Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 29 (1977)

Heft: 15

Rubrik: Berichte/Kommentare

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: 16.07.2025

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

das Medium mehr und mehr in den Dienst der Bürger und ihrer lokalen Kommunikation zu stellen. Andererseits droht aber bedrängend die totale Kommerzialisierung vieler lokaler Sender. Was die hiesige Berichterstattung über die Rundfunksituation in Italien betrifft, wäre noch anzumerken, dass die Vielzahl der privaten Rundfunkstationen wohl dem Journalisten, der einen Überblick gewinnen muss, aber vielleicht doch weniger der Bevölkerung an Ort und Stelle chaotisch vorkommt. Ausserdem hat die Rundfunksituation in Italien ihre Ursachen nicht zuletzt im engstirnigen Parteiengerangel um möglichst viel Einfluss. Vor diesem Hintergrund hätte die Auswucherung der lokalen Rundfunksender in Italien, wie in der ersten Kommentierung der neuen Kabel-Verordnung teilweise insinuiert wurde, nicht nur als abschreckendes Beispiel dargestellt werden dürfen. Vielmehr hätte die Verordnung auch die beschränkte, versuchsweise Zulassung von lokalen Sendern für drahtlose übermittelte Programme aufnehmen und die Entscheidung über die Rolle des Radios in der künftigen Lokalkommunikation nicht nur den Technokraten von der PTT überlassen sollen.

Sepp Burri

BERICHTE/KOMMENTARE

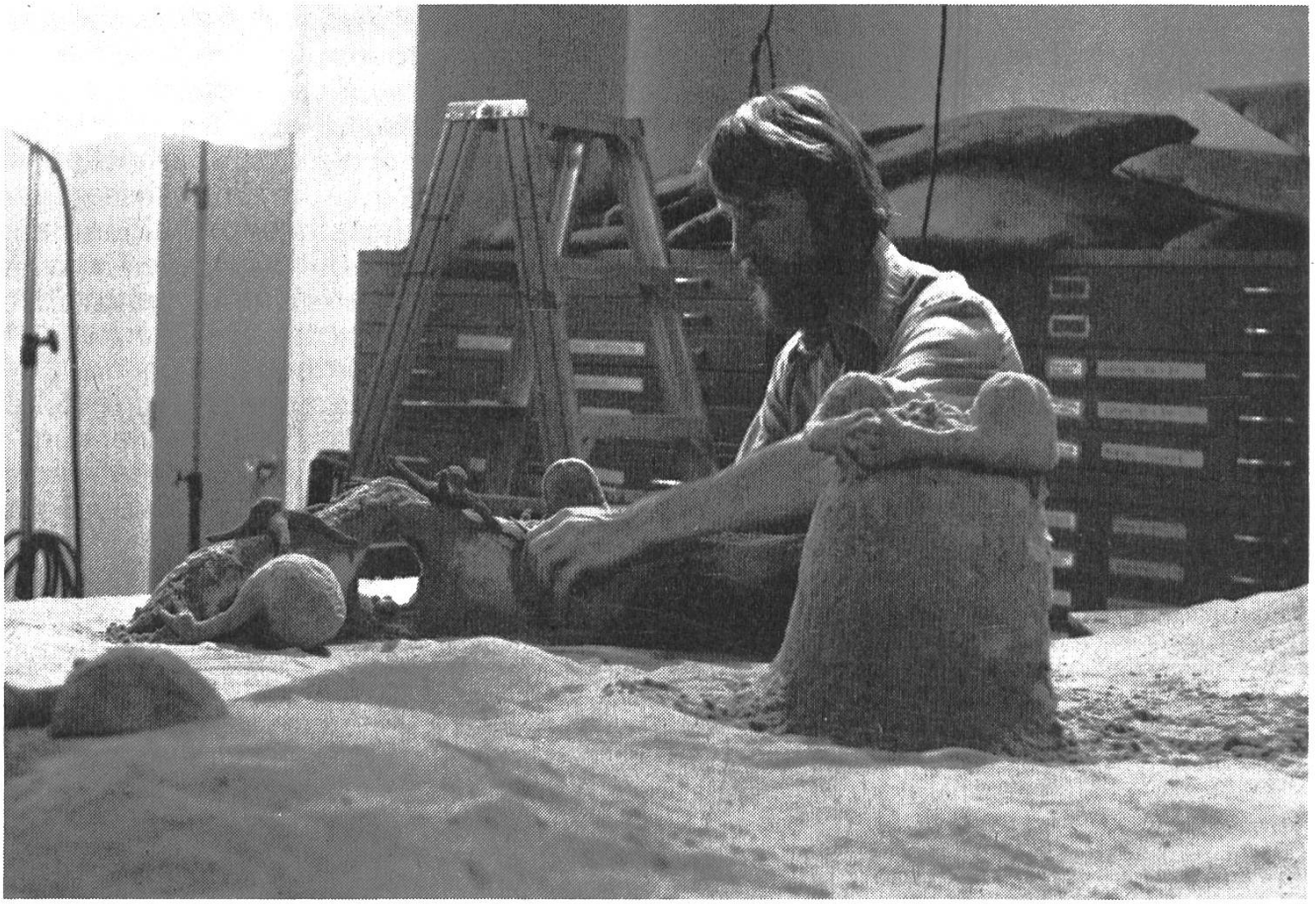
Annecy '77 – trotz einigen Glanzlichtern bloss braver Durchschnitt

Bericht von den 11. Internationalen Animationsfilmtagen von Annecy

Annecy, inmitten einer schönen Landschaft gelegen, am Ufer eines stillen Sees, alter Herrschaftssitz der Grafen von Savoyen, deren grosszügiges Schloss immer noch das Stadtbild prägt. Eine malerische Altstadt, die von mehreren Armen des Flusses Thiou durchschnitten wird, unzählige Gartenrestaurants in der Sonne, entlang den Kanälen – ein Ort der Erholung.
Aber auch Annecy, Hauptstadt des Animationsfilms, wo sich alle zwei Jahre im Juni die Anhänger der Einzelbildschaltung ein Stelldichein geben zur Abhaltung der Internationalen Animationsfilmtage, der Welt ältestem und bedeutendstem Trickfilmfestival, das schon immer ein bisschen den Charakter eines Familientreffens hatte.
Verschiedene Umstände führten dazu, dass die Funktionen als Erholungsort und als internationaler Treffpunkt dem eigentlichen Festival gegenüber dieses Jahr wichtiger wurden als auch schon zuvor. Da im letzten Jahr in Europa kein grosses Animationsfilmfestival stattgefunden hatte (Zagreb musste aus finanziellen Gründen absagen), erwartete man allgemein einen riesigen Ansturm an Bewerbern. Dass nur um die 500 Anmeldungen eingingen (Annecy 1975: über 700), stellte eine erste Überraschung dar. Eine Jury wählte daraus 118 Filme aus 20 Ländern aus, etwas mehr als die Hälfte für den Wettbewerb, den Rest für das Informationsprogramm. Beim Durchlesen des Autorenverzeichnisses stellte sich heraus, dass die Mehrzahl der renommierten Namen fehlte. Zwar erfahrene, bis anhin aber eher unbekannt gebliebene Autoren dominierten das Programm; dazu gesellten sich noch acht Debütanten.

Ernüchterung und Mittelmass

Diese Ausgangslage deutete immerhin auf einen frischen Wind, auf unverbrauchte Ideen und neue Gestaltungsformen. Umso ernüchternder war dann das, was während fünf Tagen durch den Projektor lief. Zwar gab es ein gutes Dutzend erstklassiger



Co Hoedeman bei der Arbeit an seinem preisgekrönten Film «The Sand Castle».

Filme – immerhin handelt es sich in Annecy um die Crème der Weltproduktion –, alles andere jedoch war eine einzige Masse aus Mittelmässigkeit, die trotz einiger Glanzlichter von der Spitzengruppe durch einen breiten Graben getrennt blieb. Ideen wurden breitgewalzt, andere mit unverhältnismässigem Aufwand verschüttet, und nicht wenige erweckten den Eindruck des «déjà-vu». Ein wirkliches Engagement war selten, vielmehr erschöpften sich viele Inhalte in unverbindlichen Gemeinplätzen.
Auch im formalen Bereich herrschte braver Durchschnitt vor, insbesondere bei den Zeichenfilmen (etwa zwei Drittel des Angebots; der Rest verteilte sich gleichmässig auf Puppen, Cut-out und diverse experimentelle Techniken). Nur in wenigen Ausnahmen hatten Autoren den Mut, auf erprobte Methoden zu verzichten. Umso häufiger war das Abgleiten in eine selbstzweckhafte, geschmäcklerische Graphik, die in mehreren Fällen der Animation erheblich in die Quere kam. Dazu kamen allgemeine Schwächen in der Dramaturgie und vor allem beim Einsetzen von Musik und Geräuschen.

Das überlegene Dutzend

Ganz anders verhielt es sich bei jenem Dutzend Filme, das sich weit über das Niveau des übrigen Programms abhob. Die absolute Überlegenheit dieser Gruppe war jedoch nicht zufällig. Zum einen fanden sich hier die meisten der gesamthaft wenig zahlreichen renommierten Autoren wieder. Zum anderen gehörte die Mehrheit dieser Werke zu jenem Drittel der Filme, das nicht in der Zeichentechnik realisiert worden war. Dieses Drittel beinhaltet sämtliche anderen Ausdrucksmittel des Animationsfilms, die, noch weitgehend unerforscht und kaum an Konventionen gebunden, eine unerschöpfliche Fülle an Möglichkeiten anbieten, anderseits aber auch höhere An-

forderungen an die Phantasie wie an das Können der Autoren stellen. Werden nun die sich stellenden Probleme bewältigt, kommt es nicht selten vor, dass ein Werk sich über den Durchschnitt erhebt und neue Massstäbe setzt.
Zwei Beispiele: «*The Sand Castle*» *(Die Sandburg)* von Co Hoedeman gehört zu den Puppenfilmen. Ein Menschenwesen gräbt erst sich selbst und dann eine ganze Reihe tierähnlicher Geschöpfe aus dem Sand einer Wüste. Zusammen beginnen sie eine Burg zu bauen, wobei jedes Tier eine seinen besonderen Eigenschaften entsprechende Funktion übernimmt. Doch kaum ist der Bau vollendet, erhebt sich der Wind, der alles wieder unter den Dünen begräbt. – Auch «*Metamorphosis of Mr. Samsa*» *(Die Verwandlung des Herrn Samsa)* von Caroline Leaf ist mit Sand gemacht. Allerdings dient er hier zur Herstellung von Schattenbildern, die auf einer Milchglasscheibe mit Durchlicht animiert werden. Wie die Autorin mit dieser anspruchsvollen Technik die dichte Atmosphäre von Franz Kafkas Novelle «Die Verwandlung» in eindringliche, suggestive Bilder umsetzt, ist ein absolutes Filmerlebnis.

Ideenmangel und Überbewertung der Technik

Die Schweizer gehörten nicht zur zweiten Gruppe. Von 14 eingereichten Filmen wurden ganze drei – ausser Konkurrenz – gezeigt (*«A la carte»* von Georges Dufaux, *«Hors-jeu»* von Georges Schwitzgebel, *«Marché noir»* von Claude Luyet). Wohl hat der Animationsfilm bei uns eine gewisse Breite erreicht, so dass man von einer Basis sprechen kann; auch hat diese Basis in Bezug auf die Technik ein Niveau, das gut im internationalen Durchschnitt liegt. Was in Annecy hingegen offensichtlich wurde (womit die Schweiz allerdings nicht allein steht), ist, dass die Autoren kaum etwas zu sagen haben. Ein gewisser Ideenmangel und eine damit verbundene Überbewertung der Technik zeichnete sich zwar schon seit längerer Zeit ab, war aber niemals so krass wie dieses Jahr. Ob wohl ein Zusammenhang zur Rezession besteht, indem zum Beispiel eine unsichere ökonomische Lage die Kreativität beeinträchtigt?
Das unausgeglichene Angebot des Festivals kommt nochmals bei den Preisen zum Ausdruck: Der Grosse Preis ging ex aequo an den erwähnten «*Sand Castle*» und an Paul Driessens Zeichenfilm «*David*», dessen einziges Verdienst es ist, dass der Titelheld so klein ist, dass man ihn gar nicht sieht.
Das mässige Niveau des Hauptprogramms schien sich auch auf die Nebenveranstaltungen übertragen zu haben. Die jeweils am Morgen gezeigten Studentenfilme sollten eigentlich eine Auswahl von Proben und Fingerübungen sein, die Aufschluss über die Unterrichtsmethoden der einzelnen Filmschulen geben. Stattdessen sah man Filme, die auf hilflose Art Professionalismus imitierten und den Eindruck erweckten, sie seien speziell für Annecy hergestellt worden, womit diese Veranstaltung ihren eigentlichen Sinn verloren hat.
Auch die seit jeher üblichen Retrospektiven waren diesmal ausnehmend schwach. Was unter dieser Bezeichnung lief, waren kleine, zufällig wirkende Auswahlen aus den Werken der kürzlich verstorbenen Autoren John Hubley, Peter Foldes und Etienne Raik. Dazu kam ein längerer Kolportagefilm des Hanna-Barbera-Studios über sich selbst, der in dieser Form in den USA im Verleih ist.
1978 findet das dritte Weltfestival des Animationsfilms in Zagreb statt. Wenn Annecy in zwei Jahren einem Vergleich standhalten will, muss sich die Festivalleitung auf besseres besinnen. Allerdings müssten auch bessere Filme gemacht werden...

Rolf Bächler

14. Internationales Kurzfilmfestival Krakau

Vom 30. Mai bis zum 5. Juni fand das 14. Internationale Kurzfilmfestival Krakau statt, in dessen Rahmen insgesamt 100 Filme (ausgewählt aus 232 angemeldeten Titeln) aus 38 Ländern gezeigt wurden, darunter aus der Schweiz «Feu, Fumée, Saucisse»

von Lucienne Lanaz und der Trickfilm «The Four Seasons» von Hans Glanzmann. Die internationale Jury zeichnete (aus zum Teil rätselhaften Gründen) die folgenden Filme aus: Grosser Preis und Goldener Drache für den polnischen Beitrag «Szpital» von Krzysztof Kieslowski; Goldene Drachen für «Ilya Erenburg» von Ludmilla Stanukinas (UdSSR), «Malj» («Der Hammer») von Aca Ilic (Jugoslawien); Silberne Drachen für «The Long Hand of the Dina» des World-in-action-Teams (Grossbritannien), «Helden» von Friedrich Hoffmeister und Ulrich Leinweber (BRD), «The Street» von Caroline Leaf (Kanada) und «Traces sur le Sable» von Rabia Ben Mohktar (Algerien); Bronzene Drachen für die Photographie des Filmes «Pictures of an Island» von David Williams und Khalif Shaneen (Bahrein), für den Einfallsreichtum des Filmes «Manga» von Yaji Kuri (Japan) und für die Musik des Filmes «Izmet Kozice's Mission» von Peter Ljubojev (Jugoslawien). Ferner wurden an sieben weitere Filme Ehrendiplome verteilt. Der Preis der UNO-Welternährungsorganisation FAO ging an den mexikanischen Film «Nutricion» von Manuel Michel und Eduardo Carrasco. Die Jury des Internationalen Filmkritiker-Verbandes zeichnete den polnischen Film «Hockey» von Bogdan Dziworski aus und bedachte «The Long Hand of the Dina» mit einer speziellen Erwähnung. Die CIDALC-Jury (UNESCO-Kommission für die Förderung der Kunst und der Literatur im Film) schliesslich prämiierte den russischen Film «Ilya Erenburg» und erwähnte speziell «Portrait» von Stanislaw Lenartowicz (Polen).

Hans M. Eichenlaub

Vorarbeiten für den Weltkongress über AV-Mittel und Verkündigung

(F-Ko) Vom 21. bis zum 23. Juni 1977 trafen sich Fachleute für audiovisuelle Medien (AVM) in Groot Bijgaarden bei Brüssel zu einer Arbeitssitzung. Neben Vertretern aus der Bundesrepublik waren Experten aus Portugal, Spanien, Italien, Luxemburg, Belgien und Polen anwesend. Es handelte sich bei diesem Gremium um Mitglieder der Europäischen Kontinentalgruppe zur Vorbereitung des Weltkongresses über Audiovisuelle Mittel und Verkündigung (World-Congress Audiovisual Media and Evangelization), der vom 6. bis 10. November 1977 unter Federführung des Internationalen Katholischen Filmbüros (OCIC) und im Einvernehmen mit der Päpstlichen Kommission für die sozialen Kommunikationsmittel in München stattfinden wird. Auf der Tagesordnung stand zunächst die Analyse der Berichte über die Situation der kirchlichen AV-Medienarbeit in den jeweiligen europäischen Ländern und die Vorbereitung eines Lageberichtes über Europa insgesamt. Ferner wurden Richtlinien zur Auswahl von AV-Produktionen erstellt, die während des Weltkongresses in München als repräsentatives Material für die kirchliche Medienarbeit vorgeführt werden sollen. Ebenso ist ein europäisches Handbuch vorgesehen, das Aufschluss gibt über bestehende kirchliche Einrichtungen im Bereich der Produktion, des Verleihs, der Ausbildung und wissenschaftlichen Forschung im Medienbereich sowie über die wichtigsten Publikationen und Fachzeitschriften auf diesem Sektor. Eine wichtige Rolle bei den dreitägigen Erörterungen spielte auch die Frage, wie neben den bereits bestehenden internationalen kirchlichen Einrichtungen im Kommunikationsbereich (UCIP = Internationale Katholische Pressevereinigung, UNDA = Internationale Katholische Rundfunkvereinigung und OCIC = Internationales Katholisches Filmbüro) eine weitere Arbeitsstelle für audio-visuelle Medien (Gruppenmedien, Unterrichtsmedien, Bildungsmedien) errichtet werden kann und welchen Status diese Organisation haben soll; die anwesenden Fachleute schlugen eine enge Kooperation mit UNDA und OCIC vor, ohne dass es zu einer totalen Abhängigkeit von einer der beiden Organisationen kommen darf.
Schliesslich wurde über das Vorhaben der Vorbereitung und Durchführung einer Europäischen Woche der AV-Medien für religiöse Erziehungs- und Bildungsarbeit gesprochen. Dabei zeichnete sich ab, dass neben der messeähnlichen und kommer-

ziell ausgerichteten Ausstellung und Vorführung von AV-Geräten (hardware) und AV-Produktionen (software) auch Fachreferate mit seminarähnlichem Charakter vorzusehen sind, die das Verhältnis von Audiovision und Theologie/Verkündigung aufgreifen und vertiefen; es wurde beschlossen, dass bei dem Welt-Kongress eine Arbeitsgruppe eingesetzt werden soll, die eine solche Europäische Woche in Zusammenarbeit mit kirchlichen Verlagen und AV-Einrichtungen, mit Vertretern theologischer Fakultäten und Katechetischen Instituten sowie mit Experten aus Theologie und Kommunikationswissenschaften vorbereiten soll.

Conrad Ferdinand Meyers interessanteste Frauen

Interview mit Daniel Schmid bei den Dreharbeiten zu «Donna Violanta»

Daniel Schmid, was interessiert Dich besonders an Conrad Ferdinand Meyers «Die Richterin»?

Ja, das ist erstens einmal etwas, das mich stark beeindruckte, als ich's gelesen habe so mit zwölf, dreizehn Jahren. Später habe ich nie mehr so viel gelesen. Ich glaube, es gibt viele Leute, die in dieser Periode zwischen zwölf und vierzehn täglich Bücher verschlingen. Damals war irgendwie in dem Gemisch, wie ich an die Bücher rangekommen bin, eine Ausgabe von «Die Richterin», die meiner Grossmutter gehörte. Das hat mich wahnsinnig beeindruckt, damals als Kind. Später habe ich Meyer in der Schule gelesen, da ging es so wie bei den meisten Begegnungen, die man hat mit der Schulliteratur, das wird einem dann einfach versaut. Da hab ich aufgehört mit Meyer, aber diese Geschichte ist mir geblieben. Dann kam der Wettbewerb zur Verfilmung epischer Schweizer Literatur. Da ist mir diese Novelle wieder eingefallen und ich habe sie eingereicht. Was ich jetzt mache, ist allerdings eine überarbeitete Fassung. Vor drei Jahren habe ich mich an die Meyer'sche Sprache gehalten. Er war Zeitgenosse von Fontane, aber seine Sprache ist einfach zu altmodisch. Bei Fontane kann man sie verwenden, Fassbinder hat sie in «Effi Briest» übernommen, wörtlich, während bei Meyer das halt doch ein bisschen zu verschmückt und verschmockt ist.
Zudem hat mich der Stoff interessiert, weil es wahrscheinlich seine schwierigste Novelle ist, mit den interessantesten Frauen. Was gleich ist wie in den meisten Meyer-Novellen, ist das Pendant zu Historienmalereien und zu überladenen Dekors im Stile des achten Jahrhunderts, wobei das in dieser Novelle noch einen Grund mehr hat, weil es offensichtlich die persönlichste Novelle Meyers ist. Die Figur dieses jungen Mannes, der zurückkommt zur Hochzeit seiner Halbschwester, das ist offensichtlich er selbst. Das ist so eine Identifikationsfigur gewesen, die er geschaffen hat. Während er die Novelle geschrieben hat, hat er «Schuld und Sühne» gelesen und sich mit Dostojewskji auseinandergesetzt. Meyer war damals politisch sehr konservativ, er hat nur an einen Millimeter-Fortschritt geglaubt und an keine Revolutionen und an keine Experimente. Das war 1889.
Das ist das Interessante an dieser Novelle, dass sie über das Psychologische hinaus eigentlich fast eine pathologische Novelle ist. Freud hielt 1900 in Wien Vorlesungen über diese Novelle. Ich habe den Schluss geändert und habe ihn wahrscheinlich konsequenter der Geschichte und der eigentlichen Biographie von Meyer angepasst. Und dort endet es eben schon im Wahn, während es bei Meyer am Schluss ein Happy-End gibt, so ein faules Happy-End. Das hat er offensichtlich zur Selbstrettung gemacht. Es ist auch das einzige Manuskript, das er seiner Schwester Betsy, mit der er ein sehr starkes Verhältnis hatte, nicht gezeigt hat. In Meyers Leben waren seine Frau und seine Schwester, und diese beiden Frauen stritten miteinander 40 Jahre bis auf den Tod. Vor allem am Schluss, als er die letzten zehn Jahre weg vom Fenster war, lieferten sie sich gespenstische Kämpfe um ihn, seine Rechte und seine Person.

Wie gesagt, diese beiden Frauengestalten sind mehr oder weniger auch in der Novelle drin. Er selbst hat Angst gehabt vor diesem Bruder-Schwester-Thema. Die Grundstruktur dieser Geschichte ist das Erlebnis eines jungen Mannes, Meyer, der offensichtlich mit seiner Schwester ein Liebesverhältnis hat, das damals im 19. Jahrhundert noch mehr als heutzutage wahrscheinlich als Katastrophe betrachtet wurde. Da hat er, um sich herauszuziehen, seiner Mutter einfach Liebhaber angedichtet, damit seine Schwester zur Halbschwester wird. Er hat also quasi erfunden, dass Betsy aus einer illegalen Beziehung seiner Mutter stammt. Das ist eines der Grundmuster dieser einen Gestalt, dieser Violanta, die bei ihm Stemma heisst, und die von ihren eigenen Visionen, von ihren Träumen eingeholt wird.
Die Geschichte ist eigentlich auch ein Krimi, wobei ein Teil der Mitspielenden tot sind und als Tote kommen und ganz real erscheinen. Die drei Ebenen Visionen und Träume, Realität und Vergangenheit ... auch wenn man die Novelle liest, weiss man nie ganz genau, ob das nun jetzt passiert ist, ob's zur Geschichte gehört, oder ob es nur eine Vision ist. Es geht ja vor allem um die Frau und diesen Sohn, der zurückkehrt, der ja nicht ihr Sohn ist, sondern der Sohn aus der ersten Ehe ihres Mannes, den sie umgebracht hat. Die Auseinandersetzung zwischen diesen beiden Personen erfolgt eben nicht nur auf der Ebene der Realität, sondern auch durch Visionen und Tote, die wiederkommen, und Vergangenheit, die plötzlich wieder da ist.

Dreharbeiten zu «Donna Violanta»: Regisseur Daniel Schmid gibt Maria Schneider (Mitte) und einer einheimischen Statistin Anweisungen.

Auf der andern Seite ist es auch ein Landschaftsfilm. Er spielt in Graubünden, und ich bin Bündner. Ich habe zum erstenmal die Landschaft integriert, hier im Bergell, weil da noch intakte Teile vorhanden sind, weil die Geschichte an und für sich in einem zeitlosen Niemandsland spielt. Sie ist also nicht historisch fixiert. Ich hab's aus dem achten Jahrhundert bei Meyer, der, weil er Distanz suchte, die Geschichte an den Hof Karls des Grossen und nach Hohenrätien verlegte. Aber an sich ist es klassisches 19. Jahrhundert. Auch der ganze Konflikt. Weil ich im Moment einen Horror habe vor all diesen Kostümfilmen, vor allem was um 1900 ist – das ist ja wie eine Welle jetzt – habe ich versucht, die Geschichte in einem Niemandsland anzusiedeln. Es gibt da noch keine Autos, es spielt auf dem Land, wahrscheinlich irgendwann mal so ... jedenfalls bevor die Television gekommen ist. Es ist so ein bisschen altmodisch, verwoben mit Kindheitserinnerungen an diese Gegend. Wie die alten Leute hier rumgehen, so sehen sie auch im Film aus, weil ich sie als Kind schon so gesehen habe, und in zehn bis fünfzehn Jahren gibts das nicht mehr, dann ist alles vorbei. Das sind Teile aus dem alten Graubünden, die untergehen. Nachher kommt der Club Méditerrané hierher und was weiss ich, und alles wird sich ändern.

Du hast eine ganz eigene Beziehung zum Bergell, von Kindheit an ...

... Ja, von Kindheit an. Meine Mutter ist Bergellerin, und meine Grosseltern wohnten hier. Ich erinnere mich an Spaziergänge mit meinem Grossvater. Solche Kindheitsspaziergänge sehe ich jetzt wieder vor mir, allerdings anders als früher. Es ist so etwas wie ein Heimkommen zu sich selber, gleichzeitig aber auch ein Weggehen, weil man doch nicht heimkommt, weil alles so fremd ist gleichzeitig. Es ist auch ein Fremdheitserlebnis, die Begegnung mit meinen Kindheitsvorstellungen. Zum erstenmal wird die Landschaft, in der ich aufgewachsen bin, in meinen Film integriert. Das habe ich noch nie gemacht. Und insofern halte ich mich ein bisschen an die Devise, dass, wenn man etwas macht, egal was und in welcher Funktion, also grad wenn man Filme macht oder schreibt, sollte man versuchen, sich mit etwas zu befassen, wovon man ein wenig etwas kennt. Und diese Landschaft kenne ich, weil ich hier 18 Jahre gelebt habe, sie hat mich geprägt.

Von der Besetzung her, mit Darstellern wie Maria Schneider, Lou Castel, Lucia Bosé, François Simon und Gérard Depardieu, ist «Donna Violanta» ein recht internationales Projekt. Wie ist es dazu gekommen?

Gewisse Leute wollte ich einfach haben. Das sind zum Teil Leute, die meine Sachen kennen oder die sich für das, was ich mache, interessieren. Und als ich die angefragt habe, haben sie zugesagt, auch unter Bedingungen, die ... ich weiss nicht, die werden zum Teil zehnmal tiefer bezahlt als sonst und so. Es ist mehr ein gegenseitiges Interesse. Ich arbeite gern mit guten Schauspielern zusammen; lieber mit guten Schauspielern und Dilettanten, als mit Halbschauspielern. Ich finde zweit-, drittklassige Schauspieler schlimm, weil die mit wahnsinnigen Vorstellungen von sich selbst kommen. Dann viel lieber mit Leuten aus dem Dorf oder dann gleich mit Hochprofis wie Lou Castel oder Lucia Bosé oder Ingrid Caven. Sie lassen sich viel stärker integrieren als Zweitklassleute. Gérard Depardieu macht mit, weil er ein Freund von mir ist. François Simon kenne ich gut, ich kenne seine Arbeit, er kennt meine. Und das gilt eigentlich für alle Leute, die da sind. Ich weiss nicht, was international oder national heutzutage bedeutet. Ich habe mit allen meinen Filmen nie ein grosses Publikum gehabt, aber es war immer ein nicht an ein Sprachgebiet gebundenes Publikum. Und das war ausschlaggebend. Der Film wird in Englisch gemacht. Das kann zunächst erstaunen, wenn man bedenkt: im Bergell ein Film auf Englisch! Aber es wäre genauso absurd, ihn auf Hochdeutsch zu machen. Ich habe mich für Englisch entschieden, weil es die kommunikative Sprache ist heutzutage, und mir macht es nichts aus, es ist eine neue Erfahrung.

Und die Einheimischen ...

... Ja, bei uns ist ohnehin ein Sprachdurcheinander. Die Hauptsprachen sind Französisch, Italienisch und Deutsch. Aber sonst ist alles gemischt. Der Schminker ist Brasilianer, der Ausstatter ist Argentinier. Dann hat es Franzosen, Deutsche und Italiener. Italienisch ist die Hauptkommunikationssprache im Team und das hilft den Einheimischen sehr. Renato Berta spricht italienisch, die Regieassistentin ist Italienerin.
Zur Bevölkerung muss ich noch ausführen: Das sind ganz ganz tolle Leute. Sie sind wahnsinnig zuvorkommend und offen. Wenn wir mal ein Kostüm brauchten, wenn uns beispielsweise plötzlich schwarze Mäntel fehlten, dann hat Ursula Rodel, die die Kostüme macht, einen Zettel an eine Türe gehängt im Dorf, und zwei Stunden später wurden kistenweise schwarze Mäntel angeschleppt. Hier werfen die Leute eben nichts weg. Das ist nur ein Beispiel. Auch in der direkten Kooperation, was mich mehr betrifft, sind die Leute von einer unglaublichen Konzentration und Intensität. Was bei so Filmsachen vordergründig ist, wenn man von aussen kommt, ist ja das lange Warten. Man wartet auf das Licht, auf dies und das. Diese Einheimischen sind unglaublich geduldig. Man sieht, dass das Leute sind, die mit sich selbst was anzufangen wissen. Das hat uns allen gut getan. Das sind zwei Elemente, die auch durch den Film gehen: Auf der einen Seite diese Hochprofis und auf der anderen Seite die Dilettanten, wobei ich eigentlich nicht Dilettanten sagen darf, weil die eine starke Präsenz haben. Ich glaube auch auf der Leinwand, man sieht ihnen an, dass das Gesichter und Gestalten sind, die einfach noch so in Ruhe dasitzen oder zu einem Fenster gehen können. Das können heute die Leute sonst immer weniger, so einen Vorgang zu gestalten, dass das wirklich eingeteilt ist in einen gewissen Raum, in eine gewisse Zeit und in eine gewisse Bewegung. Das ist ganz selten. Aber das haben die Leute hier noch. Weil sie mit sich selbst in Frieden leben... vielleicht! Wobei die Strukturen der Welt in einem Dorf genauso vorhanden sind. Wie in einem kleinen Welttheater. In so einem Dorf kann sich die ganze Gesellschaft widerspiegeln. Und es gibt da auch Exponenten der verschiedenen Exponenten in der Gesellschaft ausserhalb. Aber das sind Leute, die uns gezeigt haben, dass man nicht aus seinem Dorf weggehen muss, dass man sein ganzes Leben im Dorf bleiben kann und genau so viel von der Welt wissen kann wie jene, die weggegangen sind. Und das ist eine starke Erfahrung, die wir da mit verschiedenen Leuten gemacht haben.

Interview: Hans M. Eichenlaub

«Reihe Film»: Jetzt auch Losey und Pasolini

(epd) Als Bände Nr. 11 und 12 sind jetzt in der «Reihe Film» des Münchner Carl Hanser-Verlags Monographien über die Regisseure Joseph Losey und Pier Paolo Pasolini erschienen. Im Mittelpunkt des Losey-Bandes steht ein Interview des Frankfurter Filmpublizisten Wolfram Schütte mit dem Amerikaner Losey, der zu den Opfern des «Hexenjägers» Senator McCarthy gehört und seit 1975 in Paris wohnt. Das Buch über Pasolini, der, wie erinnerlich, im November 1975 ermordert wurde, wird mit einem Beitrag des italienischen Schriftstellers Alberto Moravia («Der Dichter und das Subproletariat») eingeleitet. Beide Bände werden durch kommentierte Filmographien ergänzt. – Die «Reihe Film» wird in Zusammenarbeit mit der Berliner Stiftung «Deutsche Kinemathek» von Dr. Peter W. Jansen und Wolfram Schütte herausgegeben. Sie umfasst bis jetzt Monographien u. a. über die Regisseure Buñuel, Chabrol, Fassbinder, Lang, Truffaut, Visconti und (in *einem* Band) Herzog/Kluge/Straub. Bände über Bresson, die Garbo, Godard, Kubrick, Welles und den Film in der DDR sind in Vorbereitung.