeit auch vermisste, war der "SKIN-TOUCHE", den taktilen Bezug zum Material: "Ich weiss nicht, ob ich mit Video je wieder einen persönlichen Film machen kann."

Beim Drehen selbst brachte die Verwendung elektronischer Apparaturen sowohl für ihn als Regisseur, wie auch für die Darsteller Vorteile. Antonioni konnte seine Anweisungen an die Kameramänner aus dem Monitorraum via Kopfhörer weitergeben, und die Darsteller - so Monika Vitti - "fühlten sich durch die physische Abwesenheit des Regisseurs freier im Spiel." Der Film wurde so während den Dreharbeiten geschrieben, an den Monitoren im Regieraum, und wesentlich bei der abschliessenden Montage.

ANTONIONI UND DIE FARBEN

"Die Realität muss vergewaltigt werden, wie sie mit Schwarz/Weiss einst vergewaltigt worden ist." (Antonioni) Bis heute musste Antonioni dazu Landschaften und Szenerien einfärben, um so der inneren Gefühlswelt zu Aeusserlichkeit zu verhelfen. Jetzt bediente er sich der Elektronik: "Das elektronische System ist sehr stimulierend. Am Anfang erscheint es als ein Spiel. Man



setzt dich vor eine Konsole voller Knöpfe, mit denen du Farben hinzugeben oder wegnehmen kannst, Einfluss nimmst auf die Qualität und Beziehungen zwischen den einzelnen Farbtönen. Es lassen sich auch Effekte erreichen, die im normalen Kino unmöglich sind. Alles in allem merkst du schon bald, dass es sich hier nicht um ein Spiel handelt, als vielmehr um eine neue Art **K i n o z u m a c h e n**. Nicht Fernseh, Kino! Eine neue Art die Farbe endlich als erzählerisches, poetisches Mittel zu gebrauchen."

Mit Hilfe der Technik konnte Antonioni nun Landschaften nachträglich goldgelb übergossen oder blutrot eingefärbt bevorstehendes Unheil kundtun lassen. Wenn die Königin (Monika Vitti) im Schloss das Fenster öffnet, so ergießt sich ein saftigkühles Naturgrün ins Gemach, die Feuerstelle ist von roter Wärme umgeben und Polizeichef Föhn (Paolo Boncellini) erscheint in einer giftig violetten 'Wolke', die ihn und seine nächste Umgebung prägt.

"Diese Farben und Farbspiele sind rein gefühlsmässig entstanden, ihre Analyse wird später folgen. Fürs erste haben wir nur einmal gespielt."

Ob Antonioni allerdings recht hat, wenn er behauptet, die Kinoversion sei dichter, attraktiver als die fürs Fernseh, bezweifle ich. Mir wurde jedenfalls klar, dass das, was ich auf den (professionellen) Monitoren in Venedig zu sehen bekam, Fernseh war, wie ich es nicht kannte. Ein Zeile für Zeile durchkomponiertes Bild, Farben wie sie schlicht noch nicht da waren und ganz einfach Atmosphäre, die Fernsehfilmen normalerweise fehlt. Der auf 35-mm-Format umkopierte Videofilm - die Kinoversion - am Tag zuvor war nicht minder faszinierend vom Experimentellen her, doch sollten auch die Herren der RAI einsehen, dass die Umsetzung technisch **NOCH NICHT GELOEST** ist. Hier ist man auf die Stufe der Unnatürlichkeit von Farbfilmen aus der Anfangszeit zurückgekehrt (Stil Sovietcolor), vieles wirkt geradezu koloriert. Dass man das Ganze als reizvoll akzeptiert, liegt einzig und allein in der Person Antonionis, der sich dieser Mängel klar bewusst bediente und dem Handlungskitsch kongenialen Farbkitsch parallelsetzte. Sollten herkömmliche Produktionen aber inskünftig elektronisch abgedreht werden - und dass das kommt, ist ein offenes Geheimnis der RAI -, so ist ein **QUALITATIVER RUECKSCHRITT** zu erwarten, der die Kosten- und die weit weniger grossen Herstellungsvorteile nur in Glücksfällen wie hier überwiegt.

Walter Ruggie

DATEN ZUM FILM

Regie: Michelangelo Antonioni, Drehbuch: Antonioni und Tonino Guerra (nach Jean Cocteau Drama: 'L'Aigle à deux Têtes'), Kamera: Luciano Tavoli, Dekor: Mischa Scandella, Kostüme: Vittoria Guaita, Farb- und Elektronikberatung: Franco De Leonardis, Video-Mixer: Antonio Giglio Fiorito, Elektro-Montage: Michelangelo Antonioni, Francesco Grandoni.

Darsteller: Monica Vitti (la Regina), Franco Branciaroli (Sebastian), Paolo Bonacelli (Conte di Föhn), Elisabetta Pozzi (Madamigella di Berg), Luigi Diberti (Duca di Willenstein), Amad Saha Alan (Tony).

Produktion: RAI, rete 2. Italia, 1980, Länge: 123 Min. (à 25 fts,) in zwei unterschiedlichen Versionen (Video + 35mm).

Das wichtigste Problem im Feld des Kinos ist jenes der Farbe, dem stärksten Fundament kommender Aesthetik. Die Farbe ermöglicht die Transfiguration der Wirklichkeit in die reine Illusion der Kunst.

Antonioni, 1942

Die wichtigsten technischen Aspekte der Produktion von IL MISTERO DI OBERWALD waren: (laut RAI)

- der massive Gebrauch der Bildaufbereitung durch elektronische Mittel, während der Dreharbeiten wie bei der Montage.
- Erprobung neuester Systeme der Video-Aufzeichnung und -Montage.
- Die Herstellung einer 35-mm-Kinoverision, ausgehend vom Videoband, das auf Filmmaterial übertragen wurde.