

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 27 (1975)
Heft: 12

Artikel: Ein Absolutes an Wahrheit und Schönheit?
Autor: Antonioni, Michelangelo / Schär, Robert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933390>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

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

Ein Absolutes an Wahrheit und Schönheit ?

Gespräch mit Michelangelo Antonioni über «Professione: Reporter»

Nach fünf Jahren Fernseharbeit, während der er für die RAI eine dreistündige Reportage über China gedreht hatte, kehrte der italienische Regisseur Michelangelo Antonioni wieder zum Kinofilm zurück. Sein neuer Film «Professione: Reporter» (internationaler Verleihtitel: «The Passenger») wäre eigentlich schon vor einem Jahr einsatzbereit gewesen, doch die Differenzen zwischen dem Regisseur und der Produktion über die Länge des Films, der schliesslich von 140 Minuten auf 124 Minuten reduziert worden ist, haben den Kinostart erheblich verzögert. Inzwischen ist er am Festival von Cannes aufgeführt worden.

Der Film erzählt von einem Fernsehreporter, der Material sammelt über einen afrikanischen Staat. Auf einer seiner Expeditionen lernt er einen Waffenhändler kennen, der ihm äusserlich sehr ähnlich ist. Als er diesen eines Tages tot im Hotel auffindet, übernimmt er seinen Pass, gibt die Meldung seines eigenen Todes bekannt und beginnt ein neues Leben mit einer neuen Identität. In die dubiosen Geschäfte des anderen verwickelt, findet er am Ende denselben Tod wie der Waffenhändler. (Vgl. Besprechung in ZOOM-FILMBERATER 11/75, Seite 16)

Zwischen «Zabriskie Point» und «Der Reporter» sind etliche Jahre vergangen. Aus welchen Gründen haben Sie so lange keinen Film gedreht ?

Weil ich in der Zwischenzeit zwei Filme vorbereitet habe, zu denen ich auch die Drehbücher geschrieben habe. Der eine war eine Geschichte, die ich für das Fernsehen machen wollte, aber in Farbe. Doch im italienischen Fernsehen ist die Farbe nicht gekommen, und schwarzweiss hätte es keinen Sinn gehabt, denn es war wirklich ein Farbexperiment. Es war die Geschichte eines Mannes, der eine besessene Reise in das Gefühl der Eifersucht machte. Sie bewegte sich auf drei Ebenen: Einer realistischen mit den Ereignissen, die ihm auf dieser Reise zustossen, dann der Ebene der Erinnerungen und schliesslich jener der Imagination. Das erlaubte mir, Fragen zu stellen, die sich vermutlich noch niemand gestellt hat. Zum Beispiel: Wenn ich jetzt nach Hause gehe und mich an das Bild erinnere, das ich eben vor mir habe, erinnere ich mich vielleicht an Ihr Gesicht. Jetzt, da ich mich darauf konzentriere, erinnere ich mich auch, was dahinter ist – jene Lampen, jenes helle Gelb, das sich vom dunkleren abhebt usw. Wenn ich das aber jetzt nicht bewusst beachtet hätte, könnte ich es zu Hause nicht rekonstruieren. Da ich aber im Film ein Bild aufbauen muss, das alles enthält, auch jene Elemente im Hintergrund einer Figur, an die ich mich in einer Szene mit einer Frau, einem Mann, einem Freund erinnere, muss ich es erfinden, und es muss dem inneren Zustand entsprechen, in dem ich mich zurzeit des Eindrucks befunden habe, aber es muss auch dem inneren Zustand der Szene selbst Rechnung tragen. Stellen Sie sich also vor, wie kompliziert das ist! Der Film sollte «Die Farbe der Eifersucht» heissen, gerade weil ich je nach den verschiedenen Graden dieses Gefühls die Farbe der Erinnerung oder der Imagination veränderte.

Diese Art Recherche haben Sie aber doch schon mit «Deserto rosso» (Rote Wüste) begonnen ?

Ja, natürlich, aber ich bin auf viele praktisch unlösbare Probleme gestossen. Wenn ich auf Filmmaterial drehe, muss ich all diese Dinge während des Drehens selbst machen. In «Deserto rosso» habe ich die Wirklichkeit übermalt. Ich habe die Farbe des Wassers, die Farbe der Strassen, die Farbe der Bäume, die Farbe der Mauern verändert, ich habe effektiv die Wirklichkeit übermalt. Beim andern Projekt wollte ich es aber elektronisch machen, deshalb hatte ich mir vorgenommen, mit Fernsehkame-



Michelangelo Antonioni

ras zu drehen; denn die Fernsehkameras bieten mir die totale Kontrolle der Farbe, die ich will. Da gibt es Schalter für Rot, Grün, Gelb, Hell, Dunkel, da kann ich machen, was ich will. Ich kann den Film bemalen. Es war die einzige Möglichkeit, diese Art von Film zu realisieren. Dann habe ich aber schliesslich nicht die richtige Formel gefunden, und ich habe selbst willentlich darauf verzichtet. Vielleicht werde ich das Projekt später realisieren. Das wäre also die eine Geschichte, die mich fast acht Monate lang beschäftigt hat.

Dann habe ich einen anderen Film vorbereitet mit dem Titel «Tecnicamente dolce» (Technisch süß), der halb in Sardinien, halb im amazonischen Dschungel spielte. Wir hatten sogar bereits die Drehorte im Dschungel festgelegt. Diesen Film wollte ich wirklich machen, und zwar mit Donald Sutherland, aber der war gerade mit anderen Dreharbeiten beschäftigt, und so ist er nicht zustande gekommen. Und ich glaube, der Produzent Carlo Ponti hat Angst gekriegt, mich in den Dschungel zu schicken, vielleicht hat er geglaubt, ich würde dann den ganzen Dschungel anmalen – auf alle Fälle hat er sich dann zurückgezogen.

«Professione: Reporter» ist Ihr erster Film, dessen Idee nicht Sie selbst, sondern der junge englische Schriftsteller Mark Peploe entwickelt hat. Wie ist der Kontakt zwischen Ihnen beiden entstanden? Welche Auswirkungen hat diese neue Ausgangssituation mit sich gebracht?

Peploe ist ein Freund von mir, er ist der Bruder eines Mädchens, das ich sehr gut gekannt habe und das mir damals sehr nahegestanden ist. Ich schätze ihn sehr, denn er ist ein intelligenter Junge. Vom ersten Augenblick an, wo er diese Idee gehabt hat, ist er zu mir gekommen, und wir haben darüber gesprochen. Er hatte zwei, drei recht

verworrene, etwas unverständliche Seiten niedergeschrieben, die den Eindruck einer Art Avantgardefilm machten. Ich habe ihn dann gebeten, den Stoff etwas klarer auszudrücken und ihn zur Vorlage für in Frage kommende Produzenten verständlicher zu fassen. Das hat er getan, er hat immer etwas in meiner Nähe gearbeitet, ich will nicht gerade sagen unter meiner Kontrolle, aber im Gespräch und unter Berücksichtigung meiner Ratschläge. Und als dann mit «Tecnicamente dolce» definitiv nichts mehr zu machen war, hat mir Ponti dieses Exposé vorgelegt. Es war mir also nicht völlig fremd, ich kannte das Thema bereits, und es entsprach mir ziemlich. Die Art und Weise, wie es Peploe umrissen hatte, war vielleicht etwas verschieden von jener, in der ich es dann ausgearbeitet habe. Ich habe es ja dann schliesslich in der Phase des Drehbuchs meinem Naturell anpassen müssen. Da die Verfügbarkeit von Jack Nicholson sehr beschränkt war und der Aufenthalt in Afrika durch die Jahreszeit bestimmt wurde, habe ich ziemlich schnell arbeiten müssen, weshalb ich den Film mit einer gewissen Distanz zu drehen begonnen habe. Das hat eine andere Arbeitsmethode mit sich gebracht, denn ich bin es gewohnt, sehr intuitiv zu arbeiten, ohne viel darüber zu denken, was ich gerade tue, ich würde sagen, etwas mit dem Bauch. Sehr oft gehe ich an den Drehort, ohne zu wissen, welche Szene dran ist, ich lasse es mir kurz vorher sagen. Die ersten Ideen sind bei mir die besten. Diesmal habe ich einer Art vernunftmässigem Instinkt folgen müssen, mit der Zeit ist aber auch das sehr natürlich geworden. Es ist für mich selbstverständlich geworden, über das nachzudenken, was ich mache. Das war eine neue Methode, an die ich mich aber recht schnell gewöhnt habe.

Sie haben mit zwei Schauspielern gearbeitet, die als Typ sehr verschieden, fast entgegengesetzt sind. Wie ist das Arbeitsverhältnis zwischen Ihnen und den beiden gewesen?

Ihrer Natur entsprechend! Jack Nicholson ist ein ausserordentlicher Professioneller. Bei ihm gibt es keine Probleme, er weiss immer, wie er sich benehmen muss. Da er ein intelligenter Mann ist, versucht er den Regisseur zu verstehen, so wie ich versuche, ihn zu verstehen. Meine Arbeitsweise mit den Schauspielern ist sehr orthodox, d. h. ich bin nicht einer, der die Szenen ausführlich erklärt. Es gibt Regisseure, die in jedem Satz eine Botschaft suchen. Ich dagegen arbeite mehr auf eine sinnliche Art, ich will den Schauspieler provozieren, mit anderen Methoden jene Reaktion erreichen, die ich brauche. Das hat er sehr gut begriffen, er ist seiner Intuition gefolgt, ohne mir viele Fragen zu stellen, und so haben wir uns sehr gut verstanden.

Maria Schneider dagegen ist genau die entgegengesetzte Schauspielerin. Während sich Jack immer danach richtet, wo die Kamera steht, sich immer an den richtigen Ort stellt und absolut natürlich bleibt, vergisst Maria die Kamera, sobald sie sich auf die Szene konzentriert. Sie weiss nicht einmal mehr, wo die Kamera steht, und ich muss ihr damit folgen. Aber gerade deshalb ist sie natürlich. Zudem hat sie eine andere grosse Fähigkeit; im allgemeinen denkt nämlich ein Professioneller, der viel Filmerfahrung hinter sich hat, zu stark an den eigenen Einsatz, d. h. er hört dem Partner wohl zu, aber nur, um sein Stichwort abzuspassen. Maria hingegen hört wirklich, was der andere sagt, und ihre Antwort entsteht spontan. Und das ist sehr schön. Wohlgemerkt, sie ist gar nicht etwa eine umgängliche Person. Man muss versuchen, mit ihr ein Freundschaftsverhältnis zu entwickeln, einen etwas beschützenden Eindruck vermitteln, sie überzeugen, dass das, was sie tut, richtig ist, dass die Dialoge, die sie spricht, einen Sinn haben – dann wird es einfach.

Hat Ihre Erfahrung als Reporter in China die Arbeit an diesem Film beeinflusst?

Alle unsere Erfahrungen schaffen eine Schicht in uns, die auf irgendeine Art dann fruchtbar wird, etwas produziert. Bestimmt hat also die Erfahrung in China mein Verhalten gegenüber dem Stoff beeinflusst, den ich in den Händen hatte. Ich könnte

nicht sagen, wie; um das zu erkennen, müsste ich viel klarer sehen können. Gewiss war es aber für mich gerade eine Erfahrung dieser Art; d. h. ich als Reporter in China habe versucht, das auszudrücken, was ich gesehen habe; ich habe nicht urteilen wollen, ich habe bloss Bilder gesucht, denn ich finde, um ein so rätselhaftes, geheimnisvolles, komplexes und enormes Land wie China beurteilen zu können, muss man Jahre dort verbringen und nicht nur fünf Wochen wie ich. Aber das zeigt sich nicht nur in einem so schwierigen Land wie China, sondern überall. Ich habe z. B. eine Reise nach Nordeuropa gemacht, und da bin ich aus Neugierde auf eine jener Inseln im finnländischen Archipel gegangen, wo sehr wenige Leute leben. Es war im Herbst, das Meer war also bereits gefroren, und es hatte viel Schnee. Ich bin auf einer dieser kleinen Inseln abgestiegen, die ich zufällig aus dem Helikopter ausgesucht hatte. Da hab ich dann vor zwei Männern gestanden, die Holz spalteten, daneben gab es zwei, drei Frauen, die auf mich zukamen, Kinder, die im Schnee spielten. Bei meiner Ankunft hat sich diese Atmosphäre, dieses Klima, dieses so eingeeengte und beschränkte Leben, das in dieser Welt eigentlich sehr leicht zu verstehen ist, schlagartig verändert. Durch meine Anwesenheit ist das alles etwas anderes geworden. Wenn ich jetzt das geschildert hätte, was ich da sah, welche Wahrheit hätte ich dann ausgedrückt? Das weiss ich selbst nicht! Bestimmt nicht die Wahrheit des Ortes, denn diese hatte sich vom Augenblick meiner Ankunft an verändert. Ich hatte nicht einmal die Gelegenheit, zu erfahren, wie es vorher ausgesehen hatte, wie sie gesprochen hatten. Vielleicht hatten sie sich gerade gestritten, vielleicht hatte es eine Eifersuchtsszene zwischen einem Mann, einer Frau und deren Gatten gegeben. Ich weiss es nicht. Es ist wie in der Mikrophotographie; wenn man ein Neutron aufnimmt, ändert es seine Laufbahn durch die Gegenwart der Masse der Kamera; der Beobachter verändert das beobachtete Phänomen. Dasselbe geschieht mit dem Reporter, der versucht, sich in jene Welt zu integrieren, die er beschreiben will, und die nicht mehr dieselbe ist, sobald er ankommt. Man muss immer mit Intuition arbeiten. Und welches ist der ideale Reporter? Jener, der im Grunde auch ein Schriftsteller ist, jener, der auf der Ebene der poetischen Intuition arbeitet, man kommt immer wieder darauf zurück. Warum eigentlich können wir Regisseure oft Zeugnisse geben, die echt sind? Gerade weil wir sie auf der poetischen Ebene sehen oder zumindest zu sehen versuchen. Je poetischer ein Film ist, desto näher kommt er der Wahrheit. Ich jedenfalls sehe es so. Und was ist Kunst, wenn nicht ein Absolutes an Wahrheit und Schönheit? Wahrheit, in erster Linie, und dann auch Schönheit.

Robert Schär (F-Ko)

FILMKRITIK

Alice Doesn't Live Here Anymore (Alice ist nicht mehr hier)

USA 1974. Regie: Martin Scorsese (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/151)

Martin Scorsese, der 1943 geborene Regisseur italienischer Abstammung, hat an der Universität New York zuerst Theologie, dann Film studiert. Nach einigen Kurzfilmen konnte er seinen ersten Spielfilm, «Who's That Knocking at My Door?», drehen. Er war als unabhängiger Mitarbeiter bei CBS tätig. 1968 ging er nach England, wo er Werbefilme produzierte. In die USA zurückgekehrt, übernahm er die Filmkampagne Hubert Humphreys bei der Präsidentschaftswahl. Dann unterrichtete er drei Jahre lang eine Filmklasse an der New Yorker Universität. Unter anderem war er auch für den Schnitt von «Woodstock» verantwortlich. Als weitere eigene Spielfilme folgten «Boxcar Bertha» und «Mean Streets», eine scharf beobachtete Schilderung von Leben, Gewalt und organisiertem Verbrechen im Italienermilieu New Yorks, das