

MILLE MOTS

Tausend Worte

Land	Italien/Kanada 1973/74
Produktion	Schadhauer/Mingrone/Cinak
Regie, Buch	Massimo Mingrone
Kamera	Renato Berta
Uraufführung	25.6.1974, Internationales Forum des jungen Films
Format	16 mm, schwarz-weiß
Länge	39 Minuten

Über MILLE MOTS

Von Richard Roud

Zu den bezeichnendsten Entwicklungen der letzten Jahre gehört das allmähliche Verschwinden der Gattung 'Cinéma-vérité'. Mehr und mehr kommen Filmemacher zu der Erkenntnis, daß die Oberflächenwahrheit nicht nur unzureichend, sondern auch ... unwahr ist, und daß die Methoden des 'Fiktions'-Films auch ein dokumentarisches Thema tiefer und aufschlußreicher wiedergeben können.

Das hat Mingrone in MILLE MOTS zuwegegebracht. Der Text dieses Films ging in der Tat auf die Hauptperson dieses Films zurück, aber viele Stunden Tonbandmaterial wurden ausgewählt, kondensiert und neuarrangiert mit dem Ziel, aus diesen aufgezeichneten Erinnerungen ein formales Kunstwerk zu erschaffen.

Die formalen Aspekte des Films sind bei der Wiedergabe des Themas von gleicher Bedeutung wie das Thema selbst: der Kamerawinkel, von dem aus eine Person gesehen wird, kann uns mehr über diese Person sagen als sie selbst. Und die Struktur von MILLE MOTS, die Anordnung der Einstellungen, die Bewegungen der Kamera ergeben in ihrem Zusammenwirken eine Aussage, die intensiver und bedeutungsvoller ist als der übliche 'direkte' Dokumentarfilm.

Verwischt diese Technik nicht die traditionelle Unterscheidung zwischen Wahrheit und Fiktion? Ja, und das ist ihr eigentliches Verdienst. Man zögert, den Begriff 'höhere Wahrheit' zu verwenden, aber genau das ist immer das Ziel von Kunst und Literatur gewesen: nicht allein die Wahrscheinlichkeit, sondern einen Ausdruck der tieferen Bedeutung des Lebens zu finden. Flaubert erreichte das in *Un Coeur simple*, und Mingrone in MILLE MOTS.

Interview mit Massimo Mingrone

Von Ulrich Gregor

Frage: Können Sie uns etwas über die Umstände sagen, die zur Realisierung dieses Films führten?

Mingrone: Zum ersten Mal war ich 1967 in Kanada. Damals interessierte ich mich nicht für den Film. Ich hatte gerade mein Studium an der Kunsthochschule abgeschlossen und arbeitete eine Zeitlang als Assistent für Architektur. Dann war ich ohne Arbeit.

Ich lebte in Cherbroom, einem Vorort von Montreal. Dort wohnte ich bei dieser alten Frau, Madame Fillion. Der Ort war früher vollkommen englisch, jetzt sind dort Leute aus Quebec hingezogen und der Ort ist französisch geworden. Es war sehr kalt, überall lag Schnee. Ich arbeitete zuhause und zeichnete Weihnachtskarten. Dabei war ich viel mit Madame Fillion zusammen. Sie fing an, mir Stück für Stück ihr Leben zu erzählen. Jeden Tag erzählte sie mir Anekdoten, Erinnerungen. Ihre Erzählung fesselte mich. Als Italiener und Römer bin ich von einer weit zurückliegenden und turbulenten Vergangenheit konditioniert. In der Erinnerung von Alice Fillion erschien die Vergangenheit stattdessen kürzer und in viel einfacher Weise nachvollziehbar. Die letzten 100 Jahre Geschichte von Quebec sind gekennzeichnet durch den Übergang von einer Agrargesellschaft ins Stadium einer kapitalistischen Industriegesellschaft. Dieser Übergang wird in der Erzählung der Madame Fillion ganz deutlich.

Dann fuhr ich wieder nach Italien zurück. Jahre später besuchte mich eine Tochter dieser Frau in Rom, und wir haben gemeinsam von ihrer Mutter gesprochen und uns an sie erinnert. Damals hatte ich schon einen Kurzfilm gedreht, ich hatte mit Straub zusammengearbeitet und interessierte mich für den Film. Und ich überlegte mir, ob man nicht aus der Erzählung der Madame Fillion einen Film machen könnte. Ich wollte aber nicht aus der Erzählung ein konventionelles Drehbuch entwickeln. Was mich interessierte, war die Erzählung selbst, die Art, wie die Frau erzählte.

Ich fuhr dann noch einmal für drei Monate nach Kanada und nahm 11 Stunden Tonband mit Madame Fillion auf: ihre vollständigen Erzählungen.

Frage: Wie sind Sie zu dem endgültigen Text gekommen, den die Frau im Film spricht?

Mingrone: Wir haben zusammen über das Material, das wir aufgenommen hatten, diskutiert. Wieder in Italien, habe ich dann im Winter das ganze Material abgeschrieben, die 11 Tonbänder, das waren insgesamt 120 Seiten Manuskript. Dann habe ich den Text lange durchgearbeitet und schließlich immer mehr aus ihm weggenommen, um auf den Kern des Wesentlichen zu kommen. In gewissem Sinne führte ich die Geschichte auf ihre Struktur zurück, ohne jedoch die Worte oder Sätze von Madame Fillion zu verändern. So kam ich auf einen Text, der einen Film von einer Stunde oder einer Stunde zehn Minuten ergeben hätte. Schwierig war es, bei diesen Kürzungen den Zusammenhang, die Abfolge zu bewahren. Deshalb wollte ich wieder eine Art Reise erschaffen, ein Dekor, eine Fiktion, damit die imaginäre Möglichkeit für sie besteht, Sprünge zu machen. Ich entschied mich dafür, den Text in eine fiktive Form zu bringen, d.h. ihm eine obligatorische Linie zu geben, ihn in eine szenische Aktion einzufügen, die aus der Reise besteht, die die Frau unternimmt, indem sie die einzelnen Abschnitte ihrer Geschichte erzählt. Dieses fiktive Element ist für mich wichtig, weil ich die Erzählung von Madame Fillion nicht in die fälschlicherweise losgelöste Struktur des Dokumentarfilms, die sie neutralisiert hätte, einschließen wollte, weil ich aus dieser Geschichte kein Feuilleton machen wollte, das ihre eigentliche Bedeutung abgeschnitten hätte.

Frage: Wie haben Sie mit Madame Fillion gearbeitet - haben Sie die einzelnen Szenen geprobt?

Mingrone: Wir haben anderthalb Monate geprobt. Zuerst wollte sie ihren Text nicht 'lernen', sie sagte: "Das ist mein Text, den ich gesprochen habe, ich kenne ihn." Ich fand das anfangs richtig. Aber bei den Proben, als wir die Bewegungen festlegten, veränderte sich der Text jedes Mal. Manchmal vergaß sie den wichtigsten Satz.

Und dann stellte sich die Gefahr ein, daß das Ganze naturalistisch wirken könnte. Sie fing an, zu betonen, den Text in einer bestimmten Weise auszudeuten, und das interessierte mich nicht.

Frage: Sie haben also den Text bewußt 'rezitieren' lassen?

Mingrone: Ich erklärte ihr, wie ich mir den Film vorstellte. Ich hatte mir schon eine Struktur für den Film ausgedacht, und die paßte überhaupt nicht mit einer Improvisation im Bereich des Textes zusammen. Ich fand das rhetorisch.

Frage: Welches Prinzip verfolgen Sie mit dieser besonderen Sprechweise?

Mingrone: Ich habe mir vorgenommen, den Text von allen psychologischen Ausdeutungen und Betonungen zu reinigen. Ich glaube, einen Dokumentarfilm herkömmlicher Art, in dem eine Frau ihr Leben erzählt, sieht man höchstens zwei Minuten an, dann verliert man das Interesse. Man sagt sich: daran glaube ich nicht; ich werde jemanden im Zug treffen, der mir die gleiche Geschichte erzählt; dazu muß ich nicht ins Kino gehen. Durch 'bedeutungsvolle' Intonation und vorherbestimmte Zeichensetzung, durch Improvisation vor der Kamera hätte der Text neue Zweideutigkeiten und Bedeutungen erhalten. Das, worum es mir ging, wäre verdeckt worden. Ich glaube, auf diese Weise zu erzählen, tötet jedes Interesse für den Text, für die Erzählung.

Frage: Nach welchen Prinzipien haben Sie die Drehorte und die Kameraeinstellungen ausgewählt?

Mingrone: Wir haben an den Orten gedreht, wo Madame Fillion auch gelebt hat. Diese Orte in der Umgebung habe ich alle aufgesucht, mit dem Drehbuch in der Hand; ich habe mich umgesehen, das war eine sehr langwierige Arbeit. Ich war mehrere Male an den Drehorten, und der Text war es schließlich, der mir bestimmte Entscheidungen auferlegte.

Frage: Wie haben Sie die anderen Personen ausgesucht, die der Frau zuhören?

Mingrone: Der junge Mann, den man zuerst sieht, ist ihr Sohn. Das wird im Film auch gesagt. Der zweite Mann ist ihr Bruder. Ich glaube, man versteht auch das, denn sie sprechen von der Erinnerung an den Vater. Die anderen gehören zu der Familie des Bruders. Dann kommt noch ein anderer Sohn vor. Weitere Personen sind ihrer Herkunft nach unbestimmt - eine Szene spielt auf einem Bauernhof, da tritt eine Frau mit Kindern auf. Die einzige fiktive Person ist die letzte: als sie wieder in die Stadt zurückkehrt, ist da ein Mädchen, das ihr zuhört.

Frage: Wenn man die alte Frau mit den anderen Personen des Films sprechen sieht, fragt man sich, welche Beziehung zwischen ihr und den Personen besteht. Man kann den Eindruck gewinnen, daß die Zuhörer sich für die alte Frau vielleicht gar nicht interessieren. Wollten Sie das ausdrücken?

Mingrone: Ich wollte das offen lassen. Ich wollte, daß sie Zuhörer hat, denn wenn man spricht, braucht man auch einen Zuhörer; aber ich wollte nicht, daß diese Zuhörer irgendeine definierte Rolle haben. Weder als Zuhörer (indem sie Fragen stellen oder unterbrechen), noch als Personen. Es genügt zu wissen: das ist ihr Sohn usw. Anders wäre es gegen das Prinzip des Films gegangen. Sie sind da, sie hören zu, sie hören auch nicht immer zu. Ich glaube, so ist es auch im Leben.

Frage: Unter welchen materiellen Bedingungen ist die Produktion zustande gekommen?

Mingrone: Ich glaubte, genug Geld zu haben, um den Film in Kanada drehen zu können. Aber drüben sind die Preise sehr hoch. Ich dachte an ein Team und an Techniker, die ein kleines Budget akzeptieren würden. Aber ich mußte die Bedingungen der Gewerkschaft erfüllen und die von der Gewerkschaft festgelegten Gehälter zahlen. Als ich am Schluß kein Geld mehr hatte, habe ich die Hilfe Jean Pierre Lefebvres erbeten. Er sah sich das Material an und willigte ein, die Fertigstellung zu finanzieren.

Beim National Film Board of Canada hatte ich mich schon ein Jahr früher um Finanzierung bemüht, aber man fand mein Pro-

jekt dort nicht sehr interessant. Dann wandte ich mich an die Gesellschaft für die Entwicklung des Films in Quebec und Kanada, die SDIC ('Société de développement de l'industrie cinématographique Canadienne'), eine sehr reiche Gesellschaft, aber dort sagte man mir, ich müßte mindestens 100 000 Dollar verlangen. Das war auch unmöglich. Schließlich wandte ich mich an eine Kooperative junger Filmemacher, und sie fanden, aus diesem Text könne man keinen Film machen.

Frage: Haben Sie den Film von vornherein auf seine endgültige Länge geplant?

Mingrone: Ursprünglich sollte der Film 60 bis 70 Minuten dauern. Er sollte aus drei Episoden bestehen: aus der eigentlichen Erzählung der Frau, einem kleinen Fiktionsteil und schließlich einer Ouverture in Art einer Hommage auf Montreal, ziemlich abstrakt, mit einigen Einstellungen auf die Stadt, zu denen ein Lied von Breton gesungen werden sollte. Aber mir wurde klar, daß das Geld niemals für einen langen Film reichen würde; daher konzentrierte ich mich nur noch auf MILLE MOTS, was ja immerhin der Kern auch des ursprünglichen Filmprojekts war. Dann passierte noch eine Panne: drei Wochen vor Beginn der Dreharbeiten mußte ich ein gutes Drittel aus dem letzten Teil des Textes herausnehmen. Das hatte familiäre Gründe: eins der Kinder hatte sich gegen das Projekt des Films und insbesondere gegen einige Passagen des Textes, die den Vater betrafen, aufgelehnt. Das ist sehr bedauerlich, denn was nun aus dem zweiten Teil des Textes verschwunden ist, sind alle Faktoren, die das Leben von Madame Fillion und ihrem Mann nach der Wirtschaftskrise 1929 veränderten, alles das, was sie tun mußten, um zu überleben. Sie mußten ihre Tiere verkaufen - der Betrieb auf dem Hof lief nicht mehr so gut. Dann entschlossen sie sich, ein Geschäft in der Stadt zu kaufen. Bis dahin ist noch alles im Film enthalten, aber das, was darauf folgt: warum auch das Geschäft nicht ging, was der Mann versuchte, überhaupt der ganze gesellschaftliche Hintergrund jener Zeit - all das ist verschwunden. Das verursacht im letzten Teil des Films das Abgleiten in eine mehr intime und subjektive Erzählung.

Das Interview wurde im Mai 1974 in Cannes aufgenommen und von Massimo Mingrone ergänzt.

Massimo Mingrone

Geb. 1947 in Rom. Maler, dann Assistent bei Jean-Marie Straub und Danièle Huillet sowie Darsteller in *Othon* (Rolle des Albinus).

Filme:

1971 1971 (Festivals von Krakau, Mannheim und Montréal)
1973 MILLE MOTS

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 30