Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 27 (1975)

Heft: 14

Artikel: Das Passionsspiel vom Kaspar Hauser

Autor: Herzog, Werner / Pflaum, H.G.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933395

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: 15.07.2025

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

mal hat Schwizgebel keine Geschichte zu Hilfe genommen, sondern einige einfache Handlungsabläufe zu verändern gesucht. Als Vorlage verwendete er drei Realaufnahmen, eine laufende Frau, ein Eisläufer und einen Hund, wobei er die Bewegungen den Erfordernissen des Trickfilms angepasst hat, wobei er in den verschiedenen Perspektiven die Geschwindigkeit der Schritte neu unterteilen musste. Der immerwährende Wechsel der Perspektive und der Formen lässt keine Langweile aufkommen, spricht für Schwizgebels Gefühl für Zeit und Rhythmus.

*

Wer mit Regelmässigkeit den Animationsfilm verfolgt, hat schon lange das grosse Talent von Piotr Kamler erkannt. Jeder seiner Filme, ob «Arraignéléphant» oder «Délicieuse catastrophe» und andere, zeugt dafür, mit welcher Hingabe Kamler neue Animationstechniken sucht, raffiniert ausarbeitet und damit seine Filme zu einem einmaligen visuellen Erlebnis macht. *«Le pas»* führt diese Linie auf eindrucksvolle Weise weiter. Dargestellt wird ein Papierhaufen, dessen Blätter einzeln zu einem neuen Papierhaufen fliegen. In diesen eigentlich nichtssagenden Ablauf lässt sich dank der poetischen Gestaltung eine individuelle Interpretation hineinlegen: Das Leben, das die meisten Blätter nur als ein Anfang und ein Ende sehen; nur zwei Blätter, die sich an- und ineinanderschmiegen, lassen für einige Augenblicke durch ihr Liebesspiel die Zeit vergessen. Mit welcher Präzision und ausgeklügelten Animationstechnik Kamler arbeitet, in der Farbgebung und Disposition der Gegenstände plastischen Ausdruck anstrebt, dafür ist «Le pas» ein ausgezeichnetes Beispiel, das denn auch verdientermassen den Grossen Preis erhalten hat. Kamler ist der breiten Animationsfilmproduktion voraus, seine Filme werden auch in Zukunft ein Gradmesser für Qualität sein.

Michel Hangartner

Das Passionsspiel vom Kaspar Hauser

«Jeder für sich und Gott gegen alle»
Gespräch mit Werner Herzog über seinen neuen Film

Der Film erzählt frei die Geschichte des Findelkinds Kaspar Hauser, das 1829 in Nürnberg aufgefunden wurde. Der etwa 18jährige wurde für die Gesellschaft ein pädagogischer Forschungsfall und fiel 1833 einem nie geklärten Mord zum Opfer.

H.G. Pflaum: *Werner Herzog, vor zwei Jahren haben Sie mir erzählt, dass Sie gerne einen Film über die Figur des Kaspar Hauser machen würden. Sie haben damals auch «Der Wolfsjunge» von Truffaut erwähnt und gesagt, es wäre eigentlich schade, dass dieser Film nun schon gemacht worden sei. Nun ist «Jeder für sich und Gott gegen alle» sicher ein sehr persönlicher, unverwechselbarer Film geworden, aber es ist vielleicht Ihr erster, der den Vergleich mit der Arbeit eines andern zulässt.*

W. Herzog: Er lässt ihn vielleicht nicht wirklich zu. Den «Wolfsjungen» hätte ich auch zusätzlich noch machen wollen. Ich finde Truffauts Film wirklich gut, auch wenn ich einige Dinge darin nicht mag, er ist mir von einer zu hohen Warte herab gemacht.

Und bei Truffaut gibt es gewisse pädagogische Intentionen.

Ja. Ich glaube, die hätte ich nicht gehabt. Bei «Jeder für sich und Gott gegen alle» liegt der Fall anders. Kaspar Hauser ist eine Passionsfigur, es ist wie ein Passionsspiel, die Geschichte von Misshandlungen.

Passionsspielen, vor allem den Märtyrerdramen der Jesuiten, entspricht ja auch der klare, in Stationen gegliederte Aufbau des Films.

Da ist vielleicht was Richtiges dran; ein anderer wichtiger Bezugspunkt ist für mich der Passionsfilm, besonders «Die Passion der Jeanne d'Arc» von Dreyer.

Sicher besteht auch eine intensive Beziehung zu «Land des Schweigens und der Dunkelheit».

Klar, da liegt er näher. Es ist vielleicht auch so, dass «Jeder für sich und Gott gegen alle» ein bisschen eine Bilanz ist von dem, was ich bisher gemacht habe. Es gibt im Film selbst ja genügend Hinweise dafür, wenn etwa Figuren aus meinen früheren Filmen auftauchen.

Wie ist das Drehbuch entstanden?

Ich habe bei einem Freund ein Buch in die Hand bekommen, das Dokumente und Selbstzeugnisse Kaspar Hausers enthielt. Ich wollte es seit Jahren lesen, kam dann plötzlich dazu, und es hat mich so fasziniert, dass ich dann sofort gedacht habe, ich werde einen Film machen. Ich habe eine Weile darüber gebrütet und dann in einem einzigen Ruck, in zweieinhalb Tagen, ein Drehbuch geschrieben. Es ist eine sehr freie Version des Stoffes und hält sich nur in den Grundzügen an den authentischen Fall.

Wie sind dann die Dialoge, die im Drehbuch, wenn überhaupt, nur in indirekter Rede vorkommen, entstanden? Sind sie während der Arbeit entwickelt worden?

Manchmal schon. Ich wollte auf keinen Fall haben, dass irgendeiner der Darsteller vorher schon den Text hat und anfängt, ihn zu lernen. Ich wollte ein spontanes, direktes Leben auch in den Dialogen haben; normalerweise habe ich sie erst vielleicht eine Viertelstunde vor den heissen Proben geschrieben.

Aber es gibt doch auch in «Jeder für sich und Gott gegen alle» Dialogstellen, die sehr literarisch wirken, sich wie Sentenzen festhaken. Sind die auch so spontan entwikkelt worden?

Die sind zum Teil schon im Drehbuch festgehalten, aber es haben sich auch einige relativ spontan ergeben. Ich kann Dialoge am besten schreiben, wenn ich unter dem Druck der Verhältnisse stehe, wenn 15 Leute um mich herum die Kamera unwiderruflich aufbauen. Dann bin ich zu einer solchen Konzentration gezwungen.

Wie wurden dann die Bilder dazu entwickelt, etwa diese unglaublichen Totalen im Hintergrund, wenn Kaspar aus seinem Keller zum erstenmal ins Freie kommt?

Das sind Gedanken, die dann dazugekommen sind. Das Drehbuch war wie ein Prosatext geschrieben, hat aber sehr genau Stimmungen, Bilder beschrieben.

Haben Sie beim Schreiben schon die Landschaft dazu gekannt?

Nein, die habe ich anschliessend gesucht. Sie haben die Sequenz gerade erwähnt, in der Kaspar rausgetragen wird ins Freie, die war für mich der entscheidende Gesichtspunkt bei der Suche nach Schauplätzen. Ich wollte da die totale Landschaft haben, ein bisschen wie in den spätmittelalterlichen Bildern, wenn im Vordergrund eine Madonna mit dem Jesusknaben sitzt – und im Hintergrund zeigt ein Fenster eine Riesen-Landschaft, die sich öffnet, in der eine totale Weltharmonie herrscht, Städte, Flüsse, Schiffe, die darauf fahren, Winzer, die in den Weinbergen jauchzen... Ich habe auch verzweifelt nach einem Garten gesucht, für den ganzen zweiten Teil des Films, der an einem Abhang liegen sollte. Wenn man zwei Personen dann einen Dialog führen sieht, kann man über sie hinweg vielleicht sechzig Kilometer weit in die Landschaft schauen. Ich wollte sowas unbedingt haben, doch das war zu schwierig.

Sie haben dann selbst den Garten angelegt?

Zum grossen Teil. Es hat auch ein Mann, der Aussergewöhnliches für den Film geleistet hat, sehr viel getan: Henning von Gierke hat die ganze Ausstattung ge-

macht. Wir haben uns dabei enorm viel Mühe gegeben, es steckt aussergewöhnlich viel Detailarbeit darin.

Dadurch erklären sich wohl auch die auf den allerersten Blick vielleicht etwas hohen Produktionskosten (850 000 DM)?

Zwei Umstände haben den Film teuer gemacht. Der Darsteller des Kaspar Hauser ist ja kein professioneller Schauspieler, da braucht man fast doppelt so viel Zeit. Was auch sehr viel Zeit gekostet hat, war der Originalton. In dem Moment, als ich mich für Bruno S. als Kaspar entschieden hatte, war auch entschieden, dass ich mit Originalton drehen würde. Wir hatten dann ganze Stadtviertel abgesperrt, nur um wirklich perfekten Ton zu haben. Das macht ein Projekt teuer, wir hatten ein Drehverhältnis von etwa 1:8. Und wenn man mit der Kamera nur einmal über die Dächer der Stadt hinwegschaut, dann muss man vielleicht fünfzig Antennen abmontieren; Autos, Verkehrszeichen, elektrische Leitungen müssen weg, den Asphalt auf der Strasse haben wir mit Sand überschüttet usw.

Diese seltsamen Landschaftstotalen gab es schon in «Lebenszeichen».

Bei allen meinen Filmen gibt es Ausblicke wie aus einem Fenster, auf einmal sieht man noch weiter hinaus, auf etwas, das noch nie gesehen worden ist, das man nicht mehr für real halten kann. Auch in «Jeder für sich und Gott gegen alle» gibt es solche Ausblicke, die zum Teil aber ganz simpel und unspektakulär sind.

Mir scheint, dass Sie auch von solchen Intentionen her auf die Geschichte Kaspar Hausers kommen mussten. Da vereinigen sich Motive, die sich durch alle Ihre Filme ziehen: die Einsamkeit der Figur, besonders aber das Motiv des noch nie oder zum erstenmal wieder gesehenen Bildes, und auch das Motiv des Traums. Diesmal ist dies viel stärker als sonst mit der Hauptfigur verbunden.

Ja, das stimmt; dass eine meiner Figuren aus meiner «Familienserie» – ich nenne das jetzt schon so – und diese Art von Bildern so stark zusammengehören, das ist tatsächlich das erstemal.

Diese intensive Verbindung von Mensch und Landschaft gibt es doch bei keinem anderen deutschen Regisseur, jedenfalls nicht zur Zeit.

Ich kann die Rolle der Landschaften in meinen Filmen nicht erklären, ich weiss nur, dass sie grosse Bedeutung haben. Ich habe auch ein sehr starkes Körper-Verhältnis zu Landschaften.

Aber so positiv ist das Verhältnis zu den Landschaften in Ihren Filmen doch gar nicht, die sind ja auch immer irgendwie schockierend oder bedrohlich.

Das stimmt schon, ich verspür das auch so; ich würde gern mehr darüber sagen können, ich sehe es und will es herzeigen, aber es entzieht sich der Beschreibbarkeit.

Gibt es innerhalb Ihrer Arbeiten Filme, bei denen zuerst die Landschaft da war und dann das Buch bzw. die Geschichte dazu entstanden ist?

Ja, «Lebenszeichen», oder «Fata Morgana» in seiner jetzigen Form. Ursprünglich gab es dazu eine Science-Fiction-Story, die ist weggefallen, nur noch die Bilder sind übriggeblieben, die Ausblicke.

Und wenn Sie einmal die Landschaften zu Ihren Vorstellungen nicht mehr finden...

Ja, das kann schon mal sein...

Sie würden vielleicht auch auf dem Mond drehen?

Ja, aber dann doch nur um der Verhältnisse auf der Erde willen. Um etwas sichtbar zu machen, was man durch eine Mondlandschaft deutlicher sieht.

Wie waren die Dreharbeiten mit Bruno S.? Hat er den Film verändert, und hat der Film ihn verändert?

Bruno hat den Film verändert, weil er seine ganze Person miteingebracht hat. Es war eine mühselige, schwierige und intensive Arbeit. Bruno trägt durch seine Herkunft Verwüstungen in sich, wie ich sie noch nie an einem Menschen gesehen habe. Er hat wirklich das Letzte von sich in den Film hineingegeben, was er zu geben hatte. Er selbst hat sich für meine Begriffe durch die Arbeit schon auch verändert, sogar physiognomisch, er hat seine Wohnverhältnisse geändert, lebt nicht mehr im Gerümpel wie bisher, auch auf seiner Arbeitsstelle wurde er dadurch aufgewertet, er ist nun ein gutes Stück lockerer. Seine grundsätzlichen Probleme sind aber nicht lösbar, auch durch den Film nicht. Ich habe ihm das auch von vorneherein gesagt: Bruno, der Film wird es nicht in seiner Macht haben, dass du plötzlich keine Einsamkeiten mehr hast, dass dein Hass dadurch verschwindet. H. G. Pflaum (F-Ko)

Die ökumenische Jury in Locarno

Wiederum wird eine ökumenische Jury am Filmfestival von Locarno vertreten sein. Die katholischen Mitglieder sind Carlo Tagliabue (Italien), Wolfgang Suttner (BRD) und Gerald Berger (Schweiz), die evangelischen sind Per Haddal (Norwegen), Richard Verheul (Niederlande) und Guy Perrot (Schweiz).

Der «Prix suisse» des Radios

Die Jury der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG), die am 19. Juni 1975 in Basel tagte, hat den «Prix suisse» des Radios dem Werk «ECRITURES – dix séquences pour comédien et musique expérimentale» von Bernard Falciola und Eric Gaudibert, eine Produktion des Westschweizer Radios, zugesprochen.