

8. internationales forum des jungen films

berlin 24. 2. – 3. 3. 1978

11

CINEMA MORT OU VIF?

Kino/Film, tot oder lebendig?

Land	Schweiz 1976/77
Produktion	Filmkollektiv Zürich
Kameras	Hans Stürm, Iwan P. Schumacher
Ton	Mathias Knauer
Assistenz und Koordination	Urs Graf
Mitarbeit	Felix Singer, Alain Klarer, Rainer Trinkler, Luc Yersin, Anne Cuneo, Beni Lehmann, André Pinkus
Uraufführung	24. Januar 1978, 13. Solothurner Filmtage
Format	16 mm, Farbe, 1 : 1.33
Länge	105 Minuten

Der Film wurde realisiert mit Beiträgen der SRG, des EDI, des Institut central cinématographique d'utilité publique, der schweizerischen Konferenz der kantonalen Erziehungsdirektoren.

Inhalt

Wie Alain Tanners Film *Jonas* entsteht und warum darin was wie dargestellt wird.

Alain Tanners Versuche, durch andere filmische Formen die hierarchische Beziehung zwischen Filmautor und Publikum zu durchbrechen und eine kritische Auseinandersetzung mit seinem Film zu erzwingen. Unser Film zeigt Aufnahmen von den Dreharbeiten, von den Musikaufnahmen, Ausschnitte aus dem Film *Jonas*, und er stellt die verschiedensten Interessen dar, welche die Herstellung von *Jonas* ermöglichten: außer Alain Tanner, kommen auch Darsteller, Techniker, die Cutterin, der Komponist und ein Produzent zu Wort.

Nicht zu extrem und nicht zu lange

CINEMA MORT OU VIF? , ein Film über einen Film
Von Werner Jehle

Eine Szene ist eine Einstellungsfolge, eine Sequenz, die kontinuierlich an einem Ort spielt. Die Szene muß nicht nur aus einer Einstellung bestehen, sie muß keine Plansequenz sein. Es kann mit Schnitten, mit Schuß-Gegenschuß etwa gearbeitet werden. Alain Tanners *Jonas* besteht aus 77 Szenen. Szene 46 bildet den Ausgangspunkt einer filmischen Analyse von Urs Graf. Ihr Titel: CINEMA MORT OU VIF? . In Szene 46 treffen sich die Leute

erstmals, welche Tanner im Verlaufe seines Films einzeln vorgestellt und zusammengebracht hat. In Szene 46 zeichnen Kinder eine der Personen (Max) an eine Mauer. „Später im Film werden auch die andern sieben Hauptpersonen nach und nach auf die Wand gezeichnet. Die Personen selbst verlieren sich wieder – gehen auseinander – zurück bleibt lediglich das verwitterte Abbild auf der Mauer im Hof“¹, wo zuletzt der fünfjährige Jonas spielt.

Die *Jonas*-Dreharbeiten begannen am 28. Januar 1976. Die Szene 46 wurde am 23. März aufgenommen. Eine Equipe des Filmkollektivs filmte während dieses Tages mit zwei Kameras am Drehort. *Über Jonas* hieß der Arbeitstitel ihres Exposé, in dessen am 29. März 1976 verfaßten Anhang stand: „Erst wenn Alain Tanner die Arbeit an seinen Film abgeschlossen hat, können wir mit der Arbeit am Film *Über Jonas* beginnen. Der fertiggestellte Film *Jonas* und unsere Aufnahmen der Dreharbeiten werden die Grundlage sein, auf welcher wir zusammen mit Alain Tanner, John Berger, Renato Berta und weiteren Mitarbeitern der *Jonas*-Equipe stufenweise Konzept und Realisierung des Films *Über Jonas* erarbeiten werden. Der Film wird das Resultat dieses Prozesses sein.“ (Der Drehbuchautor John Berger konnte schließlich nicht mitmachen)².

Warum und wie andere Bilder und Töne?

Aus drei Teilen besteht die mit filmischen Mitteln unternommene Analyse. Im ersten Teil (553,9 m - 50 Min.) wird gefragt, „warum und wie andere Bilder und Töne“ herzustellen seien („Warum und wie andere Bilder und Töne herstellen – ein Drehtag“). – Tanner wird befragt³. Er sagt ungefähr das, was er schon geschrieben hat in Michel Boujuts Materialsammlung zu „Le milieu du monde“⁴: Der Zuschauer ist Bilder und Töne gewohnt, die eine Unterhaltungsindustrie entwickelt hat, der es, um möglichst überall verstanden zu werden, nie um präzise Aussagen ging. Urs Graf interviewt neben Tanner Mitglieder des ganzen *Jonas*-Teams, Schauspieler und Kameramann, über ihre Erfahrungen bei der Arbeit zum Film. Der Spielfilm, über den Grafs Dokumentarfilm geht, ist im Bewußtsein gemacht, daß die Technik eines Films etwas mit der Ideologie eines Films zu tun hat. Tanner meint, er müsse dem Zuschauer eines Films Widerstand entgegensetzen, eher, als dessen schlechte Kino-Gewohnheiten zu bestätigen. Während das herrschende Kino, das „cinéma mort“, den Betrachter einlullt, zur Identifikation auffordert mit pseudo-naturalistischen Effekten und überall verdeckt, daß es hergestellt ist, fordert Tanner ein Kino, dem man ansieht, daß es gemacht ist, künstlich ist.

Die Plansequenz, der Verzicht auf Schnitte innerhalb einer Szene, die aus nur einer Einstellung bestehende Handlungseinheit, ist für Tanner ein Mittel, Dinge, die der übliche Film zerstückelt, wieder erfahrbar zu machen. Daß Tanner dabei den Zuschauer schockiert, liegt an der Konvention. „Die Plansequenz (eig.: ‘Sequenzeinstellung’, A.d.R.), das Fehlen von Schnitten innerhalb der Szene, ist weit mehr als bloße Eleganz der Regie. Obwohl normalerweise das Gegenteil wahr sein müßte (aber das ist nur auf die Gewohnheiten zurückzuführen, die sich dem Auge des Zuschauers eingeprägt haben), entfernt die Sequenzeinstellung auf paradoxe Weise die Wirklichkeit, während sie den Ablauf der Zeit exakt wiedergibt. Nur, weil der Zeitablauf im Kino derart zusammengedrängt wird, bewirkt die bloße Tatsache seiner Wiedereinführung einen Effekt der Verfremdung.“⁵

Der Schnitt ist für Tanner kein Mittel, billige Reime herzustellen, Unzusammenhängendes unauffällig aneinanderzureihen. Schnitte werden von Tanner – wenigstens von der Absicht her – betont. Wenn in Filmschulen die Kunst der unsichtbaren Schnitte gelehrt wird, so ist der Schnitt in Tanners Filmen ein Sprachmittel... „Der Schnitt ‘sagt’ außerordentlich viel ... manchmal habe ich den Ton am Anfang oder am Ende der Einstellung verstärken lassen, um den Schnitt noch spürbarer zu machen.“⁶ Das, was vor einem Schnitt erscheint, kann das folgende beeinflussen und umgekehrt. Mit Schnitten können Gegensätze, Widersprüche, klar gemacht werden. Wenn man daran ‚radiert‘, gleitend den Zuschauer über zeitliche und thematische Sprünge hinwegtäuschen will, arbeitet man an einem Kino, das mit dem unmündigen Zuschauer rechnet.

Das Travelling, die Kamerafahrt, die Fahraufnahme, ist für Tanner nicht Trick, der den Zuschauer in Bann schlägt, einsaugt in die Tiefe des Bildes. Die fahrende Kamera macht Räumliches zu einer zeitlichen Kategorie. Dinge entstehen für Tanner, während die Kamera sich bewegt. Die Kamera macht die Dinge. „Die Kamerafahrt erschafft eine Art Emotion, ein Gefühl, das nichts mit dem zu tun hat, was mit den Personen geschieht, sondern eine ‘Reibung’, eine Verschiebung zwischen dem Auge und dem betrachteten Gegenstand bewirkt.“

Alain Tanner möchte dem Publikum, das er respektiert, eine Chance geben, selber zu sehen, wenn er auf das suggestive Hickhack der kommerziellen Zooms und auf die aufsässige Schnitttechnik, die einen von Eindruck zu Eindruck jagt, verzichtet. „Es ist eine Art und Weise, ihn (den Zuschauer) zu respektieren, ihn und seine Intelligenz, wenn man ihm nicht die ‘Botschaft’ zubrüllt, die Nase an seiner Nase.“⁷

Solches macht der Film Grafts deutlich, wenn er in Totalen die Arbeit am *Jonas* zeigt. Soweit so gut: Graf hat einen Film für die Schule (Fach Medienerziehung) gemacht, einen Film der Gattung „Wie entsteht ein Film?“ – Nein. Der Dokumentarfilm über den Spielfilm geht weiter. Wo Tanner einhalten muß, den Zuschauer zu verunsichern, dem Zuschauer Hürden in den Weg zu legen, kann Graf einsetzen. In sympathischer Penetranz mißt er *Jonas* an den theoretischen Äußerungen seines Autors und findet dessen Grenzen: nicht verbal, sondern mit den Mitteln des Films selbst. Graf tut, was Tanner fordert. Er macht nichts in seinem Werk, was leicht zu konsumieren wäre. Graf spricht in diesem Zusammenhang von „Kleinigkeiten, die vielleicht auch eine bestimmte Haltung erkennen lassen“.

Er verwendet Schreibmaschinenschrift für seine Zwischentitel, „eine nicht perfekte Schreibmaschinenschrift“. Kommentar Grafts: „Mit Titeln, die unverrückbar dastehen, ist ein Zuschauer leichter zu überzeugen. Schreibmaschinenschrift erkennt man als etwas Hergestelltes.“ – Eine andere „Kleinigkeit“, mit der Graf arbeitet, um den Zuschauer zu fordern, besteht in Titeln, die „ein paar Informationen“ enthalten: „Zum Beispiel ‘Marco et Marie’ oder ‘Roger Jendly und die Filme, in denen er schon für Alain spielte’. Der Zuschauer muß nun diese Informationen selbst mit den Bildern in Verbindung bringen, das heißt, er wird schon durch Kleinigkeiten in der Einleitung daran gewöhnt, daß er selbst aktiv sein muß.“

Graf vermeidet es zudem, „daß Bilder – oder besser: abgebildete Handlungen – allzu eindimensional gelesen werden können. Nur kontinuierliche Handlungen werden aneinandergeschnitten. Ein zeitlicher Bruch wird sichtbar gemacht durch Ab- und Aufblenden; und in den Statements durch eingeschobenen Schwarzfilm oder – bei Fortführung einer Thematik – durch eine Überblendung. Die Bilder – und Töne – sind was sie sind. Sie werden nicht interpretiert (hingegen natürlich in Zusammenhänge gebracht).“ (Graf in einem Brief an den Verfasser, Ende September 1977).

Den Blick des Zuschauers verändern

Im zweiten Teil des Filmes („Warum und wie andere Bilder und Töne produzieren – die Montage und die Musik“) (373,6 m, 35 Min.) passiert etwas für den inzwischen wachgerüttelten Zuschauer

Entscheidendes. Tanner, der sich verbal dazu bekennt, dem Betrachter Widerstand entgegenzusetzen, der sich mit seinen Bildern schwertut, reist – obwohl er zum Direktorat neigt – zur Herstellung einer Filmmusik zu einem Musikanten nach Straßburg. Der operiert – böse gesagt – nach dem Hollywood-Spottwort: „birdie sings, music sings“. Die „images autres“, die anderen Bilder, werden mit musikalischem Geplätscher von der Sorte aufbereitet, die in Supermarkets verkaufen hilft. So etwas kann kein Zufall sein. Entweder hat Tanner von Musik keine Ahnung – was ich bezweifle –, oder er opfert in diesem Punkt der Konvention.

Graf demonstriert den Widerspruch. Das Publikum mag richten. Oder der dritte Teil der Studie *CINEMA MORT OU VIF?*, überschrieben mit ... („den Blick des Zuschauers verändern...“) (209,4 m - 20 Min.) bringt die Lösung. Es geht in Grafts Film auch um das Verhältnis zwischen Kunst und Geld, „l'art et l'argent“. In Filme wird investiert. Investitionen müssen etwas abwerfen. Der Produktionschef wird interviewt und sagt, welche Grenzen das investierte Kapital setzt. Der Kameramann Renato Berta sagt, daß er bei Tanner mitmacht, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen und um frei zu sein, die Kamera für Jean-Marie Straub zu führen. Graf sagt: „Alain bewegt sich eindeutig in den ökonomischen Bedingungen des herrschenden Produktions- und Verleihgeschäfts, und er hat sich davon nicht korrumpieren lassen ... Man hätte einen deprimierenden Film machen können über die Anpassung von Goretta, oder über die Produktionsbedingungen, welche Soutter diktiert bekommt. Wir befassen uns mit dem Besten, was es in der Schweiz an Spielfilmen gibt, um es zur Grundlage zu nehmen für die Frage wie weiter? oder wie noch besser?“ (Graf-Brief)

Graf sieht, daß Tanner dem Zuschauer mit seinen Bildern und Tönen noch zu wenig zutraut. Tanners Mittel „können vom geprägten Kinozuschauer immer noch bequem konsumiert werden. Die Musik wird anders eingesetzt – aber nicht zu laut. Die Musik entspricht allgemein konsumierbaren Harmonien und Rhythmen. Die Kamera bewegt sich unabhängig von den handelnden Personen – aber nicht zu extrem und nicht zu lange. Falls etwas ungewohnt ist: Der Reichtum an Handlungen und die Geschwindigkeit, mit der dem Zuschauer Material angeboten wird ... Offen bleibt natürlich die Frage, ob Alain seine fünf Spielfilme hätte machen können, wenn er dem Zuschauer Widerstand leisten würde. Es kann sein, daß Alain genau so weit geht, wie dies im Kinogewerbe möglich ist (jedenfalls mit Filmen, die nicht nur in den Studiokinos gezeigt werden).“ (Graf-Brief)

Urs Graf wollte Kritik an den herrschenden Kinoförmlichkeiten üben, indem er Tanners Arbeit studierte. Er konnte anhand der Widersprüche zwischen Tanners Theorie und Praxis aufdecken, worum es beim Filmen neben ästhetischen Problemen auch geht: um Geld! Er selbst demonstriert, daß er freier ist als Tanner, weil er für seinen Dokumentarfilm weniger Geld braucht, als Tanner für seinen Spielfilm. Erst Grafts Film ist etwas anderes; erst seine Bilder sind das, was Tanner im Gespräch fordert, Grafts Film besteht aus „anderen Bildern und Tönen“.

Cinema, Zürich, Nr. 4/1977, S. 45 - 51

1 Urs Graf, Exposé *Über Jonas* vom Februar 1976 plus Nachtrag vom 29. März 1976, S. N 4.

2 Graf, Exposé, a. a. O. S. N 1.

3 Tanner sitzt während des Interviews im Einfamilienhaus seiner Eltern in Genf. Graf bringt die Stadt-Land-Thematik, die für Tanner entscheidend ist, ins Bild. Einmal schwenkt die Kamera über den Bauernhof des Drehortes. Man sieht, der Hof ist nicht mehr in Funktion, er ist Lager eines Bauunternehmers. Montiert wird in Genf bei der Citel. Der Produzent sitzt in Paris.

4 Alain Tanner, „Le ‘pourquoi dire’ et le ‘comment dire’“ in „Le milieu du monde ou le cinéma selon Tanner“, hrsg. Michel Boujut, Lausanne, 1974, S. 12 ff.

5 Tanner, *Le pourquoi*, a. a. O., S. 20.

6 Tanner, *Le pourquoi*, a. a. O., S. 21.

7 Tanner, *Le pourquoi*, a. a. O., S. 23.

Aus dem Exposé zu dem Film

Die Sprache, an die man sich in Filmen gewöhnt hat und mit der auch die Art, sie zu 'lesen', in Verbindung steht – diese Sprache ist nicht wie ein reifer Apfel vom Baum gefallen. Sie entspricht einer Art von Beziehungen, die eine Industrie auf der Suche nach dem größtmöglichen Publikum aufgestellt hat. Sie ist nach und nach kodifiziert und zu einem Dogma gemacht worden – in den Schulen lehrt man die Regeln einer pseudo-Film-Grammatik –, während es sich in Wirklichkeit nur um Formeln handelt, die Filme überall in der Welt leicht verständlich machen und den Zuschauer 'begeistern' sollen – d.h. er soll daran gehindert werden, durch das jeweilige Thema eine wirkliche Erfahrung machen zu können.

Diese Formeln, die seit Beginn der Tonfilmzeit im wesentlichen durch das Hollywood-Kino aufgestellt worden sind, basieren vor allem auf der Transparenz der Erzählung, auf einer Technik, die entwickelt wurde, um sich selbst unsichtbar zu machen, damit keine Spur der 'Arbeit' in Erscheinung trete, damit der Eindruck der Realität vorgetäuscht und auch die Faszination dieser Realität erweckt werde. Diese Methode erscheint uns heute 'natürlich', so sehr hat unser Auge sich schon an sie gewöhnt; die Erwartungen des Zuschauers sind schon so konditioniert, daß es schwierig geworden ist, eine andere Sprache zu sprechen; das Fernsehen insbesondere propagiert diese Sprache durch seine Filme und Features bis ins Unendliche.

Alain Tanner, in: *Le 'pourquoi dire' et le 'comment dire'*.

Die Traumfabrik – der gefesselte Zuschauer

Die Kinofilme, welche mit hohen Investitionen produziert und propagiert werden, müssen (fast) auf der ganzen Erde einem breiten Publikum gezeigt werden können, damit sie für die Produzenten zu einem Geschäft werden. Damit diese Filme überall jedermann erreichen, werden sie so hergestellt, daß sie keine konkreten Dinge mehr zeigen, sondern nur 'allgemeinmenschliche' Inhalte. Solch allgemeine Inhalte können und sollen den Zuschauer nicht zu einer Auseinandersetzung herausfordern; diese Themen werden von den Filmproduzenten benutzt, um einem passiven Publikum nur Nervenkitzel und Gefühlsbewegungen zu verschaffen. Die starke Verbreitung solcher Filme hat Normen geschaffen, in deren Rahmen sich auch neue Filme ängstlich halten. Auch finanziell bescheidenere Filme bemühen sich großenteils, diesen Hollywood-Formen zu entsprechen, die für einen großen Teil des Publikums zum Qualitätsmaßstab geworden sind.

Wir werden uns weniger mit deren Inhalt befassen, als mit den Formen, durch welche sie zu Konsumwaren geworden sind.

Wer seinen Kino-Eintritt bezahlt, erwartet eine bestimmte Form – er erwartet – bei mehr oder weniger wechselnden Themen – gefesselt und zerstreut zu werden, durch gewohnte Identifikationen, einen gewohnten Montagerhythmus, eine Spannung bei Gewißheit der kommenden Entspannung. Der gefesselte und zerstreute Zuschauer wird so nicht erkennen können, daß ein Film von bestimmten Menschen mit bestimmten Interessen und Intentionen gemacht wurde, und er wird sich daher auch nicht damit auseinandersetzen können.

Das Kinopublikum ist nicht mehr offen für ein neues Film-Erlebnis und damit auch nicht für wirklich neue Inhalte. Seine Erwartungen sind durch die Gewöhnung an die Produkte der Groß-Filmwirtschaft vorprogrammiert worden. Wenn ein Film diese Konsum-Erwartungen zu durchbrechen sucht, wird dies als störend empfunden und der Film wird abgelehnt.

Oder nicht?

In unserem Film stellen wir die Frage, ob es möglich ist, den Zuschauer durch einen Kinofilm erfahren zu lassen, daß er im Kino sitzt und mit Bildern und Tönen konfrontiert wird, die von bestimmten Menschen mit bestimmten Interessen und Intentionen hergestellt wurden – ohne daß der Zuschauer enttäuscht ist? – daß er sogar Spaß daran hat? – daß er sich interessiert damit auseinandersetzt? – so daß das Kino wieder ein Ort der Kommunikation werden könnte?

Andere Inhalte – andere Formen.

Es gibt Filme, die für ihr Anliegen, d.h. in ihrem eigenen Interesse, die Zuschauer zu aktivieren versuchen, die aber darüber hinaus dem Zuschauer helfen können, die eingübten Konventionen eines Film-Genres an sich selbst zu erkennen und sich mit diesen Normen auseinanderzusetzen – nicht durch Kommunikationstheorien, sondern ausgelöst durch neue, unerwartete Erfahrungen, welche durch bestimmte Filme vermittelt werden können. Wir denken beispielsweise an die Filme von Godard, Kluge, Tanner. Bei Alain Tanners Filmen ist dies spätestens bei *Le Retour d'Afrique* klar zu erkennen. Und wer sich *Le Milieu du Monde* genau angesehen hat oder den ganzen Artikel "Le 'pourquoi dire' et le 'comment dire'" gelesen hat, wird sich bewußter, wieviele solche Erfahrungen dieser Film vermittelt – Erfahrungen mit welchen erreicht wird, daß sich der Film dem oberflächlichen Konsum widersetzt. Die von Tanner eingesetzten Mittel wirken, aktivieren den Zuschauer, regen dazu an, den Film nicht als Abklatsch der Wirklichkeit, sondern als eine Aussage über die Wirklichkeit zu erleben.

Warum gerade Tanner? Warum gerade *Jonas*?

Wie schon aus dem Drehbuch zu *Jonas* eindeutig zu sehen ist, geht Alain Tanner wieder einen wesentlichen Schritt weiter in seinem Bemühen, den einschläfernden Einfluß der 'Traumfabriken' zu durchbrechen und stellt ihren Produkten als Alternative einen fantasieanregenden und gleichzeitig sehr bewußten Film entgegen – ein Film der noch reicher an Erfahrungsmöglichkeiten sein wird als seine beiden Vorgänger *Le Retour d'Afrique* und *Le Milieu du Monde*.

Auch die Rezeption unseres Films *Über Jonas* wird durch dessen Form bestimmt.

Was wir am Spielfilm *Jonas* bejahen – daß andere Inhalte auch anderer Formen bedürfen – gilt genauso für unsere Dokumentarfilmarbeit. Unser Film soll auch eine Weiterentwicklung des Dokumentarfilmschaffens sein: Keine Person als Objekt vor der Kamera – sondern Dialog: Argumentation, Folgerung, Konsequenzen, Kritik, Gegenbeweis.

Auf keinen Fall soll der Film *Jonas* durch uns interpretiert werden, denn dies würde ihn vereinfachen – seine Wirkung dämpfen – seine reichhaltige, anregende Offenheit zerstören.

Wenn unser Film in den Zusammenhang einer *Jonas*-Vorführung gestellt wird, soll er im Gegenteil das Filmenerlebnis von *Jonas* weiter bereichern – nichts inhaltlich abschließen, sondern den Zuschauer weiter anregen – zu neuen, eigenen Gedanken.

Das Zielpublikum unseres Films *Über Jonas*:

Natürlich wird ein 'Tanner-Film-Publikum' besonderes Interesse an diesem Film haben. Die Kenntnis von *Jonas* oder von früheren Tanner-Filmen ist aber nicht Voraussetzung für ein Interesse und für das Verständnis unseres Films. Dieser richtet sich an ein Kinopublikum, oder genauer: an ein Publikum mit Spielfilm-Erfahrung (und wer hat diese Erfahrung nicht bei den heutigen TV-Programmen?). Dieses Publikum möchten wir mit unserem Film erreichen, um ihm die Erfahrung zu vermitteln, warum im konventionellen Spielfilm was wie gezeigt wird und welche Wirkung dies auf das Publikum hat – gleichzeitig soll aber dieses Publikum am Beispiel von *Jonas* für neue Formen sensibilisiert werden – für Versuche, die Passivität des Kino-Konsums zu durchbrechen.

Einige Gründe, warum sich die Szene 46 als Grundlage für den Film *Über Jonas* besonders gut eignet:

Dramaturgisch – aus der Gesamtstruktur des Films *Jonas*

Im Film *Jonas* lernt der Zuschauer die Hauptpersonen einzeln kennen – dann begegnen sich diese Personen – Beziehungen ergeben sich – und erst in der Szene 46 (von 77 Szenen) treffen die acht Hauptpersonen zum ersten Mal zusammen. Kinder zeichnen eine der Personen (Max) an eine Mauer. Später im Film werden auch

die andern sieben Hauptpersonen nach und nach auf die Wand gezeichnet. Die Personen selbst verlieren sich wieder – gehen auseinander – zurück bleibt lediglich das verwitterte Abbild auf der Mauer im Hof, wo der jetzt fünfjährige Jonas spielt (und damit endet der Film *Jonas*).

Gestaltungsmittel

Kamera

46 a wird mit einer **handlungsunabhängigen Travellingfahrt mit Kran** aufgenommen. – Zudem ist die Einstellung 46a ein Musterbeispiel eines 'plan-séquence' – eine abgeschlossene Handlungseinheit in einer einzigen Einstellung.

46 c wird mit **unbewegter Kamera ab Stativ** aufgenommen.

46 d wird mit **bewegter Handkamera** aufgenommen.

Daraus ergeben sich unterschiedliche Wirkungen. Welche? Und welches ist ihre inhaltliche Bedeutung?

Wechsel zwischen Farbfilm und schwarz/weiß-Film

Schwarz/weiß-Film hat aus der historisch technischen Entwicklung die Wirkung des dokumentarischen. Tanner verwendet innerhalb seines Farbfilms schwarz/weißes Wochenschaumaterial und inszeniert andererseits, ebenfalls in schwarz/weiß, irrealer Szenen. Es gibt somit für den Zuschauer keinen eindeutigen Schlüssel, der ihm zu den schwarz/weißen Szenen konsequent Zutritt verschafft – der Zuschauer muß selbst immer wieder von neuem aktiv werden.

Verfremdung durch Montage

Die schwarz/weißen Einstellungen zeigen – ob inszeniert (46 d) oder dokumentarisch (46 f) – Vorstellungen, Träume, Erinnerungen der Hauptpersonen – subjektive Extrapolationen aus der jeweiligen Situation. Aber Alain Tanner geht noch weiter und stößt auch die 'Normen' innerhalb des Films *Jonas* wieder um. In der Szene 46 macht der Zuschauer dadurch eine wichtige Erfahrung:

46 c : Die Kinder beschmutzen sich beim Spiel
Die Erwachsenen sehen zu – möchten auch gerne mitmachen.
Die Erwachsenen stellen sich vor:

46 d : schwarz/weiß
Die Erwachsenen spielen mit den Kindern, beschmutzen sich. ("nur ein Traum der Erwachsenen" denken die Zuschauer)

46 e : Die Erwachsenen gehen vollkommen beschmutzt ins Haus zurück.

Der Zuschauer muß nachträglich seine Interpretation von 46 d in Frage stellen – er gewinnt Distanz – kann aktiv werden, sich eine eigene Meinung bilden – der Zuschauer ist nicht mehr 'gefesselt'. Dieses Beispiel zeigt deutlich, daß 'Distanz gewinnen' nicht etwas störendes sein muß, sondern im Gegenteil sogar Spaß machen kann.

Verfremdung durch Schauspiel

Ein weiteres lustiges Mittel der Verfremdung (hier ganz im Sinne von Brecht) sind unerwartet **gesungene Dialogteile** in 46 a: "Le prophète de 68." und "Le grand ours annonce ainsi ...". Diese musikalischen Teile werden direkt während dieser Film-Außenaufnahmen durch einen Musiker auf einem Harmonium (off) im Originalton begleitet.

Inhalt der Szene 46

Wir gehen hier nur soweit auf den Inhalt der Szene ein, als er einen Beitrag leistet zur Thematik filmischer Formen. Gerade dazu bietet die Szene 46 interessantes Material an:

Die Kinder zeichnen Max – schaffen ein Abbild von ihm – er nimmt eine Haltung ein, welche eine bestimmte Bedeutung haben soll. Was stellt Max dar? Jeder Anwesende deutet das 'Bild' anders: Ein auffliegender Vogel? Ein aufgespießter Schmetterling? Ein gekreuzigter Prophet? Ein Prophet von 68? Ein Bär? Oder Max? Max selbst weiß nicht mehr, ob er jetzt ein Elefant, ein Schmetterling oder ein Prophet ist. Dieser Inhalt auf die filmische Form übertragen: Wird das Bild eines Films von jedem Zuschauer anders verstanden? Wenn ja – welches sind für den Filmautor die Konsequenzen davon?

Aus dem Text des Films

Alain Tanner

Das erste, woran man beim Schreiben eines Drehbuchs denken muß, das später zu einem Film werden soll, das ist die Beziehung zum Zuschauer. Das heißt nicht, daß man einen Film für Zuschauer macht, die man sich ohnehin nicht vorstellen kann, sondern daß man an einen intelligenten Gesprächspartner zu denken versucht, den es im Kino ja nicht immer gibt. Und hier stellen sich in Wahrheit alle Probleme, wie man einen Film schreiben und ihn dann drehen soll; das ist eine Frage der Beziehungen. Im – sagen wir – klassischen, herkömmlichen, amerikanischen Film besteht diese Beziehung immer nur in einer Richtung, das heißt, sie verläuft im wesentlichen von der Leinwand zum Zuschauer, das ist alles; das ist eine Herrschaftsbeziehung.

Alle diese technischen Verfahren sollen den Zuschauer glauben machen, er befinde sich der Realität gegenüber, ihm auf der Leinwand einen Wirklichkeitsbetrug vorsetzen, indem man jede Spur der Arbeit am Film versteckt. Der gegenteilige Ansatz besteht nun – etwas vereinfacht gesagt – darin, dem Zuschauer zu zeigen, daß das, was er sieht, nicht die Realität ist, sondern etwas Künstliches, eine Kunst, eben Film. Dadurch wird er in die Position eines Zuschauers versetzt, der dem, was er sieht, mit Bewußtsein und nicht als Schlafwandler gegenübersteht.

Yves Gasser, Produzent, Action Films, Paris und Citel Films, Genf

Die filmische Sprache Alain Tanners ist natürlich schwieriger als die vieler anderer Filmemacher, deren Namen ich nicht nennen möchte, die anspruchslos sind in ihrer Filmsprache. Und das breite Publikum neigt vielleicht mehr zum Anspruchslosen.

Dieses Geld, das von Leuten überall gespendet wurde, das gesammelt wurde und die Finanzierung des Films ermöglicht hat ... Wenn sich das für die Leute, die Geld gegeben haben, als defizitär herausstellt und man dann nach ein, zwei Jahren wieder kommt und sagt: „So, meine Herren, jetzt machen wir einen neuen Tanner-Film“, dann sagen sie einem: „Olala, nein, wir haben Geld verloren, wir werden für Herrn Tanner kein Geld mehr geben. Wir können kein Geld mehr geben, um Herrn Tanner einen Film machen zu lassen“; und man ist blockiert.

Gegenüber den Kinobesitzern sind wir, was die Finanzierung eines Films angeht, immer vom Erfolg oder Mißerfolg des vorangehenden Films abhängig. Das macht die Filmproduktion schwierig, weil in diesem System die Qualität oder das Interesse eines Drehbuchs nicht zählt; dieses wird ausschließlich nach wirtschaftlichen Kriterien beurteilt, denn der einzige Zweck des Kinogewerbes – und das ist kein schweizer oder französisches Problem, sondern ein allgemeines Problem – auf der ganzen Welt besteht darin, das Kino Woche für Woche sich rentieren zu lassen, das ist alles.

Deshalb ist die Hilfe des Staates unerlässlich, denn wenn der Staat dem Autorenfilm nicht hilft, gibt es keinen Autorenfilm mehr.

Renato Berta, Kameramann in fünf Spielfilmen Alain Tanners

Wenn ich ein Drehbuch von Alain lese, dann mache ich keine große Entdeckung, das heißt, ich beginne nicht bei null. Unsere Zusammenarbeit ist schon da, sie hat sich schon eingespielt, umso mehr als, was mich betrifft, die Drehbücher Alains literarisch genannt werden könnten in dem Sinne, daß es in ihnen eine Liste der Dialoge, aber keine großen Bildbeschreibungen gibt; und das bestimmen wir zusammen, die Art, in der wir die Dinge behandeln. Ich meine damit alle Entscheidungen, die die Gestaltung, den Bildausschnitt, die Wahl eines Bildes anstelle eines anderen betreffen; auch die Arbeit beim Besichtigen der Drehorte.

Alain Tanner ist ein großer Verfechter des Direkttons, das heißt, daß der Ton gleichzeitig mit dem Bild aufgenommen wird. Ich bin damit vollkommen einverstanden, schon aus Respekt vor dem Schauspieler, der eine bestimmte Arbeit leistet, während die Kamera und das Tonband laufen. So wird nicht zwei Monate später in einem Aufnahmestudio etwas zusammengeschwindelt, wobei die Schauspieler keinerlei Beziehung zur Realität mehr haben, zur Realität des Augenblicks, als die Kamera und das Aufnahmegerät sich drehen.

Alain Tanner

Schnitte innerhalb einer Szene sollen den Zuschauer glauben lassen, es gäbe keine Kamera mehr, sondern nur noch ein menschliches Auge, das beobachtet; aber da die Kamera schwer ist, wenig beweglich und wenig sensibel, kann sie kaum so viele Freiheiten haben. Also schneidet man, bringt die Kamera in verschiedene Stellungen und macht eine unsichtbare Montage, wobei man den Eindruck erweckt, daß der Zuschauer in der Handlung sei und sein Auge in alle Richtungen blicken könne.

Der Verzicht auf eine solche Montage ruft im Auge des Zuschauers ziemlich seltsame Wirkungen hervor. Denn hier ist die Kamera in ihrem Spiel sehr autonom, sie steht nicht einfach im Dienst der Personen, um ihnen zu folgen, um in die Handlung einzutreten, sondern sie wird selbst zu einer Person. So stellt sich eine Art vom Verfremdungseffekt her, wenn zum Beispiel die Kamera eine Person verläßt, die sie eine Zeitlang verfolgt hat, die jetzt aber das Bild nach rechts verläßt, um durch eine große Leere nach links zu schwenken, auf der Suche nach einer Person, die eintreffen wird – hier bemerkt man gleich, daß die Kamera nicht das traditionelle Kinospiegel spielt.

Die kurzen schwarzweiß-Szenen sind Teil des allgemeinen Aufbaus des Films. Wir haben uns entschlossen, alles, was nicht zur direkten Wirklichkeit einer Szene gehört – die Gedanken der Leute, ihre Träume, Phantasien, Ängste und Erinnerungen, anders aufzunehmen: schwarzweiß innerhalb des Farbfilms. Die Wirklichkeit zeigen wir also farbig und die Träume schwarzweiß – auch, weil wir Wochenschaumaterial in den Film aufnehmen wollten, das nur in schwarzweiß existiert. Also mußten wir all das in den gleichen Sack tun und es aufnehmen wie Fernsehaktualitäten – mit Handkamera, herkömmlicher Montage, Schnitten innerhalb der Szenen, ohne sich um die Sequenzstellung zu kümmern. Darin liegt ein doppeltes Spiel, wenn man so will: Wir zeigen die Träume in schwarzweiß, obschon schwarzweiß auch heute noch für den Zuschauer als die Farbe der Wahrheit gilt, schwarzweiß sind Tagesschau-Aktualitäten und historische Filmdokumente. Uns reizte es, die Normen noch einmal umzukehren, d.h. die Träume mit der Farbe der Wirklichkeit auszustatten, die Wirklichkeit aber in Farbe zu zeigen.

Der Spielfilm als Gattung – im Kino kommerziell ausgewertet – bringt einige Schwierigkeiten, einige Einschränkungen mit sich, das ist klar. Aber selbst, wenn einem das nicht gefällt, selbst wenn man der Auffassung ist, daß das System der Filmaufführung im Kino, die Art, wie Filme den Leuten hingeworfen werden, sehr heruntergekommen ist, so glaube ich, daß trotz alledem die Filme vom Publikum eben doch im Kino gesehen werden.

Ich versuche, von den Darstellungsformen, die das Publikum kennt, auszugehen, also diese Formen nicht völlig fallenzulassen, wie das andere Cineasten tun, die damit zwischen ihrer Arbeit

und praktisch dem gesamten Publikum eine Trennung schaffen mit ihrer Laboratoriumsarbeit, die allerdings auch gemacht werden muß. Aber mich interessiert es mehr, von den bekannten Darstellungsformen auszugehen, das heißt von einer Art Geschichte, von Personen und naturalistischen Bezügen; von diesen Formen auszugehen, sie aber dann auseinanderzunehmen, umzukrempeln und damit den Blick des Zuschauers zu verwandeln.

Es stimmt, daß man eine solche Arbeit heute nicht für ein sehr großes Publikum machen kann; sie betrifft nur einen Teil des Publikums, denn wenn man sich an dem einfachsten Hauptnenner dessen orientieren würde, was alle Menschen erreicht, so würde man in das Konsumkino zurückfallen und den Prozeß der Entfremdung fortsetzen. Wenn man davon wegkommen will, verliert man unweigerlich einen Teil des Publikums. Doch ich glaube nicht, daß das schlimm ist; der Film ist keine Volkskunst, trotz allem was die Produzenten sagen. Die Produzenten sagen, Film sei eine Volkskunst, weil sie wollen, daß das 'Volk' viele Eintrittskarten kauft. Es gibt in unseren Ländern vielleicht seit dem Mittelalter keine Volkskunst mehr, außer vielleicht in ein paar Bergtälern, wo sich etwas erhalten hat; es gibt keine Volkskunst in einer Gesellschaft, deren Zusammenhang vollkommen aufgelöst und zerstört ist. Film besteht in seinem Wesen aus dem Zusammenfügen von Bildern und Tönen, das ist eine ebenso komplexe künstlerische Tätigkeit wie die Malerei oder die Musik. Und ganz offensichtlich hat ein Teil des Publikums heute den Kontakt zu dieser Art von Arbeit verloren.

Biofilmographien der Autorengruppe CINEMA MORT OU VIF?

Urs Graf, geboren 1940, seit 1967 freier Filmschaffender (z.B. *Uniformen* mit Marlies Graf; *Eine Linie ist eine Linie ist eine Linie*; *Isidor Huber und die Folgen* mit Marlies Graf, Kamera Hans Stürm; seit 1976 im Filmkollektiv Zürich die Kollektivproduktionen *Kaiseraugst*, *Aufpassen macht Schule*, CINEMA MORT OU VIF?

Hans Stürm, geboren 1942, Ausbildung als Kameramann am I.D.H.E.C. Filme: *Metro*, *Zur Wohnungsfrage 1972*, beide zusammen mit Nina Stürm; *Ein Streik ist keine Sonntagschule* mit Mathias Knauer und Nina Stürm; seit 1976 im Filmkollektiv Zürich die Kollektivproduktionen *Kaiseraugst*, *Lieber Herr Doktor*, *Aufpassen macht Schule*, CINEMA MORT OU VIF?; Kamera bei zahlreichen weiteren Filmen.

Mathias Knauer, geboren 1942, Studium der Musikwissenschaft, seit 1965 freier Publizist. Ab 1974 Mitarbeit bei verschiedenen Filmen als Co-Autor und Filmtechniker (u.a. *Ein Streik ist keine Sonntagschule* mit Hans und Nina Stürm; seit 1976 im Filmkollektiv die Kollektivproduktionen *Kaiseraugst*, CINEMA MORT OU VIF?, *Aufpassen macht Schule*).

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal) druck; b. wollandt, berlin 31