

Suche nach der persönlichen Wahrheit

Autor(en): **Gisler, Marcel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **38 (1986)**

Heft 14

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931357>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Stimmen der Voreingenommenheit, Stille machen, ein vollkommenes Echo sein ...»

Der Film «Welche Bilder ...» hat versucht, in dieser Art vorzugehen, diesen Weg als Hauptsache zu sehen. Beim Filmen der Kinder zeigte sich von selbst, dass jede Absicht, jeder zielstrebige Gedanke an ein Resultat nur von diesem entfernte. Man musste die Filmerei fast vergessen, echt teilnehmen oder mit sich selbst beschäftigt sein und dann quasi aus der Situation heraustreten und sie spontan einfangen. Einmal geschah eine ganze Woche nichts, aber am letzten Tag stimmte plötzlich alles, und das Material von diesem einen Tag bildet jetzt fast die Hälfte des Films. Ich will jetzt nicht diese spezifische filmische Methode sozusagen zur Zen-Filmerei hochstilisieren – sie ist ja auch rein organisatorisch für einen Spielfilm völlig unmöglich –, und Fredi Murers Film überzeugt uns, dass es auch anders geht, emotionell ganz dicht und nah zu einer Sache zu kommen. Ich möchte vielmehr grundsätzlich zeigen – auch als Ermutigung –, dass ich mit selbstgewählten Beschränkungen andere Qualitäten zu finden versuche, die in den üblichen Arbeitsbedingungen sich überhaupt nicht mehr einstellen können.

Ich propagiere ganz bewusst eine gewisse Unprofessionalität. Sie entspricht mir auch als Nachkommen der Jäger- und Beerenpflücker-Zeit, der weniger einen geistig erarbeiteten Entwurf realisieren will, sondern auf seinem Weg mit spontaner Sensibilität Dinge wahrnimmt und sie erst in der Montage in eine überhöhte Form zu bringen versteht. Die phänomenalen Spielereien im neuen Film erforderten eine Struktur, die nicht an einen Handlungsablauf gebunden ist, sondern sich mehr assoziativ aufbaut. Erstaunli-

cherweise zeigte sich, dass diese Assoziationen, genau wie ein konventionelles Erzählgerüst, nach kurzer Zeit eine eigene Gesetzmässigkeit entwickelten, nach denen sich die Montage fast selbständig verdichtete. Natürlich ist eine solche, sagen wir «poetische» Filmsprache verletzlicher, denn sie kann nur von wenigen Zuschauern nachvollzogen werden. Jedenfalls hat der Film in seinen wenigen bisherigen Vorführungen die Besucher immer sehr stark polarisiert in solche, welche das scheinbar Harmlose nicht ertragen konnten, und solche, die sehr stark in Erinnerungen, Verinnerlichungen, in ihre Erlebnisintensität als Kind zurückversetzt worden sind. Ich hoffe, sie gehören zu den letzteren. Diese werden ja die ersten sein. Aber vielleicht kommt es darauf auch nicht an.

Zum Schluss möchte ich noch sagen, dass ich meine Co-Autorin Ursula L-M nur deshalb bis jetzt nicht erwähnt habe, weil meine Ausführungen doch sehr persönlich sind. Es stammt aber nicht nur die ursprüngliche Idee für diesen Film von ihr, sondern sie hat die eigentliche Regie dadurch geleistet, dass sie in intensiver Arbeit ein Umfeld des Wohlseins, der Heiterkeit, aber auch der Konzentration für die Kinder geschaffen hat, was diese Bilder überhaupt erst möglich werden liess. ■

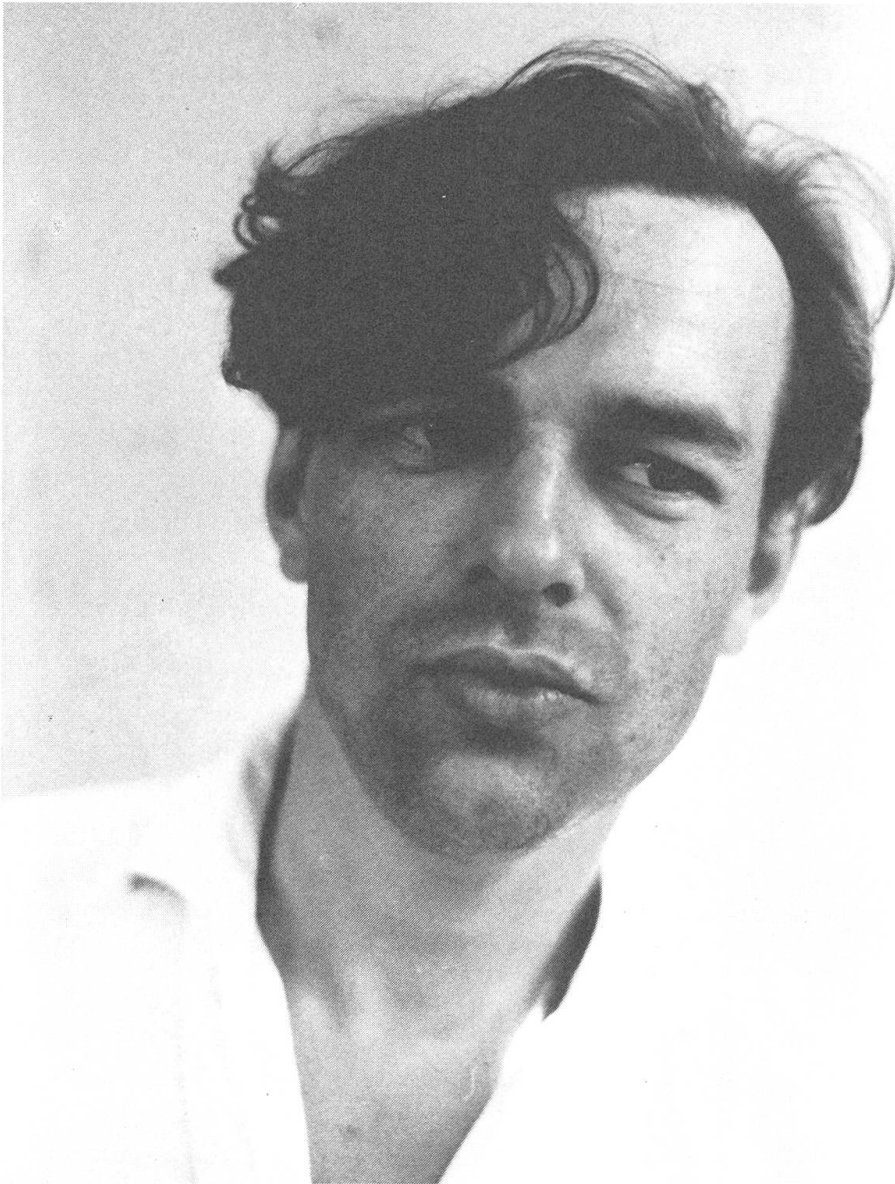
Marcel Gisler

Suche nach der persönlichen Wahrheit

Seit Jahren beginnt die Fernsehberichterstattung über das Filmfestival in Cannes mit demselben Panoramaschwenk übers Wasser zur Sicht auf den Strand und die Hügelketten im Hintergrund. Seit Jahren folgt darauf dieselbe Einstellung aufs Carlton, seit Jahren spricht der Kommentator denselben Kommentar dazu. Ein Hinweis «Siehe letztes Jahr» würde der Sache in der gleichen Weise dienen und wäre zudem ehrlicher. Medienmonotonie.

Dass die Zeitungen nach Tschernobyl dem eigenständigen Denken des Bürgers in Sachen Kernkraft mehr Gewicht und Daseinsberechtigung beimessen, das ist an und für sich eine feine Sache. Wenn sie uns aber gleichzeitig weismachen wollen, dass die Teilnahme untadeliger Bürger am aktiven Widerstand ein nie dagewesenes Novum nach der russischen Panne darstelle, dann ist das eine Verfälschung der Tatsachen. Es wird der Eindruck erweckt, als wäre die Auseinandersetzung um die Kernkraft bis anhin lediglich eine Auseinandersetzung zwischen Regierung und Kriminellen gewesen. Von der Landbevölkerung, den Weinbauern, den Müttern, die sich schon in den siebziger Jahren in allen Landstrichen Deutschlands massiv gegen AKWs aufgelehnt haben, spricht niemand. Die Medien wollen uns also glauben machen, etwas habe sich verändert in der Welt, in Wahrheit aber hat sich lediglich in den Medien etwas verändert: nämlich ihr Kurs. Macht der Medien.

Das Satelliten-TV, die Video-



Marcel Gisler

1960 in Altstätten (SG) geboren. 1975–79 Wirtschaftsgymnasium Heerbrugg. 1979–81 Arbeit als freier Fotograf, Experimente mit Super-8. Ab 1981 Studium der Ethnologie und Philosophie in Berlin. 1982–84 Experimente mit Video, verschiedene Drehbucharbeiten sowie ein Filmversuch. *Film*: Tagediebe (1985).

clips, das amerikanische Kino, Denver und Dallas – sie alle wollen uns täglich aufs neue beweisen: Der Däne liebt und hasst das Gleiche wie der Italiener, was der Ami mag, das muss dem Europäer ebenso bekommen. Edin- und Johannesburg.

Ich finde, es muss mal gesagt sein: Der europäische Magen ist für den Macdo nicht geschaffen. In einer Zeit der Gleichmacherei, in welcher alles Ursprüngliche über Nacht als längst bekannt geglättet ist und alles Erkämpfte handlich wird, ist es wichtiger denn je, persönlich und subjektiv zu sein, beim Filmemachen ins Allerprivateste vorzudringen. Dies ist womög-

lich der einzige Bereich, der sich nicht vereinnahmen und auf Gleichnamiges nivellieren lässt. Gerade das nicht Einzuordnende, das nicht Festlegbare, das Einmalige, interessiert mich, das, worüber schwierig zu sprechen ist; Filme, die man sehen muss, um sie gesehen zu haben; Filme, denen mit einer Nacherzählung nicht beizukommen ist.

Man muss die Nahaufnahme von Anna Karina in Godards «*Pierrot le fou*» gesehen haben, um Godards Liebe zu ihr zu verstehen, um überhaupt zu verstehen, was reine Liebe sein kann. Godard hatte in dieser Einstellung nicht die Absicht, eine exemplarische Liebe zu zeigen,

sondern ganz einfach seine eigene. Und jeder ist imstande, diese Liebe zu sehen, ohne dass er das Bild der Karina als zu entschlüsselnder Code zu verstehen hätte. Die Nahaufnahme von Anna Karina ist sehr persönlich und privat. Es ist doch ein spannender Tatbestand, dass gerade derjenige, der gar nicht beispielhaft sein wollte, im Endeffekt mehr über das Wesen der Dinge aussagt, als manch anderer, der in Gleichnissen mit aller Kraft um deren Ausdruck gerungen hat. Ich hasse Gleichnisse.

Der tschechische Schriftsteller Milan Kundera erzählt im «*Buch der lächerlichen Liebe*» kleine mustergültige Geschichten über die Schwierigkeiten der Liebe zwischen Mann und Frau, amüsante Evokationen des Alltags, in denen Kundera den Gefühlshaushalt seiner Figuren mit viel Witz und Feingespür analysiert. Nach der Lektüre jedoch bleibt die Musterhaftigkeit der Erzählungen als saurer Nachgeschmack zurück. Ich finde mich bemüht darum, mich selber in den Geschichten wiederzufinden, vom Beispiel aufs Allgemeingültige, auf mich zu schliessen. Das wäre an und für sich keine schlechte Sache. Kunderas Erzählungen jedoch gefallen sich in ihrer Didaktik, in jeder Zeile steckt auch die Aufforderung: Nun lerne daraus! Dadurch, dass sich Kundera von seinen Figuren distanziert, distanziert er auch den Leser von

ihnen. Immer sind jene durchschaut. Ich vermisse den Autor, der persönlich wird.

In Godards besten Filmen verstehe ich, ohne mir darüber nach jeder Szene Rechenschaft ablegen zu müssen, weil Godard von sich selber spricht. Es gibt ein direkteres Verstehen, eine waghalsige Offenheit des Autors. Wenn ich einen Film über die Einsamkeit des Menschen in der Grossstadt mache, dann darum, weil ich diese Einsamkeit selber schon gespürt habe. Es wäre unsinnig, eine starke Geschichte zu diesem Thema aufzuspüren und sie zu machen in der Hoffnung auf ihre Musterhaftigkeit. Solange die Geschichte nichts über mich selber und die Schauspieler, die darin spielen, enthüllt, solange ist sie es nicht wert, verfilmt zu werden.

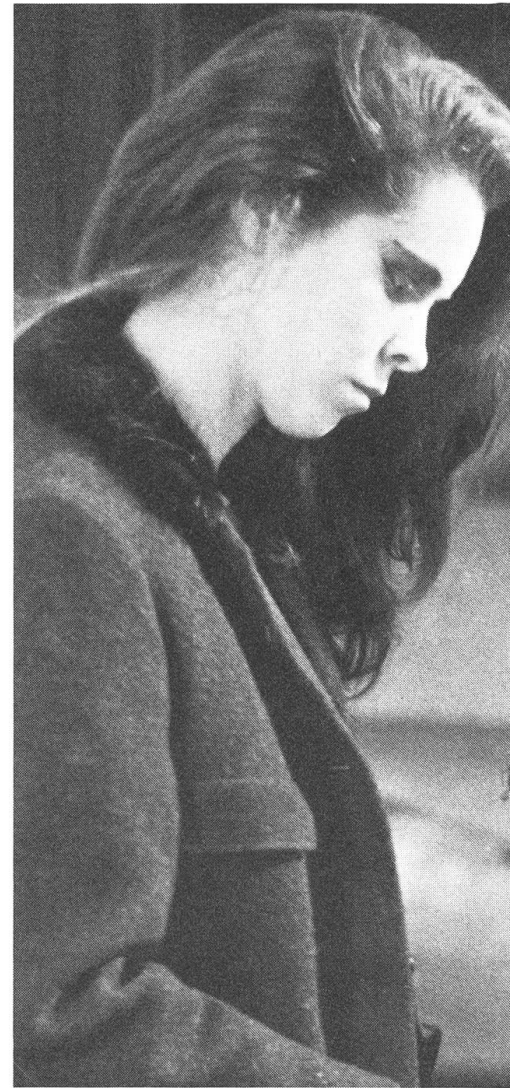
Einige Sätze von John Cassavetes (aus «Bekenntnisse eines Cineasten»), die ebenso für mich gelten: «... Wenn ich Filme mache, dann interessiere ich mich mehr für die Menschen, die mit mir arbeiten, als für den Film, als für das Kino... Ich und die Menschen, mit denen ich arbeite, suchen gemeinsam eine Art persönliche Wahrheit, die Entdeckung dessen, was wir wirklich sind, ohne Schminke... Wenn man einen Film machen will, einen bestimmten, persönlichen, individuellen Film, dann macht man ihn mit Hilfe der eigenen Freunde.» ■

Ambros Eichenberger

Für einen Flirt zwischen Film und Theologie

Sollte das Beziehungsbarometer zwischen Theologie und neuzeitlicher (Film-)Kultur vorwiegend «Frigidität», also ein «Nicht-Verhältnis», anzeigen – auch im vereinfachenden Sinn von «die Theologen wissen wenig vom Film, und die Filmleute wissen wenig von Theologie» –, dann wird das Bewusstmachen und das Aussprechen der Berührungängste, die auf beiden Seiten vorhanden sind, die notwendige Voraussetzung aller möglichen Annäherungsversuche sein. Es sei denn, die religiöse Sprachlosigkeit habe infolge wachsender Indifferenz bereits ein solches Ausmass angenommen, dass die Worte, nicht nur die grossen, sondern auch die kleinen, den Kontakt mit der Realität bereits verloren haben. «Worüber man nicht mehr sprechen kann, darüber muss man schweigen», hatte schon Ludwig Wittgenstein in seinem berühmten «Tractatus logico-philosophicus» bemerkt. Eine Einladung also an die Theologie zur Pflege einer «Kultur des Schweigens», weil die Geheimnisse, die sie hütet und deutet, verbraucht wirken und in der abendländischen Industriegesellschaft sowieso keinen Resonanzboden mehr finden?

Mag sein, dass sich die neuere, liberale Theologie in den letzten Jahrzehnten zu stark darauf beschränkte, «den Gebildeten unter den Verächtern der Religion» (Friedrich Schleiermacher) mit beachtlichen intellektuellen und akademischen Leistungen, die man nicht missen möchte, den Glauben zu «erklären» und damit glaubhaft zu machen. Dies auf Kosten der Nähe



zu den einfacheren Menschen und zu den komplizierter werdenden Problemen der Welt, deren Interpretation aber mit zu ihrem Aufgabenbereich gehört. So ist der Ort Gottes in unserer westlichen Kultur für sehr viele Zeitgenossen in eine weite Ferne gerückt. Und Theologie wird kaum mehr als «ein Sammelplatz aller Bestrebungen» empfunden, «die das Dasein lebenswert machen (...), das innerste Mark der Lebenskraft der Völker bilden und die letzte Verteidigungslinie, auf der sich die grossen Geschicke entscheiden» (Hugo Ball in «Byzantinisches Christentum»).

Auf der anderen Seite wird man die aufklärerisch kritische Funktion der Theologie in der neueren Geschichte nicht übersehen dürfen, mit der sie immer