

# Er wählt seine Darsteller am Telephon

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **25 (1973)**

Heft 10

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933466>

## **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.

Das Unverständnis, das er dadurch ernetzt, gehört wohl zu seinem täglichen «Kreuz»; den Mut, es auszuhalten und durchzustehen, hat nicht nur mit der Unerbittlichkeit dieses Menschen, sondern auch mit seiner Grösse zu tun.

Wahrheiten über den Menschen, das sind einesteils seine Widersprüche und Konflikte, seine Verzweiflungen und seine Niedrigkeiten. Auf erschütternd-abstossende Weise hat das Bertolucci in seinem Film «Der letzte Tango in Paris», der jetzt in Europa und in Nordamerika soviel von sich reden macht, gezeigt. Bresson seinerseits zeichnet dazu eine Art Antimodell, nicht so, dass er die Abgründe, das Unheil menschlicher Existenz verschweigt oder überspringt, sondern so, dass er den Teufelskreis von Angst und Verzweiflung sprengt und Menschen zeigt, die sich schuldig fühlen, nach Vergebung hungern, Erlösung ahnen, Frieden geschenkt bekommen – also zu Höherem und Höchstem fähig sind.

All diese Wahrheiten offenbart Bresson mit der Kamera. Einmal hat er versucht, es mit dem Pinsel zu tun. Die Kamera, sagt er, habe aber viel grössere und subtilere Möglichkeiten als die Malerei, grössere auch als Poesie und Dramaturgie, sogar als das menschliche Auge selbst: «Sie sieht mehr als das menschliche Auge sieht.» Im Gespräch mit Bresson merkt man bald, dass die Kamera in seinen Händen bzw. in den Händen *seines* Kameramannes nicht nur sieht, sondern zugleich auch «hört». Die Geräusche spielen in allen Filmen eine wesentliche Rolle, indem sie Atmosphäre schaffen, Bedrohung, Angst auslösen – man denke z. B. an das Knistern der Flammen beim Scheiterhaufen im *Procès de Jeanne d'Arc* – oder Friedenshorizonte öffnend – das Bimmeln der Glocken gegen Ende von *Au hasard Balthazar*. «Les bruits, c'est merveilleux» (Die Welt der Geräusche ist phantastisch). Auf ein näheres Erfassen dieses und aller anderen filmischen Gestaltungsmittel, die für Bresson typisch sind, z. B. der fast «liturgische» Tonfall, auf den er seine Darsteller drillt, die Wichtigkeit der Kadenz und Bewegungsabläufe – «Es hat tote Momente in *Au hasard Balthazar*, weil die Kadenz nicht stimmt», meinte er –, muss hier verzichtet werden.

Hingegen bleibt eine letzte Frage, die nicht ganz unwichtig ist: Ob die so gesuchte und offenbarte Wahrheit wirkt? Auf einen kleinen elitären Kreis, auf wenige Auserwählte, die seine Filmsprache zu entziffern vermögen, auf den Mann von der Strasse, der trotz moderner Hektik als Mensch eine Antenne für das Wahre und das Schöne und das Grosse besitzt?

Obwohl etliche seiner Filme in vielen Ländern nicht in die kommerziellen Kinos kommen und keiner à la «Letzter Tango in Paris» ein Kassenschlager geworden ist, scheint Bresson dennoch von der Wirkkraft des Wahren überzeugt zu sein und auch davon, dass jeder Mensch in seinem Inneren dafür ein Sensorium eingebaut bekommen hat. «Neulich», sagte er, «hat die Concierge unseres Hauses ein Theater besucht. Ohne viel davon zu verstehen, ist sie begeistert und beeindruckt nach Hause gekommen: C'est très, très beau, hat sie gesagt».

So gehört letztlich zum religiösen Glauben von Bresson auch der Glaube an das Publikum. Beides scheint ihm den nötigen Mut zu schenken, gegen alles Halbe, Modische, bloss Pittoreske, Pathetische und Falsche anzukämpfen und die Zweifel und Enttäuschungen im eigenen Herzen durchzustehen.

Man mag diesen unbequemen und kompromisslosen Streiter mögen oder nicht, die Begegnung mit ihm wirkt wie ein Ferment. Eine Meisterschaft im Filmischen und im anspruchsvoll Menschlichen wird ihm niemand streitig machen können.

Ambros Eichenberger

## Er wählt seine Darsteller am Telefon

Sonntag nachmittag in London 1972; die Vorführung von *Quatre nuits d'un rêveur* ging soeben zu Ende, man applaudiert und bleibt sitzen. Und da ist er – weisshaarig, braunhäutig, graukariertes Anzug, blaues Hemd, dunkelblaue Krawatte: Robert Bresson.

In Paris lief der Film nur kurz, in Amerika dagegen mit gutem Erfolg; worauf führt er dies zurück? Hängt es etwa auch damit zusammen: Es fällt auf, dass all die jungen Leute in Ihrem Film, von den beiden Hauptdarstellern bis zu den Strassenmusikanten, sehr positiv gezeichnet sind? «Sehen Sie, ich mag die jungen Leute, und ich habe sehr gerne mit ihnen zusammengearbeitet. – Ja, und ich fürchte, dass der Film nicht so sehr für ein ... Publikum in ‚gesetzterem‘ Alter, oder gar für ein intellektuelles» – Handbewegung, die anzeigt, dass die Anwesenden gemeint sind; eine Handbewegung aber auch, die sich sogleich für diese Bemerkung entschuldigt – «Publikum bestimmt ist.» – «Als Frucht dieser erfreulichen Zusammenarbeit entstand ein neues Projekt: wiederum ein Film mit jungen Leuten über junge Leute.»

Wie kam es zu diesem Film? «Nun ja, es wurde mir angeboten, einen Film zu machen. Ich schlug ein anderes Projekt von mir vor – aber dieser Film wäre zu lang und zu teuer geworden. Dann habe ich mich an die Kurzgeschichte von Dostojewskij («Weisse Nächte», die 1957 auch von Luchino Visconti verfilmt worden ist) erinnert, habe mich hingesezt und in etwa vier Tagen das Drehbuch geschrieben; dann haben wir gedreht.» Sie hatten also gar nicht vor, diesen Film nach der Vorlage von Dostojewskij zu drehen? «Alles ging sehr schnell – wie gesagt. Dostojewskij ist ein fabelhafter Autor; bei ihm kann man nicht fehlgehen, er ist so tief – und man kommt mit ihm der Wahrheit immer nahe. Weil wenig Zeit zur Verfügung stand, griff ich auf eine seiner Erzählungen zurück, an die ich mich erinnerte, weil sie mich beeindruckt hatte – bei Dostojewskij fühlte ich mich sicher.» Es fällt aber auf, dass Sie gegenüber früheren Adaptationen – ich erinnere nur an die auch in den Einzelheiten sehr genaue Übertragung von Bernanos – sehr frei mit der Vorlage umgingen. «Ich bin älter geworden, habe etwas Erfahrung im Übertragen von Vorlagen, ich fühlte mich sicherer – nicht sicher, aber sicherer – und ich glaube, dass es mir gelang, auch in dieser freien Bearbeitung das Wesentliche in Dostojewskijs Erzählung zu übertragen.»

Das Publikum nutzt die Gelegenheit, Fragen zu stellen; man fragt dieses, man fragt jenes, man fragt, was man immer bei solchen Gelegenheiten fragt, auch Ausgefallenes – das bringt über die Zeit.

Es heisst von Ihnen, dass Sie selten ins Kino gehen, Herr Bresson; ich weiss aber, dass Sie Warhols Filme und den neuen Kubrick sahen. Was halten Sie davon? Nun, die Morrissey-Filme *Flesh* und *Trash*, die mag er, wirklich, dahinter sieht er Talent. Kubrick? Zweifellos hat der auch Talent – «aber man sieht vor lauter Geld auf der Leinwand nicht mehr wieviel». Hollywood? Nichts – und vielsagende Handbewegung: «... man sieht immerzu nur Geld auf der Leinwand.»

Bresson erwähnt, dass er einen Film mit Schauspielern drehen möchte, mit richtigen, professionellen Schauspielern! Aber er möchte mit ihnen so arbeiten, wie er mit seinen Laiendarstellern arbeitet; eine Andeutung, was er sich davon verspricht – «Na, Sie wissen schon.» Natürlich wissen wir nicht, und damit hat das Gespräch sein Zentrum gefunden, nun geht's ums Wesentliche – um das, worum es Bresson geht, um das, worüber er lange nachgedacht hat, zu lange nachgedacht hat, um sich in wenigen Worten verständlich zu machen. «Soll ich die Frage wirklich beantworten? Sind sie daran interessiert ... so um die acht Stunden brauch ich schon, um das gründlich zu erklären», sagt er, oder, auf einen Widerspruch in seinen Ausführungen hingewiesen: «Sie müssen wissen, dass ich es liebe, mir selbst zu widersprechen.» Schliesslich lenkt er ein: «Sehen Sie... Sind Worte an sich schön? Da haben wir es. Es kommt auf die *Stellung* der Worte im Satz an und, allgemeiner, auf den Zusammenhang kommt es an. Ein ganz alltägliches Wort kann etwas ungemein Bedeutendes werden durch seine Stellung im Gedicht. Warum soll und kann dies mit Bildern nicht ebenso sein? Warum soll ein an sich nicht schönes oder bedeutendes Bild in einem Film nicht durch seine Stellung bedeutend werden? Es geht mir in meinen Filmen nicht um schöne Bilder, ich versuche auch nicht, ungewöhnliche Bilder aufzunehmen – es geht mir darum, sie sinnfällig aneinanderzureihen, ihnen durch die Stellung im Film Bedeutung zu geben. Ich behaupte nicht, dass mir das gelingt, aber es ist das, was ich versuche.

Was wir bis heute an Filmen haben, das ist gefilmtes Theater – immer noch gefilmtes

Theater. Wir haben das noch nicht überwunden ... und wie gesagt, ich behaupte nicht, dass es mir schon gelungen ist – in vereinzelt kurzen Sequenzen, vielleicht! –, aber daran arbeite ich.»

«Ja, deshalb verwende ich keine Schauspieler; deshalb auch muss sich bei mir der Ton, das Geräusch, die Musik aus dem Bild ergeben. Musik gibt's bei mir nur, wenn man die Musikanten sieht – einfach Musik unterlegen, das ist nichts. Das Bild ist wesentlicher als der Ton, darum soll sich der Ton aus dem Bild ergeben.»

Dann wird die Feststellung gemacht, dass doch gerade Laien zur «Schauspielerei» vor der Kamera neigten, wogegen die gelernten Schauspieler ihren Körper derart beherrschten, dass sie diese – beim Laien unbewusste – Neigung zur «Schauspielerei» unter Kontrolle hätten. Bresson gibt zu, dass es in der Tat eines seiner Probleme sei, jene Laiendarsteller zu finden, welche sich vor der Kamera ganz natürlich verhalten. «Mit natürlich meine ich auch, dass all die unkontrollierten Bewegungen... – ich zum Beispiel wackele oft mit dem linken Bein, ohne es zu bemerken (und in der Tat, das war's, was schon zu Beginn des Gespräches an Bresson aufgefallen war), die Dame da streicht sich immer wieder an der Nase, bestimmt ohne es zu wissen. Alle diese unkontrollierten, unbewussten Bewegungen möchte ich bei meinen Darstellern erhalten haben, und das ist bei Schauspielern nicht drin.

Nun – Persönlichkeiten neigen im allgemeinen wenig dazu, sich unnatürlich vor der Kamera zu verhalten. Und eigenartigerweise kommt Persönlichkeit am stärksten in der Stimme zum Ausdruck – deshalb wähle ich auch meistens meine Darsteller am Telefon aus.»

Mitgeteilt von Walter Vian

---

## FILMKRITIK

---

### **Die Selbstzerstörung des Walter Matthias Diggelmann**

Produktion: Schweiz 1972. Regie: Walter Marti und Reni Mertens (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/145).

Lieber Walter M. Diggelmann, ich mache Ihnen einen Vorschlag. Wir machen einen Film zusammen. In diesem Film sieht man nur Walter M. Diggelmann. Er sitzt so bequem oder unbequem, wie es ihm passt, hat etwas zu trinken oder zu essen, wenn er will. Eine Stunde lang. In dieser Stunde sagt WMD alles, was er in einer Stunde zu sagen hat. Aus dem Stegreif, was Ihnen einfällt. Wenn möglich ohne jegliche Selbstzensur. Der Titel des Films müsste sein: «Die Selbstzerstörung des Walter M. Diggelmann». Einer, der die Wahrheit sagt, zerstört sich selbst. Freundlich Ihr Walter Marti.

Das ist der Anfang eines Briefwechsels zwischen Walter Marti und dem in der Waadt lebenden Schriftsteller Walter Matthias Diggelmann, kurz WMD genannt. WMD hat den Brief beantwortet. Der Titel des geplanten Films mache ihm zwar zu schaffen, aber grundsätzlich sei er bereit mitzumachen. WMD schwebt so etwas wie ein «Ulysses» vor: «Ich könnte nur in einem wilden Durcheinander von mir und von meinen Beziehungen zur Umwelt erzählen, oft wohl sehr sprunghaft, doch immerhin assoziierend.» Heute gibt es den Film «Die Selbstzerstörung des Walter Matthias Diggelmann». In Bern war er im Kellerkino zu sehen, das Filmpodium in Zürich wird ihn sicher zeigen, und vielleicht nehmen sich noch einige Filmklubs dieses Werkes an; das Anforderungen stellt und vom Zuschauer Geduld und Bereitschaft zur Auseinandersetzung fordert. In die Kinos wird der Film wohl kaum gelangen. Dafür hat er nicht nur eine ungünstige Laufzeit (69 Minuten), dafür bricht er auch zu sehr mit formalen Kinofilm-Traditionen. Wer will schon über eine Stunde lang einem zuschauen, der auskotzt (der Ausdruck ist derb, aber an dieser Stelle unzweifelhaft