

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin

**Band:** 27 (1985)

**Heft:** 141

**Artikel:** Gespräch mit Otar Iosseliani : "Was man als Zufall bezeichnet, sollte man als Logik des Lebens nehmen"

**Autor:** Ruggle, Walter / Iosseliani, Otar

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867404>

### **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:** 22.12.2024

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

# „Was man als Zufall bezeichnet, sollte man als Logik des Lebens nehmen“

FILMBULLETIN: LES FAVORIS DE LA LUNE ist der erste Film von Ihnen, der in der Schweiz ins Kino gelangen wird. Vielleicht können Sie uns zuerst etwas über Ihre Herkunft erzählen.

OTAR IOSSELIANI: Aufgewachsen bin ich in Georgien, dem besten Land der Welt. Es gibt nichts Vergleichbares - das kann ich Ihnen heute versichern. Es gab eine Zeit, wo ich mir noch andere Länder vorgestellt hätte. Aber Georgien ist das letzte Land, wo das Leben noch lebenswert ist. Wir sind die Generation, die begriffen hat, wie schön es war, einfach zu leben, nichts zu haben und gleichzeitig alles zu besitzen. Die Destruktion, deren Zeugen wir heute sind, besteht eben darin, dass das Leben - auch in Georgien - nur noch zum Konsum neigt.

Ungewöhnlich an meiner Kindheit war, dass sie sich während des Krieges abgespielt hat. Es herrschten Hungersnöte; Konsumgesellschaft und Überfluss waren Fremdwörter. Es war ein Leben, welches auf das *Überleben* ausgerichtet war. Und in dieser Situation zeigten sich die Menschen von ihrer besten Seite. Der Diamant der menschlichen Seele eröffnet sich genau in den schwierigen Momenten. Wenn sie da unter Leuten sind, die trotz allem aufgestellt bleiben, zusammenhalten, immer wieder etwas erfinden, um durchzukommen, erhalten sie eben das Fundament, um in einer Gemeinschaft von Menschen zu leben.

Meine Mutter kümmerte sich ununterbrochen um mich. Ich war ständig von drei Frauen umgeben: meiner Grossmutter, meiner Tante und meiner Mutter. Sie waren immer glücklich, wenn ich gute Dinge vollbrachte. Sie haben in mir das Kriterium gepflanzt, dass alles, was ich tun werde, nicht schlecht sein könne. Und sie haben mir auch mitgegeben, dass es lohnend ist, sich Gedanken zu machen und hart zu arbeiten, wenn man etwas richtig machen will. Das ist - grob gesehen - die Quelle meiner Bildung, denn ich kann nicht sagen, dass mich diese oder jene Schule geformt hätte.

Wenn es noch einen Einfluss gab, so waren dies die Trunkenbolde von Moskau, die den Clochards vergleichbar sind. Da habe ich begriffen, dass dies die

Leute sind, die von der Gesellschaft zurückgeworfen wurden, Leute, die alle brillante menschliche Qualitäten haben. Aber um sie zu verstehen, brauchte ich die Vorbereitung meiner Seele in der Kindheit.

FILMBULLETIN: Wann hat für Sie das Kino begonnen?

OTAR IOSSELIANI: Das war zu der Zeit, als ich die mathematische Fakultät der Universität in Moskau abgeschlossen hatte und begriff, dass ich auf diesem Gebiet nichts anstellen konnte. Mathematiker sein heisst, sich in der Domäne von Sprache und Denken der anderen zu üben und diesem Denken nur ein ganz kleines bisschen vom eigenen Leiden beizufügen. Es gibt ja auch professionelle Schachspieler, die sehr schlecht, sehr boshaft, menschliche Nullen sind, obwohl sie sehr gut Schach spielen.

FILMBULLETIN: Sie haben nur einige Filme in Georgien realisiert ...

OTAR IOSSELIANI: ... ich habe nicht viele Filme gemacht, aber ich unterschreibe bis heute jeden von ihnen. Das waren aufrichtige Arbeiten, und das ist für mich wichtig.

Vor zwei Jahren habe ich dann dieses Abenteuer begonnen, einen Film in Paris zu realisieren. Das war eine Art naiver Ankunft unter verbrauchten Leuten. Ich habe es zwar geschafft, die Hindernisse zu überwinden, aber wenn ich heute zurückblicke - damals hatte ich keine Ahnung, was auf mich zukommt, sonst hätte ich das Abenteuer gar nicht erst begonnen.

Das Kino ist ja etwas sehr Einfaches, man muss eigentlich nur überzeugt sein von dem, was man macht. Die Sicherheit in den Ideen dessen, was ich realisieren wollte, muss die Leute überzeugt haben, Geld in das Projekt zu investieren - eine Logik sehe ich nicht. Es gibt so viele Realisatoren, die ununterbrochen ohne Arbeit sind, kein Geld finden und keine Möglichkeiten. Sie sind gezwungen, sehr einfach, sehr primitiv Filme zu drehen, mit zwei Frauen und einem Mann, in den minimalsten Gegebenheiten. Ausserdem ist es ein Standard im Denken der Produzenten, dass sich Zuschauer nur



»Die einzige Regel, die es zu beachten gilt: störe deine Nachbarn nicht, sie sind allein schon durch das Leben selbst verwirrt.« (Iosseliani)



---

für Werke interessieren, in denen es eine Geschichte gibt.

FILMBULLETIN: Das ist ja genau genommen in Ihrem Film überhaupt nicht der Fall. Da findet sich zuerst einmal keine Geschichte.

OTAR IOSELIANI: Ich habe den Produzenten tatsächlich ein absolut unglaubliches Ding vorgeschlagen, wo es keine eigentlichen Charakteren gibt, keine Geschichte, keine Liebe, keine Gewalt, kein Blut: nichts, was die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich lenken könnte - und das hat dennoch funktioniert. Ich glaube, dass das nicht immer so einfach sein wird; vielleicht hat mich nur meine Naivität gerettet.

FILMBULLETIN: Sie haben LES FAVORIS DE LA LUNE in Paris realisiert. Für mich ist es auch ein ausgesprochen parisischer Film geworden. Was könnte der Grund für diesen Eindruck sein?

OTAR IOSELIANI: Also ich meine, dass ich diesen Film auch in Deutschland hätte machen können - wenn ich die deutsche Sprache sprechen würde. Ich hätte diesen Film in Italien machen können, aber: man müsste gut italienisch sprechen. Wenn man die Sprache schlecht spricht, so geht das nicht.

FILMBULLETIN: Und in Georgien?

OTAR IOSELIANI: Ich hätte den gleichen Film auch in Georgien drehen können, wenn man davon absieht, dass das soziale Gefüge dort viel, viel komplizierter ist. So wie ich LES FAVORIS DE LA LUNE in Frankreich machen konnte, wäre das in Georgien nicht möglich gewesen. Ich hätte die Huren verheimlichen, die Wafelhändler zu Spekulanten von irgend etwas umfunktionieren müssen, von Blue Jeans, wenn Sie wollen, und das wäre etwas anderes geworden. Ich hätte die Geschichte in Georgien adaptieren können, aber was mich interessierte, das war, alle Sünden sichtbar zu machen. Es ist in einem die Sünde, und es ist genauso nicht die Sünde: es ist das unschuldige Werk.

FILMBULLETIN: Sie haben, während Sie in Frankreich lebten, auch einen kleinen Film über ein baskisches Fronleichnamfest gemacht, EUSKADI. LES FAVORIS DE LA LUNE ist Fiktion, EUSKADI Dokumentation, und dennoch sehe ich Parallelen. Sie nehmen Dinge aus dem Leben und setzen sie zu einem Bild zusammen, sei es das Fest im Baskenland oder die Stadt Paris mit ihren Leuten.

OTAR IOSELIANI: Nun, es waren zwei verschiedene Aufgaben. Mit EUSKADI wollte ich den Bauern des Dorfes Euskadi die Freude zurückschenken, die ich durch ihre Existenz ganz einfach empfangen habe. Ich wollte ihnen mit einem Film dafür danken, dass es sie gibt.

FILMBULLETIN: Wo liegen denn für Sie die Unterschiede oder Verwandtschaften zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktionalen?

OTAR IOSELIANI: Ich glaube nicht an ein «Dokumentarisches», denn Kino ist immer Fiktion - schon mit dem ersten Schnitt nach einer Einstellung. Einen Dokumentarfilm zu machen, heisst ganz einfach, viel Material aufzunehmen und die Fiktion durch Entscheidungen bei der Montage herzustellen, während beim Spielfilm bereits das Material, das aufgenommen wird, kalkuliert ist.

FILMBULLETIN: Es würde mich interessieren, wie Sie an diese ungemein faszinierende Konstruktion von LES FAVORIS DE LA LUNE herangegangen sind, wie Sie beispielsweise auch mit dem Szenaristen Gérard Brach zusammengearbeitet haben.

OTAR IOSELIANI: Die Beschreibung der Konstruktion hatte ich bereits nach Paris mitgebracht. Niedergeschrieben wurde das Konzept - ein Jahr Arbeit - in Georgien. Anfänglich dachte ich dabei an Italien; ich kannte zu dieser Zeit das Land, in das ich reisen würde, noch nicht, war aber der Meinung, dass es einfacher wäre, mich an den Süden Europas zu gewöhnen, an die mediterrane Kultur.

Als ich dann in Frankreich war, gab es Korrekturen zu machen. Dies geschah in Diskussionen mit Gérard Brach, der ein Mensch ist, mit dem man ausgesprochen gut diskutieren kann. Er ist unheimlich stark und kennt kein Erbarmen, wenn er das Gefühl hat, dass etwas nicht geht, dass man etwas nicht macht in Frankreich. Die Frage war: Was also kann man Neues erfinden, damit die Szene stimmt, wie können wir die gleiche Sache durch eine ganz, ganz leicht verschiedene ersetzen, passend für Frankreich, aber so, dass es im Grunde dennoch dasselbe bleibt?

FILMBULLETIN: Können Sie das mit einem Beispiel illustrieren?

OTAR IOSELIANI: Ich dachte etwa, dass der Polizist Schmiergeld entgegennimmt, aber Policiers tun das nicht. Das hat mich anfänglich erstaunt, denn ich glaubte, man könne das zeigen. Die kleinen Schmiergelder nehmen sie nicht. Es gibt in Frankreich Leute, die unter anderen Bedingungen grosse Geldmengen annehmen - aber nicht direkt. Wir haben also das Schmiergeld ersetzt: der Polizist sieht jetzt einfach nicht hin, er schliesst die Augen.

Diese Änderung ergab sich durch das Gespräch, aber an der Grundkonstruktion haben wir nicht mehr viel geändert. Ich hatte diese mit Catherin Foulon und Leila Nasikidachvili erarbeitet, zwei Mitarbeiterinnen, die dann durch Brach ersetzt wurden. Da man ein Drehbuch nicht diktieren kann, braucht es immer einen guten Gesprächspartner. Man kann eine Geschichte nur erzählen, und wenn er ihnen zuhört ohne Entzücken, schneidet ihnen das die Flügel.

FILMBULLETIN: Sie haben einmal von einem Skelett gesprochen, das Sie ins Fleisch einer Geschichte einbetten. Davon, dass Ihnen dieses Skelett eben sehr wichtig erscheint, obwohl das Fleisch dann das Gesamtbild ergibt. Können Sie diese Äusserung noch etwas ausdeuten?

OTAR IOSELLIANI: Das Skelett ist die tragfähige Konstruktion, wie wir sie sogar in Skulpturen wiederfinden. Das Skelett ermöglicht jene Bewegungen und Aktionen, die es für den Organismus braucht. Das Skelett von LES FAVORIS DE LA LUNE war die Beschreibung von Lebensmomenten mit mehreren Personen, die sich gegenseitig beeinflussen. Dieses Schema zu nennen ist einfach, es aber zu konstruieren erweist sich als sehr schwierig: alle Knochen müssen gut aufeinander abgestimmt sein; es braucht Knorpel, Muskeln, Bewegungsglieder. Und wenn dieses Skelett entworfen ist, wenn man also weiss, dass der den trifft, der andere jenen tötet, der dritte diese liebt, diese ihn aber nicht, ihn täuscht und wie, dann kann man auf dieses Knochen-system das zeitgenössische Paris legen. Wir haben das Skelett eingekleidet mit einer Kette von konkreten Personen, die nicht Darsteller waren, sondern eben Leute aus dem Leben, Menschen von der Strasse. Es war ein Tarnen, ein Unsichtbarmachen. Mit Worten lässt sich die Struktur menschlichen Denkens nicht erklären: deshalb mache ich Filme.

FILMBULLETIN: Es gibt in Ihrem Film eine Restriktion, die mich mitunter an Bresson erinnert.

OTAR IOSELLIANI: Bresson erscheint mir als wirklich überlegter Regisseur, aber man kann ihm nicht folgen, das ist nicht möglich. Seine Methode des Denkens ist eng verknüpft mit seiner Persönlichkeit, die ich sehr respektiere. Ich glaube, es gibt andere Beispiele im Kino, die überhaupt nicht verfolgt wurden: Eisenstein etwa. Die cinématographische Sprache wurde weder durch Bresson, noch durch mich erfunden. Sie existierte in unserem Metier und war verloren gegangen. All die Möglichkeiten und der Reichtum dieser Sprache des Kinos, wie man sie ökonomisch einsetzt, verständlich durch sie spricht - das war alles da. Was uns bleibt, ist den Dialog in der Domäne dieser Sprache aufrechtzuerhalten. In Georgien haben wir eine Schule mit rund hundert Filmen, welche diese Sprache rein cinématographisch anzuwenden suchen - aber leider kennt man sie nicht: aus tausend Gründen. Wenn ich LES FAVORIS DE LA LUNE in Georgien realisiert hätte, könnte er von Ihnen nie gesehen werden. Aber ich hätte ihn genauso gemacht wie hier. Es wäre kein französischer Film, aber das Werk von jemandem, der die filmische Sprache spricht. Frankreich existiert auch ohne mich, und wenn ich nach Paris komme, so muss ich mit dem umgehen, was ich da vorfinde. Natürlich ergibt sich dann eine Verwandtschaft mit all den Filmen, die mit dieser Stadt gedreht wurden. Der Unterschied liegt im Blickpunkt. Das französische Kino zeigt das Leben nicht, wie es von einem Georgier gesehen wird - ob mein Film in Paris oder Berlin spielt, ist so gesehen letztlich nebensächlich.

Man hat auch Jacques Tati zum Vergleich herbeigezogen. Aber Tati spielt eine Figur, deren Problem es ist, dass sie aus einer andern Zeit kommt und nicht versteht, was sich um sie herum abspielt. Das ist ideologisch gesehen nicht das Phänomen von meinem Film. Es gibt auch den Vergleich mit René Clair, sein tiefes Empfinden gegenüber den Menschen, die im Umfeld



Wenn ein Gegenstand von einer Hand zur andern wechselt,



nutzt er sich ab. Die Dinge gehen in Bruch oder werden kleiner,



die Menschen werden zunehmend kälter und verzweifelter.



---

der kleinen Cafés leben. Aber bei mir ist es etwas ganz anderes. Man kann das nicht klassieren. Paris lässt sich, so wie es existiert, nicht ignorieren. So gesehen kann man dasselbe nicht auch in New York oder Berlin filmen.

FILMBULLETIN: In der Konstruktion interessiert mich die Rolle, die Sie der Musik zuweisen.

OTAR IOSSELIANI: Ich mag keine aufgesetzte Musik, deren Quelle nicht im Bild sichtbar wird. Deshalb zeige ich Musiker. Ich will mich nicht der Musik hingeben. Sie soll den Zuschauer auch nicht in falsche Emotionen verstricken. Zunächst verwenden wir die alten französischen Lieder, die ganz einfach die Präsenz von etwas Verlorenem bezeichnen. Es ist dies ein Blickwinkel auf die Ruinen von heute, von einem Punkt aus, wo es früher gut und harmonisch war. Die Pariser sind ja alle Provinzler, hergekommen von irgendwo. Jeder trägt in sich eine gewisse Hoffnung, dass dieses Pariser Leben provisorisch sei, dass er eines Tages etwas wiederfinden werde. Und da ist nun die Musik. Wir haben kleine Stückchen von Gesängen von da und dort verwendet, und man merkt nicht einmal, wie sie in die Strassen einziehen. Aber sie bezeugen etwas Verlorenes, sind ein Auge auf eine vergangene Zeit.

FILMBULLETIN: Durch die Art wie Sie im ganzen Film mit dem Ton umgehen, spürt man, wie wichtig er für Sie ist.

OTAR IOSSELIANI: Wenn man ein Bild hat, dann braucht man dazu einen Kontrapunkt, der es ausweitet und seinen Sinn vertieft. Wir haben ja nur zwei Ausdrucksmittel: das Bild und den Ton. Man muss mit beiden arbeiten, man darf weder das Bild mit dem Ton nur begleiten noch umgekehrt - was eben oft gemacht wird.

FILMBULLETIN: Es gibt zwei Momente in Ihrem Film, da eine Figur sagt: «dire et parler» sei nicht dasselbe. Die Frau meint darauf: Also, «parlons-nous». Mir scheint, dass Ihr Film im Sinne von «parler» spricht, aber Sie stehen dahinter und haben etwas zu sagen im Sinne von «dire». Es ist die Art und Weise, wie Sie es sagen, die es bedeutend macht.

OTAR IOSSELIANI: Ja, das ist in etwa das Programm, das lautet: nicht die Zeit verlieren, um nichts zu sagen. Man wird älter und macht bestimmte Erfahrungen, und die bringen einen dazu, kürzer zu sein, kompakter. Es ist ja auch die metaphysische Seite, die mir wichtig ist, und nicht so sehr die konkrete Art, Leben zu verfilmen.

FILMBULLETIN: Ihr Film beginnt in der alten Zeit. Verspüren Sie eine Melancholie dieser Zeit gegenüber?

OTAR IOSSELIANI: Wir haben alle eine Melancholie dieser Zeit gegenüber. Wenn man alte Postkarten eines Ortes betrachtet, an dem man sich eben befindet, so kann man sich vor Melancholie gar nicht schützen. Da gibt es immer etwas, was für immer zerstört wurde und nie mehr kommen wird: Die Art, sich sorgfältig zu kleiden; die Vorbereitung, um auszugehen in die Stadt; die

Art, sich zu zeigen, sich zu verhalten, um anerkannt zu werden; sich Zeit für Liebe und Freundschaft zu nehmen; seinen kleinen Bekanntenkreis zu pflegen, wo die Beziehungen tatsächlich noch auf Gegenseitigkeit beruhen - nicht so wie heute, wo selbst im kleinen Kreis die Relationen ungleich sind, wo jeder versucht, in Ihre Seele einzudringen, Sie moralisch zu vögeln.

Damals brachten die kleinen Runden ein Echo für jeden. Es gab Nähe und Distanz zwischen den Menschen. Es gab den Austausch und auch Regeln des Ideen-Austausches. Man erfreute sich gemeinsam. Es gab Spiele, die heute völlig verschwunden sind. Die Jungen spielen nicht mehr, sie wissen gar nicht mehr, wie man spielt. Das heisst: es ist etwas geschehen, was die Gewohnheiten des Lebens in alle Winde verblasen hat.

FILMBULLETIN: Auch die Zeit scheint mir da ein wichtiges Moment zu sein: man hat keine Zeit mehr, Schnelligkeit ist alles, was zählt. Das spürt man ja sehr schön in den beiden Teilen von LES FAVORIS DE LA LUNE - der alte Teil ist sehr gemächlich inszeniert und montiert, während im neuen ununterbrochen die hektische Bewegung dominiert.

OTAR IOSSELIANI: Ja. Wobei weniger Bewegung nicht heissen muss, dass man nicht auch in einer Spannung lebte. Heute macht man zwar sehr viele Bewegungen, aber man ist nicht mehr gespannt. Es ist der Wahnsinn unseres Lebens, dass alles auf den Konsum ausgerichtet ist. Je mehr man konsumiert, um so eher wird man bereit, sich auch selber anzupreisen. Das ist ein Kompromiss gegen das Gewissen, das uns alleine lässt. Je stärker man sich aber alleine fühlt, desto mehr wird man seine Umgebung mit Objekten füllen. Daraus ergibt sich eine Kettenreaktion der Dummheit.

Je trauriger man ist, desto mehr Sünden begeht man. Man sucht sich Menschen und Objekte anzueignen und sie gleichzeitig zu zerstören. Man tötet die Objekte und die Objekte töten wiederum uns. Wenn es ein Leben des Gebens wäre, wären wir glücklicher, aber wir sind eine Gesellschaft von Nehmenden geworden. Dabei gibt es die alte Weisheit die besagt: *Nichts gehört uns auf dieser Welt*. Das Aneignen der Dinge führt zu nichts. Es findet nur eine Abnutzung der Seelen wie der Objekte statt.

FILMBULLETIN: Sie haben trotz diesen trüben Aussichten die Form der Komödie gewählt.

OTAR IOSSELIANI: Unser Leben ist bereits so ernst, dass es besser ist, heiter zu sein. Das erscheint mir als der einzige logische Ausweg, um unser Denken nicht immer noch schwerer zu machen.

Im Leben glaubt man, dass alles determiniert sei, aber nicht von uns selber, sondern von einem über uns. Unser Cinéastenspiel ist es nun, ein lenkbares Modell zu schaffen, wo alle Zufälle determiniert sind. Und so kommt man auf den alten Trick des Fatums - was man als Zufall bezeichnet, sollte man als Logik des Lebens nehmen.

Mit Otar Iosseliani unterhielt sich Walter Ruggle, der auch die Übersetzung besorgte