

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 22 (1970)
Heft: 10-11

Artikel: Ein Regisseur spricht : ganz nachher
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-963261>

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: 02.04.2025

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

zeitungen). Es sind ausserhalb des bestehenden Produktions- und Verleihsystems entstandene Filme, die kritisch Stellung zu sozialpolitischen Problemen nehmen. Sie liefern über eine Information hinaus eine Interpretation der Fakten und versuchen, die kausalen Zusammenhänge zu erhellen. Diese Filme sind also immer mit einem bestimmten Engagement verbunden, das jedoch vom Autor herkommt und keinerlei Zensur unterworfen ist.

Die Idee der Cinegiornali Liberi stammt von Cesare Zavattini, der unsern Lesern als Begründer und wichtigster Drehbuchautor des italienischen Neorealismus' bekannt ist. Der heute 68jährige hat sich mit einer Gruppe von Jungen zusammengetan, um mit ihnen diese Form der kritischen Information zu verwirklichen. Wir suchten ihn auf, um etwas Genaueres über diese Cinegiornali Liberi zu erfahren. Seine Aeussungen seien im folgenden wiedergegeben:

«Ein Cinegiornale Libero kann überall entstehen, in einem Dorf oder in einer Stadt. Jedermann kann ein solches herstellen, jedermann, der etwas zu sagen hat, der mit den bestehenden Zuständen nicht einverstanden ist und dies seinen Mitbürgern mitteilen möchte: Arbeiter, Studenten, Bauern, Intellektuelle, welche, auch wenn sie verschiedenen ideologischen Tendenzen verpflichtet sind, doch im Willen übereinstimmen, den Film als Mittel eines direkten, unmittelbaren Eingriffes zu gebrauchen, als ein Instrument des Bewusstseins, der Analyse, der Reflexion über die Fakten. Jedes CL ist ein Akt der Revolte gegen das Informations-Monopol der gegenwärtigen Regierung und der offiziellen Kultur, die auch im besten Fall nur die bestehenden Strukturen bestätigt. Die Kommunikationsmittel sind in den Händen dessen, der regiert, das ist klar. Die CL versuchen, eine Dezentralisation zu erreichen und zu einer autonomen öffentlichen Meinung beizutragen.

Das CL besteht aus Vorschlägen, Protesten, Anklagen, Nachforschungen, Verteidigungen: Vietnam, Gott, Herztransplantation, Kunst, Rauschmittel, Scheidung, Erotismus, die Klassen, das Böse, der Mond, der Frieden, der Krieg. Schreie oder artikulierte Reden? Mitteilungen von einer Minute Dauer oder von fünf, zehn? Farbige oder schwarz-weiß? 300 oder 1000 Meter lang? Monatlich oder alle Wochen? in der ersten oder dritten Person? Mit oder ohne Schauspieler? Introvertiert oder extravertiert? Objektiv oder subjektiv? Lyrisch oder dramatisch? Alles. Es soll alles zusammengeworfen werden. Das bedeutet nicht Unordnung, sondern volle Freiheit, welche die spezifische Grundlage eines CL ist. Wichtig ist der sofortige Eingriff — eine verspätete Information ist nutzlos.

Praktisch gesehen heisst das, dass man Filme in kürzester Zeit belichten und so schnell wie möglich einer grossen Zahl von Menschen zeigen muss. Dies ausserhalb der bestehenden Regeln des Konsumfilmes, also in einem Parallel-Vertrieb (circuitto alternativo). Die Filme werden nicht einem Publikum in Lehnssesseln vorgeführt, das einen bestimmten Eintrittspreis bezahlt hat und dafür ein Vergnügen erwartet. Sie werden überall gezeigt, wo ein Interesse dafür geweckt werden kann — in Schulen, Freizeitzentren, Wohnblöcken. Um ein CL vorzuführen genügt ein Projektor und eine Mauer. Man muss sich nur wie Ameisen überall verteilen, mit den Filmen hausieren gehen. Das bedeutet eine gemeinsame Organisation. Deshalb haben wir ein Zentrum gegründet.»

Um uns ein genaueres Bild über die konkreten Ausführungen von Zavattinis Ideen zu machen, suchten wir die Zentralstelle auf, das «Centro dei Cinegiornali Liberi». Dort wird der Vertrieb aller CL koordiniert. Die hauptsächlichen Orte, wo diese Filme vorgeführt werden, sind Volkshäuser, Schulen, Universitäten, Freizeitzentren. Je nach Inhalt der einzelnen Filme wird die Diffusion auch von den Gewerkschaften und Parteien unterstützt. Diese Stellen sind in ganz Italien in einer Kette zusammengeschlossen, die den gegenseitigen Austausch ermöglicht. Dazu kommen einzelne lokale Gruppen, die

durch das eigene Filmemachen über Vorführapparaturen verfügen.

Als wichtigste nächste Aufgabe hat sich das Zentrum das Problem des Materials gestellt. Es ist klar, dass nicht jedermann, der das Bedürfnis hat, ein CL zu machen, auch entsprechend ausgerüstet ist. Das Zentrum bemüht sich deshalb um eine Vermittlung und um den Austausch von Kameras und Projektoren. Die Formate sind nicht festgesetzt — vom 8 mm bis zum 35 mm-Film wird alles produziert.

Das Zentrum selbst realisiert auch eigene Filme. Die nächsten Thesen sind die Sanitätsreform, die Schulreform und die Kommunikationsmittel. Wir sahen einige CL in Roms Cinetecca Popolare. Wenn auch die technische Qualität sehr unterschiedlich ist, so provozieren die Filme doch meist eine Reaktion bei den Leuten, die sie sehen. Es verlässt kaum jemand die Projektion, ohne in einer nachfolgenden Diskussion Stellung bezogen zu haben.

Vorläufig sind die CL noch nicht selbsttragend. Alle, die sie machen, gehen nebenbei noch einem Brotberuf nach, um die Filme zu finanzieren. Zavattini selbst fährt fort, Drehbücher für kommerzielle Filme jenes Systems zu schreiben, das er angreift; aber auch er betrachtet diese Arbeit nur als Mittel, um die CL realisieren zu können.

Wenn diese Bewegung einerseits gewissen Leuten ein Dorn im Auge ist, so findet sie doch andererseits ein immer grösseres Echo. Mehrere junge Spielfilmregisseure drehen jetzt neben ihren langen Filmen auch CL — Marco Ferreri z.B. bereitet zusammen mit der Gruppe des Zentrums einen Film vor, der ausschliesslich für diesen Parallel-Vertrieb gedacht ist.

Inzwischen ist die Idee der CL auch in andern Ländern aufgegriffen worden, und es bahnt sich sogar schon eine internationale Zusammenarbeit an. Die einzelnen CL mögen von Autor zu Autor, von Ort zu Ort, von Land zu Land noch so verschieden sein — was sie alle vereint, ist der gemeinsame Geist: der Wille, die Realität als solche zu erkennen, die Zusammenhänge zu erhellen und dadurch die Menschen zu einem Bewusstsein zu bringen, das ein wenig über dem Niveau des Fernseh-Quiz' liegt.

Robert Schär, Rom

Ein Regisseur spricht — ganz nachher

FH. Gewöhnlich sind es die Kritiker, die nachher sprechen, nach der Vorführung eines Films. Doch in seltenen Fällen kann es vorkommen, dass ganz nachher, wenn die Herren Kritiker schon glauben, alles gesagt und den Film endgültig klassiert zu haben, plötzlich der Regisseur des Werkes zu sprechen anfängt — und wie. Fellini konnte das sehr gut, aber auch Orson Welles. Und neuestens hat sich ein junger Amerikaner ihnen zugesellt: Mike Nichols, Regisseur von «Wer hat Angst vor Virginia Woolf?» und «The Graduate» (FuR, Jahrgang 1967, Nr. 3, S. 35 und Jahrgang 1968, Nr. 24, S. 370.) «Amerikaner» ist zwar etwas zu selbstverständlich ausgedrückt, denn, im Vertrauen gesagt, dieser amerikanische Regisseur stammt — aus Berlin, wo er im November 1931 geboren wurde. Doch kam er bald nach Amerika, einer jener vielen begabten Deutschen, die der Hitler-Irrsinn aus ihrer Heimat verjagte, und die heute nichts mehr von ihr wissen wollen.

Begabt ist er zweifellos, auch wenn die beiden erwähnten Filme nicht zu Welterfolgen geworden wären, wie es der Fall ist. Er besitzt eine Leichtigkeit des Schaffens, wie sie unter den ernsthafteren Regisseuren selten anzutreffen ist. Regie zu führen ist für ihn keine Arbeit, sondern mehr

eine Lebensweise. Fast noch ein Knabe, begann er als Improvisations-Kabarettist in Chicago. Er improvisierte jede Nacht 30—40 Szenen anhand von Stichworten, die ihm das Publikum zuwarf. «Es war netter, als einen Beruf auszuüben. Wir empfanden das nicht als Arbeit», meint er dazu.

Was er für seine Tätigkeit als Regisseur benötigt, hat er in einem einzigen Satz ausgedrückt: «Es ist beinahe wichtiger, mit den Leuten, mit denen man eine Szene macht, glücklich zu sein, als das, was dabei herauskommt.» Was ihn immer wieder daran reizt, ist die Zusammenarbeit mit Leuten, die er alle als Freunde und Kollegen betrachtet, sein besonderes Konzept der Gemeinschaft «mit Wechselwirkung». Er kann sich nichts schlimmeres als Alleinsein bei der Arbeit vorstellen. Er kann es dabei allerdings auch nicht eilig haben, trotz seiner Abstammung liegt ihm Berliner Fixigkeit nicht. Dass er durch seine Filme die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich lenkte, war ihm eher unangenehm, und das Wort «Erfolg» kann er schon gar nicht mehr hören. In einem Interview meinte er: «Ich bin entweder gut oder ungefähr gut oder ich bin schlecht. «Erfolg» trifft den Sachverhalt nicht».

Er gehört zu den sehr seltenen Regisseuren, die regelmässig zwischen Bühnen- und Filmregie wechseln, und wird dies auch trotz seiner grossen Filmerfolge weiter betreiben. Als Grund gibt er an, dass er Probenarbeit über alles liebe, ausser vielleicht der Film-Montage. Er sei immer glücklich, sich auf der Bühne mit Schauspielern herumzutreiben. Es lasse sich da so leicht etwas korrigieren, was falsch gemacht worden sei, anders als beim Film.

Die Dreharbeit am Film sei fast ständig Qual. Sie langweile ihn nicht, doch er hasse sie. Nur das Cutting, das Filme-Schneiden, das sei ein ebenso ständiges Vergnügen. «Der Grund, dass man mit den Schauspielern bei der Dreharbeit immer lieb und verständnisvoll ist, liegt darin, weil alle ein schreckliches Bewusstsein davon haben, dass alles für immer und ewig ist, und dass niemand mehr eine zweite Chance erhält, diese Minute oder diese zwei Minuten oder diese 30 Sekunden zu wiederholen. Das erzeugt grosse Sorge, ja Panik. Jeder Schauspieler versucht, sich in verschiedener Weise damit abzufinden, durch gespielte Harmlosigkeit zum Beispiel, oder durch äusserste Konzentration. Wir alle wissen, dass das, was gedreht ist, gedreht bleibt, und dass es keine Möglichkeit mehr gibt, nochmals heran zu kommen. Immer, wenn ich eine Szene drehe, macht mir das einen Knopf in meinen Magen. Dreharbeit freut mich so gar nicht», erläutert er.

Im Film «Virginia Woolf» sei noch eine weitere Pein dazugekommen. «Wir waren gezwungen, immer in das gleiche verdamnte Zimmer zurückzukehren, immer und immer wieder, Tag für Tag. Und die armen Burtons mussten einander Tag um Tag anspucken und einander hassen. Sie waren zwar sehr smart in den Pausen. Es wurde gelesen, gegessen, getrunken, Gummi gekaut und gescherzt. Doch war alles sonderbar.»

Er gibt aber zu, dass er alles bald wieder vergisst. Es sei wie bei den Frauen, wenn sie von frühern Geburten reden. Während es geschieht, hasst man es, doch einmal vorüber, werde es rasch vergessen. Schön sei es erst im Schneide-Raum, und schliesslich stelle sich auch ein gewisser Stolz ein. Dass man die Arbeit gehasst habe, sei vergessen.

Das Schneiden des Films sei deshalb so vergnüglich, weil sich alles aus ihm herausnehmen liesse, was man hasse. Man könne Dinge vorführen, die sich niemals ereignet hätten. Schauspieler könne man haben, die Dinge auf der Leinwand täten, die sie niemals getan hätten. In der «Virginia Woolf» gebe es zum Beispiel eine Szene, die sich

nie ereignet habe. Es gab da einen langen Monolog von Elisabeth Taylor, der nicht recht wirkte. Er wurde in kleine Teile zerlegt und in Szenen eingefügt, in denen sie geschwiegen hatte. Es wurde so eine Szene neu gemacht — ohne Dreharbeit. Auch kommt es bei ihm vor, dass er eine gesprochene Zeile, die ihm nicht gefällt dadurch korrigiert, dass er aus verschiedenen Aufnahmen einzelne Worte, die ihm gefallen, herausnimmt und so zusammenstellt, bis ihm die Zeile gefällt. Selbst ein Hauch oder Atemzug lässt sich künstlich einsetzen.

Auf die Frage, warum er «Virginia Woolf» verfilmt habe, nannte er nur äusserliche Gründe. Er hielt das Bühnenstück für bemerkenswert und interessant und fürchtete, dass er solches Material in seinem ganzen Leben nicht mehr erhalte. Er wollte es auch vor Entstellung durch irgendeinen andern bewahren. Für die Verfilmung gab es nur zwei Wege: entweder es als Theaterstück aufnehmen, oder es zu «öffnen», es filmgerechter zu machen. Beide Möglichkeiten haben jeweils ihre Freunde und Gegner. Bei Theaterstücken verläuft die Handlung kontinuierlich, und in diesem Fall sogar in einem einzigen Raum. Die einzige Aufgabe war, die Charaktere zu examinieren, die Vorkommnisse zwischen ihnen zu analysieren. Es gab da gar keine andere Möglichkeit, den Film zu drehen als wie ich es getan habe. Dieser kleine Raum «war die Art Hölle, die sie war».

Ganz anders die Story in «The Graduate». Nichols sah darin die Geschichte eines nicht hervorstechenden, aber anständigen jungen Menschen, der moralischen Selbstmord begeht, weil er nicht die Kraft zu rebellieren hat. Durch ein Mädchen findet er sich wieder, rettet sich davor, blosses Objekt zu sein, durch zeitweise Verrücktheit, und gelangt nach Erfüllung aller Wünsche in jene Welt, in der ihm zu leben bestimmt ist. Hier entstand ein ganz anderer Film mit einer total veränderten Atmosphäre und auch stilistisch verschieden. Hier konnte ein «offener» Film geschaffen werden, denn Grundlage dafür ist ein Buch, kein Bühnenstück. Die Hälfte des Dialogs wurde neu geschrieben und zahlreiche Änderungen vorgenommen. Auch dieser Film wurde ein Welterfolg, der bis jetzt ca. 50 Millionen \$ einbrachte.

Kein Wunder, dass die Finanzgewaltigen ihm für sein neues Projekt «Catch 22» sofort den verlangten Kredit von 11 Millionen bewilligten und ihm die Gesamtleitung überliessen. Das ist sicher eine Ausnahmestellung, denn Nichols Vorbilder, die er tief verehrt, sind keineswegs die bekannten Hollywooder Regisseure mit ihrer Massenware, sondern die grossen Aussenseiter: Bunuel, Renoir, Bergman, Fellini, Welles. Die Verehrung des Letztern ist beinahe tragisch, denn Welles hat sich seit 6 Jahren ebenfalls um den Stoff «Catch 22» bemüht, ohne aber für diesen noch das Geld zu erhalten, während beides heute Nichols geradezu nachgeworfen wird. Er hat dann wenigstens Welles eine Hauptrolle in dem Film angeboten, und die Dreharbeiten sind schon fast vollendet. Welles hat sich sehr anerkennend über die Zusammenarbeit mit Nichols geäussert.

Das alles hat Nichols bis jetzt nicht stolz gemacht, trotzdem er heute der mächtigste Regisseur Amerikas ist, der Boss mit unbeschränkten Mitteln und einer Macht, deren Entscheidungen gar nicht diskutiert werden. «Was ich geleistet habe», erklärte er, «ist weder so gut, wie die massgebenden Leute behaupten, dass es sei, noch ist es so schlecht, wie es die Reaktion auf die Rühmerei haben will. Es ist gerade so etwas dazwischen».