Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 24 (1982)
Heft: 123

Heft

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

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

Filmbulletin
123



DER FILMPRODUZENT

... kurz belichtet ...

ZÜRICH

11. FILMMARATHON:
3.April / Kunstgewerbemuseum:
REGIE: JEAN RENOIR
mit LA REGLE DU JEU, LA GRANDE ILLUSSION ua.

Filmpodium:
22.1-27.2 jeweils Montag + Fr/Sa
FILME VON ABEL GANCE
J'ACCUSE, (Fassung von 1919)
NAPOLEON (eine 4 Stunden Fassung von 1927, ohne 3-fache Leinwand!)
NAPOLEON (geschnittene Ton-Fassung von 1934, 110 min)
sowie: MATER DOLOROSA, LA DAME AUX CAMELIAS, LE ROMAN D'UN HOMME PAUVRE, UN GRAND AMOUR DE BEETHOVEN, LE PARADIS PERDU, LA TOUR DE NESLE, AUSTERLITZ, CYRANO ET D'ARTAGNAN.
Dokumentation zum Programm an der Kinokasse erhältlich.

Filmpodiums-Kino:
'RIEN NE VA PLUS'(siehe Seite 54)

BADEN

Filmkreis Baden:
zeigt in den Kinos Royal / Orient
BEST BOY, Ira Wohl: 22.-28.1
LA PELLE, Liliane Cavani:22.1-4.2
TIGER LILLY, Woody Allen:12.-18.2
PRIMA DE LA REVOLUZZIONE,
Bernardo Bertolucci: 19.-25.2
sowie GARDE A VUE, Claude Miller;
LOOKS AND SMILES, Ken Loach; ua.

BASEL

Le Bon Film:
JEDE NACKTHEIT WIRD BESTRAFT, A. Jabor (Brasilen 1973): 6.- 8.2.
NORTHERN LIGHTS, John Hanson, Rob Nilsson (USA 1978): 13.-15.2.
Auswahlschau Solothurn: 22.-22.2.

Kino Camera (Feb./März):
"Filme aus vier Kontinenten"

AUF TOURNEE

Cactus Film zeigt:
"Filme aus vier Kontinenten":
DÜSMAN (DER FEIND), Zeki Oekten, Yilmaz Güney, Türkei 1979/81;
EL ARD (DIE ERDE), Youssef Chahine, Aegypten 1968;
EL CASO HUAYANAY: TESTIMONIO DE PARTE (DER FALL HUAYANAY: EINE ZEUGENAUSSAGE, Frederico Garcia Hurtado, Peru 1980;
AKALER SANDHANE(SPUREN EINER HUNGERSNOT, Mrinal Sen, Indien 1980.
(Besprechung Filmbulletin No 119)

NEUERSCHEINUNGEN

Filmzentrum, als Band 5 der Reihe "Texte zum Schweizerfilm":
Thomas Maurer: FILMMANUFAKTUR SCHWEIZ. Kleine ökonomische Entwicklungsgeschichte 1966 bis 1980
(Beitrag in dieser Nummer)

Verlag Günter Knorr:
Hervé Dumont: LEOPOLD LINTBERG UND DER SCHWEIZER FILM 1935-1953
(Besprechung in dieser Nummer)

Limmat Verlag:
Felix Aeppli, Werner Wider:
DIE SCHWEIZ ALS RITUAL, DER SCHWEIZER FILM 1929-1964, in zwei Bänden. (Besprechung folgt)

Heyne Filmbibliothek:
JEAN GABIN - sein Leben, seine Filme / JOHN HUSTON - sein Leben, seine Filme / DER KLASSISCHE GANGSTERFILM. Alle Bände in der üblichen Art und unter 10 Franken

Filmförderung "Modell Karussell"

Alex Bänninger (Chef der Sektion Film im EDI): Wir möchten, dass es in Zukunft zwei Wege gibt, um Herstellungsbeiträge zu erhalten: entweder in Form eines schriftlichen Projekts, aber so kurz als möglich, so knapp als möglich und mit sowenig Papier als irgend denkbar; oder mit einem fertigen Film.*) Also Abbau von administrativen Schranken, und Papier soll nicht mehr wert sein als ein fertiger Film. Bezogen auf einen Einzelfall könnte das so aussehen: jemand reicht uns in Form eines knappen Exposés, mit ein paar Angaben zum Budget und zur Finanzierung, ein Projekt ein, er erhält, sehr früh in der Vorbereitungsphase, einen Herstellungsbeitrag; er macht den Film; wenn der Film gut ist, erhält er eine kleine Qualitätsprämie und gleichzeitig die Mitteilung, dass wir bereit sind, seinen nächsten Film (der etwa die Grössenordnung des jetzigen Films hat) mit einem Herstellungsbeitrag zu unterstützen.
Das ergäbe, wie wir das nennen, das 'Modell Karussell' und würde dazu führen, dass die Autoren und Produzenten viel rascher und müheloser wüssten, woran sie sind mit Bern. Wir könnten den Autoren natürlich auch mitteilen, dass wir einen Film nicht auszeichnungswürdig finden, ihm keine Prämie zusprechen und uns nicht auf die Mit-Finanzierung eines nächsten Projekts festlegen wollen. Dann hat der Filmautor ja die Möglichkeit, ein sogenanntes 'Papierprojekt' einzureichen - auf der andern Seite des Karussells wieder einzusteigen.
Filmbulletin: Das Geld der Filmförderung bleibt knapp, was doch bedeuten muss, dass nur sehr wenige auf dem Karussell fahren können. Von daher ein Zwang zum Erfolg, wobei sich 'Erfolg' hier am Geschmack und am Urteil der Prämienkommission misst.
Alex Bänninger: Es wäre nicht eine Verurteilung zum Erfolg, es wäre eine Anerkennung für den Erfolg, die anhand fertiggestellter Filme ausgesprochen wird.
Wir brauchen die Mühsal, einen Film zu finanzieren, nicht noch künstlich zu verlängern, indem wir sagen: wunderbar, dieser Film wird mit 6 000 Franken prämiert, und jetzt warten wir also auf ihr neues Projekt und erwarten mit Freude in ein paar Monaten ein paar Kilo Dokumente dazu - es ist ja ohnehin mühsam genug. Nur das möchten wir verbessern.
Es ist ganz klar, dass die Filmförderung 4 Millionen und ungrad Franken bleibt, ob wir sie nun so oder anders verteilen. (Dass wir mehr Geld haben müssten, sagen wir schon lange und wir waren zum Teil ja auch erfolgreich mit dieser Feststellung: wir bekommen jedes Jahr ein bisschen mehr, sind aber doch noch nicht da, wo wir sein müssten.) Ich bin aber überzeugt, dass gerade das Modell Karussell - ein Modell, das den Kontinuitätsgedanken sehr prononciert in den Vordergrund stellt - gerade auch ein Förderungsmodell ist, das auf eine

sehr deutliche und sehr illustrative Art zeigen würde, warum man in der Filmförderung mehr Geld braucht.
Wir sind ja nicht vor die Frage gestellt, wie eine ideale Filmförderung aussehen würde. Die verschiedenen Förderungskonzepte sind immer nur eine Antwort aus einer bestimmten Situation heraus in eine vermutete nächste Zukunft hinein. Das Modell Karussell ist an sich weder gut noch schlecht, aber ich glaube, es ist in der jetzigen Situation eine Antwort auf die Sorgen, die ich als die grössten und bedrückendsten bezeichnen möchte. Es bringt vor allem eine Vereinfachung des Förderungsprozederes, weil wir glauben, dass dieser Zeitgewinn etwas wichtiges ist und dem Produzenten nützt.
Ein zweites muss dazu kommen: Erhöhung der Maximalbeiträge, die jetzt und seit etwa zehn Jahren bei 300 000 Franken liegen, während die Teuerung in der Filmbranche noch viel grösser war als die allgemeine. Die eidgenössische Filmkommission stimmt dieser Erhöhung der Maximalbeiträge zu und beantragt dem Departement eine entsprechende Aenderung der Förderungsverordnung, wobei der Vorschlag lauten wird, dass im Einzelfall der Förderungsbeitrag nicht mehr als 10% des gesamten Filmkredits (1981: 4,1254 Millionen, 1982: 4,275 Millionen Franken) betragen sollte.
Und dann muss man ja alle unsere Massnahmen zusammen sehen - wenn man das Ganze sieht, dann ist das Modell Karussell einfach ein Vorschlag, um das Nadelöhr zur Filmförderung etwas grösser zu machen.

*) seit 1.1.82 sind Anträge für einen Herstellungsbeitrag auf einem dreiseitigen Projektblatt einzureichen; eine definitive Beurteilung kann aufgrund dieser Unterlagen erfolgen. Die zweite Möglichkeit wird noch diskutiert. ■

+ K U R Z N O T I Z + + + K U R Z N O T I Z + + + K U R Z N O T I Z +

Kurznotiz: "Ein **Erfolgs-Team programmiert** einen neuen **Kino-Erfolg**: **Produzent** George Lucas und **Regisseur** Steven **Spielberg** verwirklichten einen **Traum** von einem spannenden **Action-Abenteuer**, wie man es nur selten auf der **Leinwand** zu sehen bekommt.
JäGER DES VERLORENEN SCHATZES zeigt die Suche eines **Archäologen** nach der verlorengegangenen kostbaren **Bundeslade** der Israeliten - und er muss seine **Schatzgräber-Arbeit** unter schwierigen Bedingungen auf allen **Kontinenten** der Erde durchführen, denn er ist nicht der Einzige, der die wertvolle und mit mystischen Kräften ausgestattete Goldtruhe sucht... Harrison **Ford** spielt die **Hauptrolle**, den **JäGER DES VERLORENEN SCHATZES** in Steven **Spielbergs** grandiosem **Actionstück**. Der **Film** enthält in 'bisher unübertroffen auskalkulierter Manier alles, was ... Pulse höher schlagen und **Augen** weiten lässt', schrieb '**Der Spiegel**'." (aus: **Presse-Info** zu **JäGER DES VERLORENEN SCHATZES**)

+ K U R Z N O T I Z + + + K U R Z N O T I Z + + + K U R Z N O T I Z +

Diese Seite stand nicht für die Digitalisierung zur Verfügung

Cette page n'a pas été disponible pour la numérisation

Questa pagina non era a disposizione di digitalizzazione

This page was not available for digitisation

... in rund zwanzig Stichworten

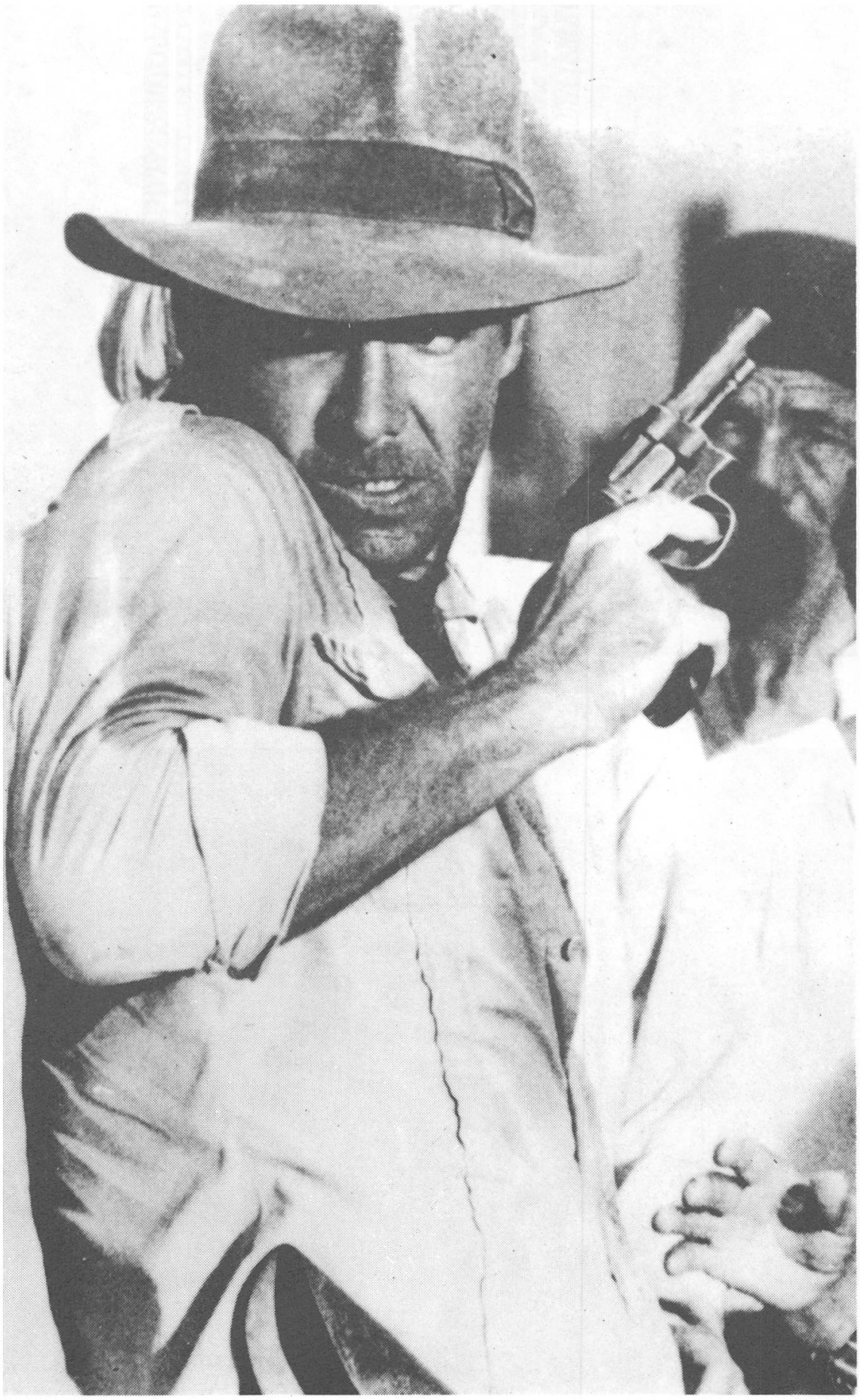
Wenn Wunderkinder Filme machen

oder

JäGER DES VERLORENEN SCHATZES

Kurznotiz - kurze Notiz, bei der es nicht bleiben muss, aber kann und dennoch nicht soll.
Erfolg - etwas, das sich in Zahlen, in Hit-Ranglisten ermessen lässt; etwas, folgerichtig auch, das sich berechnen lässt (vgl: **Programmiert**). George Lucas und Steven **Spielberg** belegen mit STAR WARS und THE EMPIRE STRIKES BACK (hier 'nur' als Story-Lieferant und **Produzent**) bzw. JAWS und CLOSE ENCOUNTERS in der Variety-Rangliste der finanziell **erfolgreichsten Kino-Erfolge** aller Zeiten die Ränge 1, 2, 3 und 7. **JäGER DES VERLORENEN SCHATZES** ist ebenfalls **erfolgreich** - ein **Erfolg**, der reich macht: den **Kinobesucher** MIT 115 Minuten vorzüglich-entspannender Unterhaltung (6.60 bis 16.- Franken hat er dafür in Zürich zu bezahlen), die **Lucasfilm** Ltd. (280 Beschäftigte; Wert: 70-80 Millionen Dollar) mit erwarteten "weniger als 10 Millionen Dollar" Einnahmen. Der Kinobesucher geht dann wieder arbeiten, damit er sich den Eintritt für die bereits geschriebene Fortsetzung von **JäGER DES VERLORENEN SCHATZES** erstehen kann; Lucas steckt "seine Gewinne in zukünftige Filmprojekte und in SEINEN grossen **Traum**, den Bau einer Skywalker-Ranch" (Kosten: mehr als 20 Millionen Dollar).
Erfolg macht reich.
Team - hier ein Zweigespann von "befreundeten **Regisseuren**", das sich im Mai 1977 "unter der Sonne Hawaiis" erholt und dabei erste Gespräche über einen "persönlichen **Kino-Traum**" führt, den man mit einem Budget von 20 Millionen Dollar gemeinsam - im **Team** - realisieren will.
Programmiert - ein Terminus, der der Computersprache entlehnt ist; man stellt ein **Programm** auf, das einer Maschine (hier: dem **Kino**-Publikum) Instruktionen gibt (hier: unterhalte dich!), mit dem Zweck, effizient (hier: **Erfolg**reich, siehe oben) zu arbeiten. **Programme** steuern Maschinen. Manchmal sind sie zu wenig effizient; dann muss

ein neues **Programm** erstellt werden.
Kino - ein Ort, wo man auch **Erfolge** landen kann, zum Beispiel: **JäGER DES VERLORENEN SCHATZES.** In Dolby-Stereo-Panavision begibt sich (wird begeben) der **Kinogänger** auf einen faszinierenden Kompensations-**Abenteuer**-Trip, den er nie ernstzunehmen braucht, der ihn aber für fast zwei Stunden den eigenen Alltagssorgen entreissen kann. **Kino** birgt immer noch Faszination, die da auf verschiedensten Ebenen gesteuert werden kann: geschickte Montagen lassen einen um den Helden - mit dem man sich vorzugsweise idendifiziert - bangen; durch Suspense wird man zum Mitwisser (etwa um eine vergifftete Dattel); Details wie eine Peitsche - über deren tiefere Bedeutung wir uns jetzt nicht auslassen wollen -, eine trinkfeste Geliebte oder die über alles gefürchteten Schlangen können, wieder aufgenommen, Aha-Effekte auslösen, neue Funktionen oder Stellenwerte erhalten; die Suche nach einem nie genau definierten Ding - Hitchcock würde es einen McGuffin nennen - hält alle und jeden auf Trab, denn damit Spannung erhalten bleibt, suchen natürlich gleich zwei danach: der gute amerikanische Geheimdienst und die bösen Nazis. Sprachliche und szenische Gags bereichern das Geschehen - ein Affe quietscht "Sieg Heil", die Ausgeburt eines Bösewichts stellt, mit der Phantasie des Zuschauers arg spielend, einen simplen Kleiderbügel her - oder sie stellen Fragen, denen man sich hier (vielleicht) nicht stellen sollte: Der Held steht einem Säbelrasslerklischee gegenüber, dem Helden wird die Szene zu bunt, er erschiesst den so Unterlegenen kurzerhand. **Kino** eben, und hier bloss **Unterhaltung**.
Produzent - was für die Schweiz noch einigermassen fassbar, benötigt zur Darlegung im Land der unbegrenzten Möglichkeiten mindestens ein dickes Buch, etwa: "American Film Now" von James Monaco. Untertitel (in dieser Reihenfolge): "The People", "The Power", "The Money", "The Movies" - Bei Francis Ford Coppola heisst es da etwa: "F.Cs. Geld ist wichtiger als seine **Filme**. Er hat einige gute **Filme** gemacht, zwei, drei grossartige inbegriffen. Aber jede Diskussion über seine Karriere hat mit Geld zu beginnen."
Regisseur - hier Steven **Spielberg**, der für einmal sein Budget nicht überschritten habe, dafür aber froh war, dass nicht alles in **JäGER DES VERLORENEN SCHATZES** so perfekt sein musste: "Wir (**Team**) machten nicht nur einen **Film** im Stil der dreissiger Jahre, ich stieg auch in die Fussstapfen eines **Regisseurs**, der den **Film** in den dreissiger Jahren wohl genauso gemacht hätte. Es war, als ob ich eine **Rolle** spielte. Ich war der Indiana Jones (Hauptfigur des **Films**) hinter der Kamera. Ich wusste, dass ich kein Meisterwerk schaffen musste, und so befreite mich der **Film** vom Perfektionswahn, alles so oft zu wiederholen, bis es hundertprozentig stimmte." Das Publikum merkt es ja eh nicht?! **Spielberg** hat inzwischen seinen Horrorfilm POLTERGEIST fertiggestellt und soll an der Arbeit zu IT AND ME sein, einem **Film**, in dem nur Kinder unter vierzehn Jahren mitspielen. Danach folge ein Liebesgeschichten-Remake A GUY NAMED JOE, der vierte Teil von STAR WARS - da sich sein **Teamfreund** Lucas in der **Produzentenrolle** bekanntlich besser gefällt, als in jener des **Regisseurs** -, und schliesslich stehe **Spielberg** dann auch noch für die beiden bereits geschriebenen Fortsetzungen von **JäGER DES VERLORENEN SCHATZES** zur Verfügung. Ein **Regisseur** muss heute (wieder) nicht mehr nur Erfolge inszenieren, er muss sie auch laufend wieder-fortsetzen.




A-2396


RL

Traum - ist etwas, was da ist, um verwirklicht zu werden.
Action-Abenteuer - es gab **Action-Film** und es gab **Abenteuer-Film**, nun gibt es beide fusioniert in einem (**Filmsterben**?). Was meint denn die gescheite Enzyklopädie? "Buchers" zum Beispiel: "**Action-Film**, Sammelbegriff für **Filme**, deren zentrales Motiv die Darstellung extremer physischer Vorgänge wie Verfolgungsjagden, Faustkämpfe und Schusswaffenduelle ist. Klassische **Action-Filmgenres** sind der **Abenteuer-Film**, der Detektivfilm, der Gangsterfilm, der Horrorfilm, der Katastrophenfilm, der Kriegsfilm, der Kriminalfilm, der Mantel- und Degenfilm, der Piratenfilm, der Sience-Fictionfilm und der Western. Aber auch die andern Genres, vor allem die Komödie, setzen häufig **Action**-szenen an zentraler Stelle ein." Und tatsächlich: **JäGER DES VERLORENEN SCHATZES** hat da eigentlich von allem ein wenig etwas. Er ist ein **Abenteuer-Film**, etwas, was sich nicht genau umschreiben lässt; ein Detektivfilm, in dem ein junger Professor mit dem Spürsinn eines Jagdhundes und der Unverwegenheit eines Tarzan sich in vollem Wissens- und Gerechtigkeitsdrang auf die Suche eines (allerdings noch zu begehenden) Diebstahls macht; ein Gangsterfilm, bei dem jedoch niemand - mit Ausnahme einiger armseliger Nazis - als Gangster entpuppt wird; ein Horrorfilm, wo ab und zu dem Zuschauer eine vor sich hinverwesende Mumie entgegengehalten wird und Marion (die unumgänglichnotwendige Geliebte) sich im Schrecken verzweifelt an sie klammert "there is nothing to fear here" - "that's what scares me!". Dann ist **JäGER DES VERLORENEN SCHATZES** ein Katastrophenfilm - oder ist es etwa keine Katastrophe, wenn ein ganzer Nazi-Stützpunkt beim Oeffnen der Bundeslade in Luft und Schmelz aufgeht? -; ein Kriegsfilm, geht es doch dem Suchtrupp ums Heil Hitlers, und gelangt anderseits "Das Boot" zu einem zweiten Auftritt; ein Kriminalfilm, in dem Indi und sein amerikanischer Geheimdienst dem damals noch nicht existierenden Israel seine **Bundeslade** klauen. Ein kleiner Zorro ist er ja auch, unser Indiana Jones, womit wir den Mantel- und Degenfilm wiedererkennen (der Degen wurde in freier Variation ganz einfach zur Peitsche, abgesehen davon, dass Degen in ihrer urtümlichen Form und Funktion auch Platz fanden: auf dem Markt zum Beispiel, wo damit Gegner und Orangen aufgespiesst werden). Bleiben der Piratenfilm - ein Schiff wird von einem U-Boot überfallen, Sience-Fiction - in Form des wiedergefundenen Weltenanfangs und schliesslich der Western: Indi hoch zu Ross in den Dünen **Filmaegyptens**. Komödie? Na klar, es darf auch - gewollt oder nicht - gelacht werden.
Leinwand - der Ort, wo sich **Action-Abenteuer** heute noch abspielen können.
JäGER DES VERLORENEN SCHATZES - im Original: RAIDERS OF LOST ARK; **Regisseur**: Steven **Spielberg**; Drehbuch: Lawrence Kasdan (nach einer Erzählung von George Lucas und Philip Kaufman; Kamera: Douglas Slocombe; Musik: John Williams; Darsteller: Harrison **Ford** (alias Professor Indiana Jones), Karen Allen (die Geliebte, Marion), Paul Freeman (Gegenprofessor Belloq), John Rhys-Davies (Wüstenfreund Sallah, auf Leben und Tod: "Nattern, sehr giftig, du gehst zuerst!"), Ronald Lacey (typisches Nazi-Schweinchen Toth) u.a.m.; **Produktion**: USA 1980, Lucasfilm Ltd.; Dauer: 115 Minuten, im Verleih der Cinema International Corporation. Dolby-Stereo, Original-Soundtrack im Vertrieb der CBS, Deutsche Buchausgabe bei Goldmann.
PS: Lucas "entschied sich dafür, sich ausschliesslich auf Film-Pro-

duktionen zu konzentrieren und auch die Begleitmusik dazu selbst zu machen: Bücher, Schallplatten, Spielzeug, Poster, Musikrechte. (Bis heute haben Begleitprodukte zu STAR WARS und THE EMPIRE STRIKES BACK eine Milliarde Dollar abgeworfen. Sechs bis fünfzehn Prozent davon fliessen in die Firma Lucasfilm.)"

Archäologie - Indiana Jones ist an sich ein braver **Archäologie**-Professor irgendwo in den Vereinigten Staaten von Amerika. Manchmal wird er kurzfristig zum Superman, nimmt dann Peitsche und Revolver hervor und bricht auf ins grosse **Kino-Abenteuer**. Als erstes, so zum Einlaufen, begleiten wir ihn in den peruanischen Dschungel, wo wir uns mit ihm in eine Höhle begeben, "aus der niemand lebend herauskommt". Zusammen mit Indi schaffen wir es aber dennoch - nur ein Begleiter bleibt drinnen auf der Strecke. In einer kleinen Sturmflut von **Actionszenen** gelingt es Indi mit gebührender Vorsicht der Höhle jenen güldenen Kopf zu klauen, der ihm in seiner stolzen Sammlung noch fehlte. Nieder mit dem Bild der pinselschwingenden **Archäologen** - lang lebe Indiana Jones, das Vorbild künftiger Historiengrübelei. Nach der Flucht vor Belloq, seinem ominösen Widersacher ("Es gibt nichts, was du besitzen kannst, und ich kann es dir nicht nehmen!"), und ein paar wilden, zielunsicheren Buschbewohnern, steht Indi zum Ausschnaufen auch mal in der Schulstube. Das "I LOVE YOU" auf den Liedern einer Schülerin macht ihn da verlegener, als jeder Kinnhaken seiner alten Liebe Marion, der er am Schluss, nach seinem Haupt-**Archäologie-Abenteuer**, gesteht: "It's not the years, it's the milage" - nicht die Jährchen, die Kilometer hätten ihn verändert. Der Rest: vgl. **Kurznotiz**.

Bundeslade - "Lade Gottes, Wanderheiligtum der israelitischen Stämme, das durch David nach Jerusalem und dort von Salomon in das Allerheiligste des Tempels gebracht wurde. Ihr Verbleib nach dem Babylonischen Exil ist unbekannt. Nach dem zweiten Buch Moses, 25/10ff war die **Bundeslade** ein an zwei Stangen tragbarer vergoldeter Kasten aus Akazienholz mit Deckel, auf dem zwei goldene Cherubbilder standen. Nach jüngerer Vorstellung enthielt sie die Gesetzestafeln; daher auch die Gesetzeslade." (Brockhaus) - Im **Film** wird die **Lade** endlich gefunden und in einer geradezu genialen Kitschsequenz geöffnet. Ihr Inhalt (**augenscheinlich** Sand) erweist sich als Allzweckreiniger. Vom amerikanischen Geheimdienst wird sie dann vorläufig an einem sicheren Ort gelagert.

Schatzgräber-Arbeit - das **Team** Lucas/**Spielberg** hat in der Schatzkiste der **Film**geschichte gegrübelt und ein Genre wiederbelebt, das in letzter Zeit nur noch selten schnaufte (eine jüngere Ausnahme etwa THE MAN WHO WOULD BE KING, 1975, Regie John Huston), früher aber einmal ein intensives Dasein führte: CRIMSON PIRATE (1952), THE MASTER OF BALLANTRAE (1953), THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD (1938), THE MARK OF ZORRO (1920), BLACKBEARD, THE PIRATE (1952), SCARAMOUCHE (1952), MOBY DICK (1956), THIEF OF BAGDAD (1924), SINDBAD THE SAILOR (1947), AFRICAN QUEEN (1951), um nur spontan ein paar Beispiele zu nennen. Die Trickliste bei dieser **Arbeit** ist länger geworden, die Routine, mit der man die Sache anpackt, grösser - und packend präsentiert sich das Ergebnis halt schon: perfektes Unterhaltungs-**Kino**, versehen mit dem Gütesiegel der **Film**wirtschaft und der Lobesfreude der Kritik.

Kontinente - in Tunesien, auf Hawaii, in französischen Gewässern und den EMI-Elstree-Studios in London wurde gedreht, was später zu Ameri-

ka, peruanischem Dschungel, nepalesischem Hochgebirge, aegyptischer Historienwüste und Mittelmeer wird.
Ford - für einmal nicht John sondern Harrison Ford, Filmschauspieler, (vorläufig noch) billiger Star in Lucas-Filmen wie AMERICAN GRAFFITI, STAR WARS oder THE EMPIRE STRIKES BACK, mit weiteren Auftritten etwa bei Antonioni in ZABRISKI POINT, bei Coppola in THE CONVERSATION und APOCALYPSE NOW, bei Aldrich in FRISCO KID. Auch als Indiana Jones eine gute Durchschnittsnummer.
Hauptrolle - ihr widmet sich das Drehbuch in erster Linie, wobei der Zuschauer oft etwas mehr und früher aufgeklärt sein darf, als die **Hauptrolle**, denn dies ist nicht zuletzt ein Beitrag an die Unterhaltung des Zuschauers und dessen Selbstbewusstsein, das sonst ja nur in der Identifikation aufgeht.
Spielberg - 1948 in Cincinnati geboren, erste **Film**erfahrungen während der Schulzeit in Phoenix, mit 21 Lenzen Fernsehvertrag. Gelangt mit DUELL 1971 erstmals in die **Kinos** und ins Bewusstsein (noch) weniger **Kino**gänger. Findet, dass man **JäGER DES VERLORENEN SCHATZES** "nicht als historisch getreues Zeitdokument missverstehen" darf, "es ist einfach exotische Unterhaltung, unheimlich packend, spannend und mit einem Hauch von Zauberei arrangiert" - von ihm notabene, einem Mann mit einem anständigen Selbstbewusstsein also, aber recht hat er ja schon!
Film - ist ein mit allen möglichen Mitteln ausschöpfbares Medium, das zum Beispiel der Unterhaltung dienen kann. So können im **Film** sich durchaus auch Dinge abspielen, die jenseits jeglicher Realität liegen (vgl: **JäGER DES VERLORENEN SCHATZES**), die aber vielleicht gerade deshalb besonders unterhaltend wirken. "You gonna get more than you wanted - I'm your god damned partner!"
Augen - absolut notwendiges Sinnesorgan, um beim **Film** auf die Rechnung zu kommen. (Manchmal - nicht hier - bleiben sie allerdings vorzugsweise geschlossen.) Ueber die **Augen** spielt sich für Millionen Weltbürger im **Kino-Abenteuer** ab, die **Augen** erst machen dieses wieder er-lebbar. Voraussetzung allerdings ist, dass jemand einen Zelluloid-Streifen dergestalt belichtet, füllt, montiert und arrangiert, dass die **Augen** als aufnehmender Sinn im Gehirn die richtige Reaktion auslösen können: etwa Angst erwecken, Freude vermitteln, einen Lacher anregen, einen 'Göiss' zum Ausgestossenwerden reizen. (Ueber das genaue Zusammenspiel von **Augen**/Hirn sei auf Woody Allens EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO KNOW ABOUT SEX verwiesen.) So kommt denn der Besitzer der **Augen** auf seine Rechnung; der Besitzer des **Kinos** auch, sowie der Verleiher, die Steuerbehörde, die Exportfirma mit Weltvertrieb, der **Produzent**, der **Regisseur** mit Sparkonto, usw. usw.
Der Spiegel - ein deutsches Nachrichtenmagazin.
Presse-Info - eine je nach dem mehr oder weniger ausführliche Dokumentation zu einem einzelnen **Film**. Sie soll jeweils den kritischen Presseleuten helfen, einen **Film** zu verstehen; in diesem Sinn ist sie tatsächlich manchmal notwendig, wenngleich auch sie in vielen Fällen den **Film** nicht besser machen kann. Vor allem beinhaltet sie aber eine (meist sogar unvollständige) Zusammenstellung technischer Daten und so. Aus **Presse-Infos** darf (und wird) auch ohne Quellenangabe abgeschrieben werden - was hier teilweise (aber eben immer mit ""Zeichen) geschah.
Verantwortung - übernimmt für diesen Versuch, auf einen Unterhaltungs-**Film** einzugehen

Walter Ruggle

Der Produzent

Gespräche mit

einem
Geldgeber

zwei
Produzenten

einem
Regisseur

ein Kurz-Kommentar,
sowie drei Bücher zur Sache

FILMPRODUKTION ✣


HANS SIGG

Gespräch mit Alex Bänninger, Chef der Sektion Film, im EDI : Position eines wichtigen Geldgebers

Filmbulletin: Ist der Bund "The Last Tycoon" unserer Filmproduktion?
Alex Bänninger: Wenn Sie die Frage so stellen, dann war der Bund der erste und letzte "Tycoon" - es ist aber keine Rolle, die er sich gesucht hat. Der Bund hat sich vorgestellt, einem Produzenten mit der Filmförderung die Restfinanzierung zu gewährleisten, also das zu bezahlen, was ihm noch fehlte, um einen Film zu finanzieren. Gegen seinen Willen ist der Bund vom Letzt-Finanzierer zum Erst-Finanzierer geworden.
Vereinfacht lässt sich sagen: viele mögliche Geldgeber sind nicht bereit, vor dem Bundesentscheid selbst zu einem Projekt Stellung zu nehmen. Wenn der Bund ja sagt, vergrössert sich die Chance ganz enorm, dass ein Produzent sein Geld findet. Diese Rolle gefällt uns nicht, weil wir damit nicht mehr nur über einen Bundesbeitrag an eine Produktion, sondern, im Grunde genommen, über ein Projekt überhaupt entscheiden. Es hat sich durch die Umstände so ergeben, ist aber weder unser Fehler noch unser Anspruch.
Filmbulletin: Ich will eigentlich auf die Frage hinaus, ob der Bund Filmproduzent, oder 'nur' Geldgeber ist?
Alex Bänninger: Der Bund ist tatsächlich Filmfinanzierer.
Die einzige Funktion, die dem Staat zusteht, ist, Voraussetzungen zu schaffen, dass Filme zustande kommen. Und Voraussetzungen schaffen heisst für den Bund in allererster Linie, die entsprechenden Geldmittel zur Verfügung zu stellen.
Der Bund ist mit dem Filmschaffen in der Schweiz generell konfrontiert: er muss im Sinne und unter Beachtung der ganzen Filmproduktion entscheiden, wo er seine Mittel einsetzt.
Präzisiert lautet die Antwort also: der Bund ist ein kulturpolitisch orientierter Filmfinanzierer.
Filmbulletin: Der Bund prüft Budgets, hilft bei Restfinanzierungen und Co-Produktionen. Das sind doch Produzenten-Funktionen.
Alex Bänninger: Ich halte es für sehr wichtig, dass sich der Bund in keine Produzenten-Rolle drängen lässt - er schafft nur Voraussetzungen, damit Filme entstehen. Durch Produktionsabkommen - auf politischer Ebene ausgehandelt und etwa mit der Bundesrepublik, mit Frankreich in einem Staatsvertrag geregelt - gibt der Bund den Produzenten die Möglichkeit, auch in diesen Ländern Geld zu finden und ihre Filme in die Kinos zu bringen. Ob sie aber davon Gebrauch machen und wie, bleibt ihnen überlassen.
Filmbulletin: Wie grenzt sich die Verantwortung der zuständigen Instanzen des Bundes demnach ab? Hört die Verantwortung damit auf, dass man belegen kann, dass die Gelder sinnvoll eingesetzt wurden?
Alex Bänninger: Das sind zwei Fragen. Es gibt eine formelle Verantwortung und eine materielle Verantwortung.
Die formelle Verantwortung lautet: wir müssen Gewähr dafür bieten,

dass die Mittel, die wir den Filmproduzenten zur Verfügung stellen, dazu führen, dass ein Film fertiggestellt wird. Ob das ein guter oder ein schlechter Film ist, liegt jenseits der formellen Verantwortung, denn die Zweckbestimmung des Herstellungsbeitrages lautet, einen Film zu machen, und diese Zweckbestimmung ist erfüllt, wenn dieser Film hergestellt ist. Bis heute ist das Risiko, das der Bund hier eingeht, immer belohnt worden: der Bund hat in 18 Jahren Filmförderung keinen Rappen Geld verloren; jeder Beitrag, den ein Produzent akzeptiert hat, führte zu einem Film. Das ist ein ausserordentlich positiver Aspekt der bisherigen Filmförderung.
Die zweite Verantwortung des Bundes ist, einen Beitrag an die Kontinuität und an die Entwicklung des schweizerischen Filmschaffens zu leisten. Der Bund muss die Filme da fördern, wo sie relevanterweise entstehen, und er muss spüren, was die Bedürfnisse des Schweizer Films sind - das ist eine kulturpolitische Verantwortung.
Filmbulletin: Machen Sie, indem Sie etwa Leitbilder der Filmförderung aufstellen, nicht DOCH Produzenten- oder in jedem Fall Produktions-Politik?
Alex Bänninger: Produzenten-Politik: nein, Produktions-Politik: ja. Wobei diesen Leitbildern auch die Aufgabe zukommt, transparent zu machen, wofür wir Geld zur Verfügung stellen wollen.
Filmbulletin: Gegenüber der politischen Behörde?
Alex Bänninger: Gegenüber dem Filmschaffenden in der Schweiz, um deutlich zu machen, wo eine Chance für einen Beitrag besteht.
Filmbulletin: Gibt es die Absicht, mit diesen Leitbildern bestimmte Filme zu fördern?
Alex Bänninger: Wir müssen zwischen dem Förderungskonzept und der Förderungsrealität unterscheiden. Das Förderungskonzept besagt: wir wollen unsere bescheidenen Mittel konzentriert einsetzen; wir wollen nicht nach einem Giesskannen-Prinzip (für jeden ein bisschen etwas) fördern, sondern uns auf ein paar Aufgaben konzentrieren: Herstellung von Schweizer-Film, Verbreitung von Schweizer-Film, Vorführung von Schweizer-Film und als vierte Aufgabe Unterstützung des Schweizerischen Filmarchivs in Lausanne.
Nach dem Förderungskonzept ist keine Filmgattung bevorzugt oder benachteiligt. In der Praxis ist es aber so, dass der kritische Film mit einer Präferenz unterstützt wird; der eher publikumsorientierte Unterhaltungsfilm hat es schwerer. Das ist nicht im Konzept beabsichtigt, aber Förderungspraxis, die sich durch die Zusammensetzung des Begutachtungsausschusses und persönliche Vorlieben der Experten ergibt. Ich find's falsch, dass man sich eher - um es schlagwortartig zu formulieren - am elitären Film orientiert und populäre Filme etwas abdrängt.
Sicher soll jene Filmproduktion, die frontal aufs Publikum losgeht, oder die Produktion, die nach Marketing-Studien entsteht, von der Filmförderung ausgeschlossen bleiben. (Es gibt diese Produktion in der Schweiz übrigens in viel grösserem Umfang als man meint; wir haben eine ausserordentlich starke Sex- und Pornofilm-Produktion.)
Aber die Penalisierung des Erfolgs von Autoren, die durchaus als unabhängige künstlerisch orientierte Autoren tätig sind, finde ich nicht richtig. So paradox, so unverständlich es sein mag, auch die sogenannt grossen Namen im Schweizer Film - Tanner, Goretta, Soutter, Gloor, Imhof - sind nach wie vor auf Bundesbeiträge angewiesen. Wenn

wir wollen, dass unsere erfolgreichsten Filmschaffenden das bleiben können was sie sind, dann müssen wir sie nach wie vor unterstützen - weniger aus finanziellen, als aus Gründen der künstlerischen Autonomie.

Filmbulletin: Heute sind die meisten Filmer auch ihre eigenen Produzenten. Würden Sie lieber mit ausschliesslich dieser Tätigkeit nachgehenden "eigentlichen" Produzenten zusammenarbeiten?

Alex Bänninger: Diesbezüglich ist das Konzept sicher neutral. Es ist am Autor, zu entscheiden, wie er sich organisieren will.
Es ist jedoch ohne jeden Zweifel ein Mangel, dass es in der Schweiz zu wenig Filmproduzenten gibt. Filme produzieren und Filme künstlerisch realisieren, sind zwei vollkommen verschiedene Funktionen. Der Autorenfilm ist mehr als Tugend aus einer Not entstanden, und neben allem, was uns fehlt, fehlen uns tatsächlich Produzenten, die mit Kontinuität ihr Metier ausüben, Spezialisten werden und ihre besonderen Kenntnisse dem Filmgestalter zur Verfügung stellen. Ein Autor, der sich um die Produktion, die Regie, den Verleih kümmern muss, ist restlos überfordert - was auch dazu führt, dass er in einem viel langsameren Rhythmus Filme machen kann, als er eigentlich sollte und wollte, weil er durch Aufgaben absorbiert ist, die letztlich nicht seine Aufgaben wären. So gesehen kann man den Mangel an Produzenten nicht genügend hervorheben und bedauern.

Filmbulletin: Aber Sie sehen von Ihnen her keine Massnahmen, um das zu beeinflussen?

Alex Bänninger: Wir sind damit bei einer sehr wichtigen Frage, nämlich bei der Frage, ob das Filmschaffen die Probleme der Filmförderung zu lösen habe, oder ob es nicht so ist, dass die Filmförderung die Probleme des Filmschaffens zu lösen hat.
Die Filmförderung muss natürlich die Probleme lösen, wie sie sich dem Filmschaffen stellen, und wir müssen noch den letzten Rest von patriarchalischer Orientierung verlieren - auch den letzten Rest von mäzenatisch orientierter Filmförderung.
Wir sind Investoren von Geld in den Schweizer Film, und unsere oberste Sorge muss sein, die Kontinuität dieses Schweizer Films zu sichern. Es gab eine Förderungsphase, in der es darum ging, dass qualitativ hochwertige Filme - was immer qualitativ hochwertig heisst - entstehen. Aber jetzt sind wir in einer Phase, wo die Sicherung des Fortbestandes oberste Priorität gewonnen hat. Und ich gehe soweit zu sagen, dass die Quantität der Filme, die entstehen, genau so wichtig geworden ist wie die Qualität. Warum? Es hat sich mit der Zeit nun doch eine Infrastruktur entwickelt. Wir haben Mitarbeiter von Regisseuren, wie Kameraleute, Tonleute, Produktionsleute, Techniker, und wir müssen sehen, dass diese personelle Infrastruktur im Filmschaffen ein Auskommen finden kann.

Filmbulletin: Was sind die grössten Gefahren für diese Kontinuität?

Alex Bänninger: Eine gesteigerte Auslandabhängigkeit. Die schweizerischen Mittel werden an den Gesamtkosten gemessen vor allem bei grösseren Projekten immer kleiner. Weil die Filme viel teurer wurden, sind die Mittel, die in der Schweiz aufzubringen sind, nicht mehr so bedeutend, was das Interesse an Co-Produktionen mit uns natürlich nicht gerade erhöht.
Mein grosses Anliegen ist es, den Experten deutlich zu machen, dass es nicht möglich ist, 'unsern' Film nur als kulturelles (oder gar als

ausschliesslich ästhetisches) Phänomen zu betrachten; wir kommen nicht darum herum zur Kenntnis zu nehmen, dass der Film in Gottes Namen auch unter bestimmten wirtschaftlichen Gegebenheiten entsteht - oder eben nicht entsteht.
Wenn wir Förderungsbedingungen aufstellen, so dürfen diese nicht still in den Büros in Bern ausgedacht werden. Forderungen aus der Praxis lauten etwa: der Aufwand für Gesuche sollte drastisch reduziert werden; der Bund sollte in einem viel früheren Zeitpunkt grundsätzlich erklären, ob er ein Projekt fördern wird, tut er das, hat das Projekt so quasi eine moralische Absicherung, die hilft weitere Geldquellen zu erschliessen, und die Produzierenden wissen, dass die Vorbereitungen, die anstehen, nicht restlos vergeblich sind; der Bund sollte auch in einem frühen Zeitpunkt einen ersten Teil des Herstellungsbeitrages zur Verfügung stellen, damit der Produzent Vorbereitungsarbeiten zahlen kann.
Filmbulletin: Auf die Spitze getrieben heisst das doch, es muss einfach produziert werden - egal was. Wozu müssen da noch Drehbücher eingereicht und begutachtet werden? Ist es nicht einfacher zu sagen, der hat schon mal was produziert, der bringt uns sicher wieder ein paar Meter belichtetes Material?
Alex Bänninger: Ich bin ein Gegner der Auffassung, dass der Bund und seine Experten zuerst 1000 Seiten Akten studiert haben müssen, bevor sie entscheiden können, ob ein Projekt für einen Beitrag in Frage kommt. Wir wissen doch ganz genau, dass ein Drehbuch etwas ist und ein fertiger Film etwas ganz anderes. Die beste Referenz, die einer vorzuweisen hat, ist sein letzter Film. Und ich bin tatsächlich der Meinung, dass man der Referenzförderung noch grössere Bedeutung geben müsste; dass wir allergrösstes Interesse haben müssen, dass Autoren und Produzenten, die bereits künstlerisch und kulturell erfolgreiche Filme machten, möglichst schnell in ein nächstes Projekt einsteigen können. (Siehe "Filmförderung nach Modell Karussell" auf Seite 3)
Das ist das eine. Selbsuveuständlich ist die Nachwuchsförderung ebenfalls wichtig. Wir müssen auch Leuten, die zur jüngsten Generation gehören, die Chance geben, ihre Filme zu machen. Es wäre vollkommen falsch, nur auf die sogenannten Paradepferde zu setzen. Für mich ist das kein Entweder-oder, sondern ein Sowohl-als-auch.
Filmbulletin: Würden Sie das Vertrauen, das sie im "Modell Karussell" einem Filmautor schenken, auch einem Produzenten entgegenbringen, der einen Film produziert hat und ein neues Projekt (allenfalls mit einem andern Regisseur) realisieren will?
Alex Bänninger: Einem Produzenten, ohne dass er uns sagt, mit wem er seinen nächsten Film machen will, nicht. Der neue Schweizer Film, wie er in den sechziger und betont in den siebziger Jahren entstand, ist ein Autoren- und nicht ein Produzenten-Film. Und ich würde doch sagen, dass es in der Regel die Filmkünstler - um dieses Wort zu gebrauchen - sind, die ein Filmschaffen lebendig und interessant erhalten. Dass es Produzenten gibt, die auch mit dieser künstlerischen und innovatorischen Begabung ihr Metier ausüben, ist zwar durchaus möglich, ich halte es aber eher für die Ausnahme. Der Produzent erfüllt die Funktion, es dem Autor zu erleichtern, seine Aeusserungen zu machen. Unser Interesse gilt schon einem Filmschaffen, das von Autoren geprägt worden ist, und es ist der Autor, der uns etwas zu sagen hat - oder allenfalls auch nicht. ■

Gespräch mit George Reinhart:

Position eines 'freien' Produzenten

Filmbulletin: Du sagst, dass es bei uns eigentlich gar keine Produzenten gibt. Wenn das stimmt, was ist mit dir?
George Reinhart: Kommt drauf an, was du unter einem Produzenten verstehst. Produzenten, die ein Projekt aufbauen und dann die einzelnen Mitarbeiter dazu suchen, gibt es bei uns weniger oder gar nicht. Die Projekte und Ideen kommen schon weitgehend von den Autoren.
Ich selber hab mehr per Zufall angefangen: ich war ein paar Jahre in Südamerika und als ich in die Schweiz zurückgekommen bin, war Markus Imhoof - den ich von früher kannte - gerade mit TAUWETTER beschäftigt. Das war so sein erster grösserer Spielfilm. Nachdem er vorher FLUCHTGEFAHR noch selber im Rahmen der Nemo-Film produziert hatte, sagte Markus, er könne nicht Drehbuch, Regie und Produktion selber machen, weil das Risiko zu gross wird, wenn du ein Budget von über einer Million hast. Deshalb ging er zur Condor-Film, war aber nicht sehr zufrieden, weil man einfach gemerkt hat, dass sie vom Auftragsfilm, vom Werbespot und solchen Dingen her kommen.
Markus meinte, ich könne - da ich ja in Südamerika in einem Handelsunternehmen gearbeitet hatte - auch Zahlen zusammenzählen, und dann haben wir zusammen die Limbo-Film gegründet, die TAUWETTER mit der Condor co-produzierte. Da ich noch nie direkt mit Film zu tun hatte, wurde ich auch Assistent des Produktionsleiters, war damit also sein Untergebener und Vorgesetzter zugleich, bin so rein gekommen, habe festgestellt, dass auch da nur mit Wasser gekocht wird und fand, wenn man TAUWETTER machen kann, wird man auch andere Filme machen können. Nach TAUWETTER kam DAS BOOT IST VOLL - und jetzt ein Projekt von Hans-Ulrich Schlumpf mit dem Arbeitstitel "Transit" (siehe 'Inserts', auf Seite 56).
Filmbulletin: Was war deine Arbeit - eben Zahlen zusammenzählen?
George Reinhart: Ich hab bald gesehen, dass ich eigentlich gar nicht Produzent - was eher ein Management-Job ist, wenn du so willst - wie etwa P.C.Fueter von der Condor, der vor allem vom Schreibtisch aus arbeitet, sein will. Wenn ich bei einem Film mitmache, dann will ich möglichst früh dabei sein, schon beim Drehbuch, wenn eine Idee entwickelt wird. Ich schreibe zwar nicht mit, aber man spricht in jedem Stadium darüber. Ich will dabei sein, wenn Schauspieler ausgewählt, wenn Drehorte gesucht werden, denn das ist eine gute Phase. Da kannst du noch etwas ausprobieren und Phantasien haben. Wenn das Buch vorliegt, wenn du mal den Drehort, die Schauspieler hast, dann wird es für den Produzenten mehr eine administrative Sache.
Weitgehend die Aufgabe des Produzenten ist es, in der Vorbereitung

George Reinhart und Markus Imhoof an der Pressekonferenz zu DAS BOOT IST VOLL



David O.Selznik und Vivien Leigh bei der Uebergabe der div. Oskars für GONE WITH THE WIND

das Geld zu suchen, sei's beim Fernsehen, bei Co-Produzenten in Deutschland oder wo auch immer. In der Schweiz muss das allerdings mit dem Autor zusammen gemacht werden, weil sowohl Bund als auch Fernsehen das Geld bestimmten Filmern und nicht einem Produzenten geben. Die ersten, redaktionellen Gespräche beim Fernsehen sind meist mit dem Autor zusammen. Die ganzen Verträge mit dem Fernsehen, mit Bern und so weiter abzuschliessen und auch schon einen Verleiher zu suchen, das ist dann eigentlich, wenn du so willst, die Funktion des Produzenten.
Die nächste Stufe - nun, du hast in der Schweiz einen Film nicht schon ein Jahr im voraus finanziert und kannst dann in aller Ruhe den Dreh vorbereiten, sondern da kann schon einiges parallel laufen - ist das Zusammenstellen der ganzen Equipe, wobei das wieder mit dem Autor zusammen passiert, weil er, gerade bei Kameraleuten, Tonleuten, Regieassistenten, mit denen er intensiv zusammenarbeiten muss, ja Vorstellungen hat, wer das sein soll.
Filmbulletin: Kann es aber vorkommen, dass du sagst, den nicht, der kostet zuviel?
George Reinhart: In der Schweiz haben die meisten Autoren soviel Erfahrung im Produzieren, dass sie selber merken, wenn etwas zuviel kostet. Die wissen auch, dass man sich bei einem Film mit einem Budget von 600, 700 000 keinen Kameramann für 100 000 leisten kann. Bei den Technikern hat sich das einigermassen eingespielt, man weiss, was das kostet.
Bei den Schauspielern dagegen kann es sein, dass du einen bestimmten möchtest - wenn du aber Bruno Ganz willst, dann kostet das heute einfach 100-150 000 Franken. Ich entscheide aber nicht, dass der und der nicht in Frage kommt, ich kann höchstens sagen, wir finden die zusätzlichen 100 000 einfach nicht. Die Produzenten hier können nicht einfach selber eine halbe Million investieren, wir arbeiten ja hauptsächlich mit fremdem Geld.
Filmbulletin: In welcher Funktion bist du dabei, wenn die Schauspieler ausgewählt werden? Der Regisseur entscheidet doch wohl, wer geeignet ist.
George Reinhart: Das passiert im Sinn einer Zusammenarbeit, ohne da eine genaue Hierarchie zu haben. Da aber der Regisseur mit den Schauspielern arbeiten muss, würde ich ihm nie jemand aufschwatzen, mit dem er dann nicht zufrieden ist.
Beim Schlumpf haben wir zum Beispiel etwa 10, 15 Leute "angeschaut", mit vier Leuten Probeaufnahmen gemacht, und dann haben Schlumpf, ich, die Regieassistenz und der Kameramann einfach darüber geredet, warum der und nicht der andere - wobei es dann kein einseitiger Entscheid von einem wurde, dass es jetzt der Roger Jendly sein wird.
Filmbulletin: Denkt ein Produzent daran, wieviele Leute ein Schauspieler ins Kino bringen könnte?
George Reinhart: Ein Produzent schon!
Natürlich interessiert mich auch, dass die Leute sich den Film ansehen. Ich hab aber lieber einen guten unbekannten Schauspieler als einen mittelmässigen, der sehr bekannt ist - die guten und bekannten sind meist so teuer, dass man sich überlegen muss, ob das noch im Budget liegt.
Wichtig ist, Schauspieler auch unabhägnig von Projekten kennenzulernen, damit du, wenn du mal einen Film hast, unter einem Kreis von dir

bekannten Schauspielern auswählen und schon beim Schreiben des Drehbuchs an einen bestimmten Schauspieler denken kannst. Wenn du hingegen für ein bestimmtes Projekt Leute suchen musst, ist das eine recht unangenehme Arbeit - du gehst wie auf den Viehmarkt.

Filmbulletin: Was ist denn für dich ein guter Schauspieler?

George Reinhart: Ein guter Schauspieler? Ich kann sagen, dass die, die in DAS BOOT IST VOLL mitspielen, gut sind; aber was ein guter Schauspieler ist, kann ich dir auch nicht sagen.

Filmbulletin: Ich möchte dennoch wissen, was deine konkrete Funktion in der Beratung und Mitauswahl der Schauspieler ist.

George Reinhart: Also ich hab etwa im Fall von Hansueli Schlumpfs Projekt sehr stark darauf tendiert, dass man einen Schauspieler nimmt, von dem man schon weiss, dass es ein guter Schauspieler ist, mit dem man auch gut zusammenarbeiten kann. Hansueli wollte zu Beginn noch eher mit einem jüngeren arbeiten und die Sache entwickeln. Aber es ist ein unheimliches Risiko - vor allem bei diesem Film auf dem Schiff, wo wir sehr wenig Zeit haben werden - wenn man zwei Leute hat, die ihren ersten Spielfilm machen.

Filmbulletin: Wie ist die Aufgabenteilung Produzent, Produktionsleiter, Aufnahmeleiter?

George Reinhart: Der Aufnahmeleiter ist für die tägliche Organisation am Set verantwortlich, er muss sehen, dass die Strassen, die abzusperren sind, gesperrt werden, dass der Kaffee rechtzeitig da ist, die Schauspieler bereit sind - oder, dass er sie findet, wenn sie nicht da sind. Der Aufnahmeleiter hat einfach dafür zu sorgen, dass am einzelnen Drehtag die Sache richtig abläuft.

Der Produktionsleiter ist eher derjenige, der die eigentliche Vorbereitung der Drehzeit und die Drehzeit organisiert, der fürs Drehen die längerfristigen Sachen macht: Bewilligungen einholt, Hotels reserviert, wenn man disloziert; der schaut, dass die Leute orientiert sind, wenn man kommt, dass der Drehplan funktioniert, dass die Tagesdisposition gemacht wird, dass die Mitarbeiter informiert sind, und daneben macht er die ganzen administrativen Sachen, zahlt die Löhne und das Essen - alle diese Dinge.

Und der Produzent ist - während der Drehzeit jedenfalls -, wenn du so willst, mehr eine Kontrollinstanz. Bei DAS BOOT IST VOLL etwa habe ich immer gewusst, was läuft, habe aber nie was gesagt, ausser wenn Fragen gekommen sind und Entscheidungen zu treffen waren.

Daneben war ich Standfotograf.

Filmbulletin: Also hattest du als Produzent nichts mehr zu tun?

George Reinhart: Der Produktionsleiter ist mehr oder weniger durch das Budget gebunden, er weiss, die Leute habe ich, soviel Geld darf ich ausgeben - wenn da ausserordentliche Sachen kommen, oder wenn es grössere Aenderungen im Drehplan gibt, dann sollte der Produzent schon mitreden. Probleme innerhalb der Equipe kann auch der Produktionsleiter wieder einrenken, aber wenn es Probleme gibt zwischen Regisseur und einem Schauspieler oder zwischen den Schauspielern, dann ist es gut, wenn noch eine Instanz da ist, die das mit etwas mehr Distanz sehen kann. Dazu braucht der Produzent aber nicht immer am Drehplatz zu sein - und als Produzent einfach dazustehen, da käme ich mir blöde vor.

Es interessiert mich aber eben dabeizusein und dadurch, dass ich eine Mehrfach-Funktion hatte, war ich jeden Tag am Set, was auch noch den

Vorteil brachte, dass ich relativ gut übersehen konnte, was läuft, und wenn am Abend besprochen wurde wie es ging, nicht noch lange fragen musste, sondern die Information schon hatte.

Filmbulletin: Gesetzt der Fall, um mal ein Beispiel reinzuwerfen, es sollte regnen und es regnet einfach nicht; der Produktionsplan muss umgestellt werden, wie würde so eine Entscheidung laufen?

George Reinhart: Solche Entscheidungen trifft nicht einer allein. Bei DAS BOOT IST VOLL sind da Regisseur, Produktionsleiter und ich zusammengesessen und haben Vor- und Nachteile einer Umstellung abgewogen. Bei TAUWETTER etwa, wo wir extrem stark vom Wetter abhängig waren, konnte wenigstens relativ schnell umgestellt werden, da wir immer im selben Dorf waren und die Innen-Decors für die ganze Drehzeit zur Verfügung hatten.

Normalerweise ist es Sache des Produktionsleiters und des Regisseurs beziehungsweise der Regieassistenz, den Drehplan zu bestimmen. Bei DAS BOOT IST VOLL hat das Peter Spörri meist zusammen mit Ursula Bischof gemacht, die weiss, wie der Markus gern arbeitet. Markus wollte vor allem Regie machen und das Organisatorische eher den Mitarbeitern überlassen. Natürlich hatte er Wünsche, wie: ich will nicht diese Szene vor der andern drehen, weil es aus psychologischen Gründen vielleicht nicht gut ist, wenn man eine Schlussszene am Anfang dreht oder so.

Filmbulletin: Aus Kostengründen könnte es aber besser sein, wenn umgekehrt gedreht würde, da kann also ein Konflikt zwischen Regisseur und Produzent angelegt sein.

George Reinhart: Dafür redet man ja miteinander, und deshalb versuche ich nur die Filme zu machen, die ich machen will. Mir ist nicht egal, wie produziert wird. Ich bin ein Produzent, der auch am entstehenden Film interessiert ist, und mich interessiert die Seite des Regisseurs mindestens so stark, wie die des Produzenten. Es gibt da, wenn du so willst, keine so klare Trennung. Wenn mich das Argument des Regisseurs überzeugt, bin ich einverstanden, auch wenn es ein paar Tausend mehr kostet; umgekehrt hab ich bis jetzt immer mit Regisseuren gearbeitet, die selbst wissen, dass sie nicht Forderungen stellen können, die das Budget verdoppeln.

Filmbulletin: Inwiefern ist dir nicht egal, wie produziert wird?

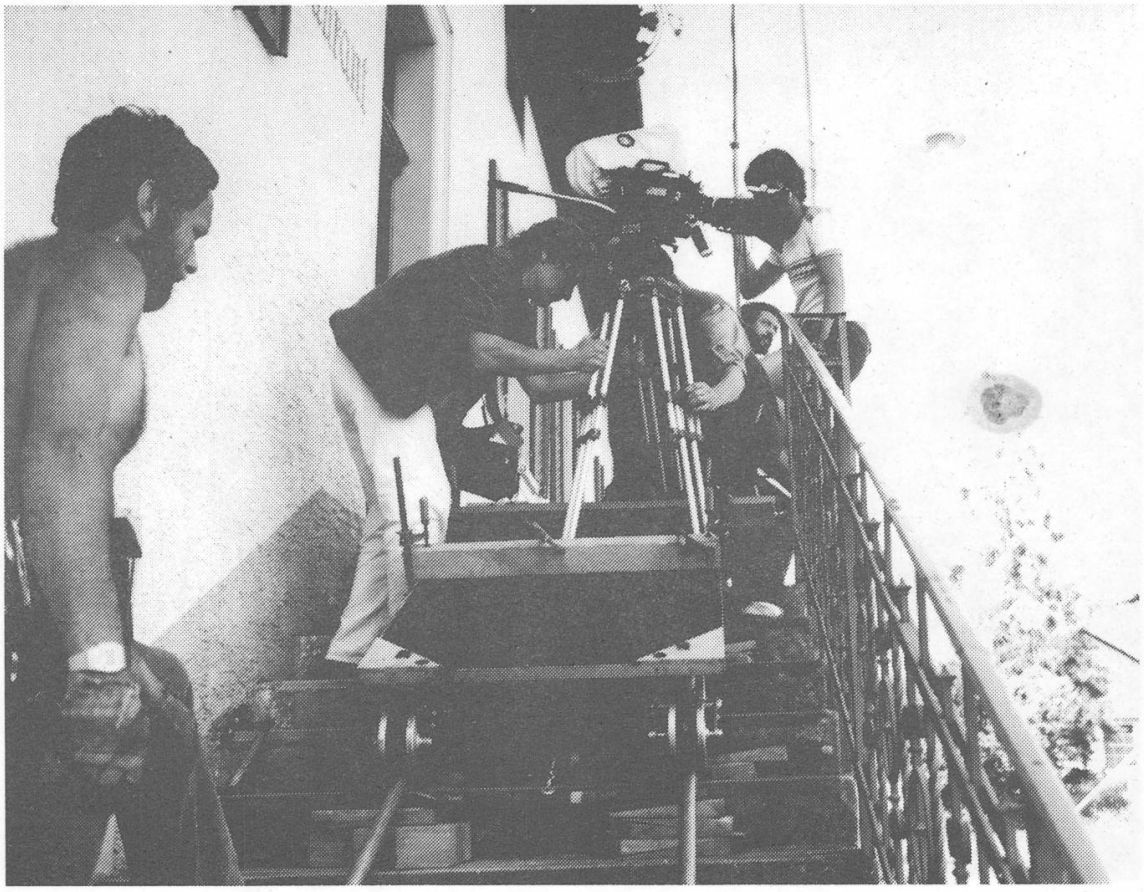
George Reinhart: Ein deutscher Produzent sagte mir kürzlich, ein Film müsse bei ihm in sechs Wochen abgedreht sein und Ueberstunden lasse er keine zu. Solch fixe Normen sind als Richtlinien vielleicht ganz gut, aber ich glaube nicht, dass man Regisseure zwingen kann, so und nicht anders zu arbeiten. Da suche ich schon eine Form, die auch dem Regisseur möglich ist.

Bei reinen Fernseh-Auftrags-Produktionen kommst du in solche Zwänge. DAS BOOT IST VOLL, das ja weitgehend mit Fernsehgeld finanziert wurde, wollten und konnten wir nicht als 'reine' Fernseh-Produktion machen, weil wir damit auch ins Kino wollten und weil das Geld, das wir vom Fernsehen erhielten, nicht ausreichte. Das Fernsehen argumentierte, dass der Film für ihr Geld zu machen sei. Da sie uns aber auch nicht zeigen konnten, wo man die Ausgaben wirklich kürzen kann, sagten sie eher pauschal, ihr müsst halt nur fünf Wochen drehen, was bei so vielen Szenen mit Pferden oder ein, zwei Kindern, die recht unberechenbar sind, einfach nicht möglich ist. Dann wurde gesagt: streicht halt ein Kind und das sind dann Argumente, die in einem

Filmgestalter die Wut hochsteigen lassen.
Filmbulletin: Wie rechnest du so ein Budget?
George Reinhart: Die wichtigeren Elemente sind Drehzeit und Grösse der Equipe - die Arbeitszeit ist ein grosser Bestandteil, der auch stark variieren kann. Du gehst vom Drehbuch aus und von der Art, wie man arbeiten will. Bei Schlumpf stand von Anfang an fest, dass wir mit einer Equipe von acht, zehn Leuten arbeiten, und die Zeit ist durch die Länge der Fahrt mit dem Schiff recht genau definiert; bei DAS BOOT IST VOLL haben wir uns anhand des Drehbuchs überlegt, wie lange wir zum Vorbereiten, Inszenieren und Drehen der einzelnen Szenen brauchen - wobei die Leute und ihre Arbeitsweise auch eine Rolle spielen. Ein anderer Regisseur würde dasselbe Buch vielleicht in sechs Wochen abdrehen, aber das gäbe auch einen anderen Film.
Materialkosten und Laborkosten kannst du ziemlich genau rechnen. Dann kommen noch der Aufwand für die Ausstattung, für Sachen, die rekonstruiert werden müssen, und die Kosten für die Vorbereitung dazu, die du meist zu optimistisch rechnest.
Für die Reko zu DAS BOOT IST VOLL brauchten wir sehr viel Zeit; Markus und ich haben vier, fünf Wochen lang eigentlich alle kleinen Dörfer in der Nordostschweiz abgeklopft, weil wir ein Dorf finden mussten, das noch aussieht wie in den vierziger Jahren. Für TAUWETTER, wo wir ein Dorf finden mussten, das eingermassen schneesicher ist, unter der Baumgrenze liegt und im Winter keine Sonne hat, haben wir auch 60, 70 Dörfer angeschaut.
Filmbulletin: Macht ihr auch Nachkalkulationen?
George Reinhart: Es gibt die Buchhaltung, die man mit dem Budget vergleichen kann. Ich werde aber meine Nachkalkulation noch besser ausbauen, weil das ja gewissermassen die quantifizierbare Erfahrung ist.
Filmbulletin: Wie siehst du eine Abgrenzung zwischen Geldgebern, Co-Produzenten und Produzent?
George Reinhart: Die wichtigen Geldgeber sind Fernsehen und Filmförderung; dazu kommen Beiträge von Stiftungen und dann ein Anteil kommerzielles Geld. Wenn du einen deutschen Co-Produzenten hast, organisiert er meistens das deutsche Fernsehgeld und eventuell deutsches Förderungsgeld.
Viel eigenes oder kommerzielles Geld, das wirklich zurückgezahlt werden muss, kannst du nicht einsetzen, da bist du einfach limitiert durch die Auswertungsmöglichkeiten. DAS BOOT IST VOLL, das ja überdurchschnittlich gut lief, hat uns in der Schweiz in den ersten sechs Monaten (die so die Hauptauswertungszeit sind) 145 000 Franken eingebracht - soviel ist zur Produktion zurückgeflossen, und wie gesagt, das ist überdurchschnittlich viel. Du kannst also nicht eine halbe Million kommerzielles, rückzahlbares Geld in einen Film stecken, weil das nicht durch Rückflüsse abzudecken ist.
Bei DAS BOOT IST VOLL gab das Fernsehen insofern kommerzielles Geld, als es am Erfolg beteiligt ist. Wenn wir unsere Investitionen, runde 200 000 Franken, eingespielt haben, gehen sechs Siebentel der Rückflüsse ans Fernsehen. Wir haben zwar das kleinere Risiko, weil wir unsern Anteil zunächst einmal ganz einspielen können, wenn der aber mal eingespielt ist, haben wir eigentlich nicht mehr viel davon.
Filmbulletin: Welchen Einfluss üben die Geldgeber aus? Und wieviel Einfluss gestehst du einem Geldgeber denn zu?
George Reinhart: Beim Bund legst du das Projekt vor und bekommst Geld



Dreharbeiten zu DAS BOOT IST VOLL



Reko-Foto zum Projekt "Transit"

oder auch nicht. Die Experten schauen, ob sie das Buch für förderungswürdig halten und ob die Produktion auf gesunden Beinen steht - das Geld bekommst du ohnehin erst, wenn die Finanzierung soweit gesichert ist, dass der Film gemacht werden kann. Dass aber gesagt würde, wir geben dir das Geld, wenn du das und das änderst, das gibt es da nicht. Und bei privaten Geldgebern oder bei Stiftungen, ist mir das, jedenfalls bis heute, auch noch nie passiert.
Beim Fernsehen dagegen wird mit der Redaktion der Abteilung Dramatik auch über den Stoff gesprochen. Die reden mit und sagen, das sei zuviel und jenes müsse noch in diese oder jene Richtung ausgearbeitet werden. Wenn es viel Fernseh-Geld ist, gibt es auch auf produktioneller Ebene einen Einfluss. Bei DAS BOOT IST VOLL, wo etwa 80% des Geldes vom Fernsehen kam, da wollten sie das Budget sehen und analysieren. Beim Projekt von Schlumpf, wo ein Viertel des Geldes vom Fernsehen kommt, haben wir ihnen das Projekt vorgelegt, haben mehrfach über den Stoff gesprochen; und nachdem ihr Beitrag einmal feststand, sagten sie nicht mehr, ihr müsst das in kürzerer Zeit oder mit andern Schauspielern machen.
Ich habe gar nichts gegen Einflussnahmen und Diskussionen, wenn es gute Diskussionen sind, die wirklich etwas zum Thema beitragen. Ein Schauspieler denkt auch etwas über seine Rolle; die Leute, die vom Fernsehen her mitreden, haben auch Erfahrung.
Wie gesagt, ich bin nicht dagegen, dass einer sich einmischt, aber wer sich einmischt, muss das mit Argumenten tun, die auf einer Ebene sind, die man akzeptieren, über die man auch reden kann. Ich will ja nicht alleine im luftleeren Raum einen Film machen. Wir haben die Drehbücher von allen Projekten mit andern Leuten besprochen. Wenn das nun ein Geldgeber ist, der diese Diskussion mitmacht, ist mir das auch recht.
Filmbulletin: Diskutieren kann fruchtbar sein, anderseits muss auch jemand entscheiden.
George Reinhart: Die Entscheidung, die möchte ich bei mir haben.
Das hat nichts mit dem Verhältnis zum Regisseur zu tun, aber gegen aussen gilt: ich trage das grösste Risiko, wir haben das Projekt aufgebaut und müssen auch darüber entscheiden, wie das am Schluss aussehen soll.
Deshalb möchte ich auch auf dem Gebiet der freien Produktionen bleiben. Bei Auftragsproduktionen ist das anders: wenn du eine Fernseh-Auftragsproduktion machst, dann ist der Einfluss des Fernsehens natürlich sehr viel grösser.
Filmbulletin: Gibt es denn überhaupt genügend Produktionen?
George Reinhart: Ich mache immer nur einen Film gleichzeitig und versuche mir schon die Filme auszusuchen, die mich sowohl von den Leuten, wie auch vom Stoff her interessieren. Wenn es viel ist, mache ich eine Produktion im Jahr und so viel, hoffe ich, wird es in der Schweiz auch in Zukunft noch geben.
Wenn ich aber fünf oder zehn Filme im Jahr machen wollte, dann müsste ich wahrscheinlich selber Projekte anreissen, um das machen zu können, was mich interessiert.
Filmbulletin: Reicht das aus, um existieren zu können?
George Reinhart: Ich arbeite ja auch als Standfotograf und bin durch meine frühere Tätigkeit finanziell nicht unbedingt darauf angewiesen, 30 Tage im Monat zu arbeiten. Ich habe da ein Privileg, das andere

Produzenten nicht unbedingt haben.
Ich bin allein und habe mit einer Sekretärin ein lockeres Abkommen - wenn ich keine Arbeit hab, arbeitet sie auch nicht bei mir. Ich muss nichts produzieren. Ich kann, wenn du so willst, wirklich nur das produzieren, was ich will. Und solange es genügend interessante Leute gibt, die genügend interessante Ideen haben, finde ich meine Tätigkeit nicht unbefriedigend. Wenn es mir um eine eigentliche Schreibtisch-Produzenten-Tätigkeit ginge, könnte ich auch wieder zu meiner früheren Tätigkeit zurück und Kaffee verkaufen - das ist lukrativer.

Gespräch mit Marcel Höhn:

Position eines 'allround' Produzenten

Filmbulletin: Wie wird man bei uns Film-Produzent?
Marcel Höhn: Bei mir hat sich das so ergeben. Früher habe ich als Aufnahme-, Produktionsleiter und Regieassistent gearbeitet, als Regisseur auch, aber mehr von Auftragsfilmen. Ich hab beide Seiten erlebt, den Festangestellten in einer traditionellen Firma, der Condor-Film, und den Freischaffenden, etwa als Regieassistent beim Spielfilm HANNIBAL. Aber der Produktionsbetrieb hat mich immer fasziniert. 1975 hatte ich eigentlich nur die Alternative: aufhören, oder Flucht nach vorn. Wir gründeten die T&C Film und dadurch, dass ich da quasi die Geschäftsführung übernommen habe, bin ich verantwortlicher Produzent für die Firma geworden.
Produzieren ist wirklich ein Beruf, wenn man das richtig ausüben will - und ich sehe mich da eigentlich immer noch am Anfang -; es gibt aber mit der Entwicklung des neuen Schweizer Films wieder vermehrt Leute, die versuchen, die Funktion als Beruf auszuüben.
Ich habe in letzter Zeit allerdings manchmal etwas den Eindruck, dass nachdem früher der Autor-Regisseur alles auf sein Risiko nahm, man es jetzt ganz umdrehen will und der Produzent das ganze Risiko übernehmen soll, was bei uns einfach nicht drin liegt, weil diejenigen die in unserem Land produzieren zu wenig Mittel für das haben. Man muss ja immer davon ausgehen, dass mehrere Projekte zu verfolgen sind, damit wieder etwas zu stande kommt - es gibt ziemlich viele Projekte, die abgeschrieben werden müssen, das Geld das man reingesteckt hat, ist dann verloren. Irgenwoher muss das Geld aber

kommen. Im Fall der T&C reinvestieren wir Geld, das wir uns durch Auftragsfilme erarbeiten und anderseits 'zehren' wir vom Erfolg unseres ersten Spielfilms, DIE SCHWEIZERMACHER, der uns gewisse Mittel einbrachte - aber auch das limitiert sich natürlich irgendwann.

Filmbulletin: Wie siehst du deine Tätigkeit als Produzent? Wo siehst Du deine Hauptaufgaben?

Marcel Höhn: Produzent ist ja ein gespaltener Begriff. Es gibt den geldgebenden Produzenten und den ausführenden Produzenten. Ich bin in diesem Sinne ein ausführender Produzent, und das hat - anders als viele Leute meinen - nicht nur mit Geld zu tun.

Es gibt zwei Hauptaufgaben: die eine ist sicher, den ganzen produktionellen, finanziellen, administrativen Teil zu erledigen; die andere, mindestens so wichtige, Aufgabe ist, Gesprächspartner des verantwortlichen, fürs kreative zuständigen Regisseurs zu sein. Für den Gestalter ist es sehr wichtig, auch einen Gesprächspartner zu haben, der auf gleicher Ebene steht. Es ist wichtig, dass man im Dialog, gemeinsam die wichtigen Dinge beschliesst, sei das bei der Diskussion ums Drehbuch, bei der Besetzung der Hauptrollen, der Equipe. Man ist da aber nicht die graue Eminenz, die sagt, jetzt will ich das so.

Filmbulletin: Es gibt Produzenten - allenfalls, was man sich unter einem "klassischen", kreativen Hollywood Produzenten vorstellet -, die einen Stoff einkaufen und bearbeiten oder bearbeiten lassen, bis der Film im besseren Fall einen Gewinn abgeworfen hat. In einer Zwischenphase, kurz vor Drehbeginn, wird ein Regisseur eingestellt, wenn der Produzent mit ihm nicht zufrieden ist, wird der Regisseur gefeuert und ein anderer geholt. Kann sowas ein Vorbild für dich sein?

Marcel Höhn: Nein. Es gibt zwei Hauptgründe. Zum einen hab ich diesen Ehrgeiz nicht. Ich hab nicht die Ambitionen wie, ein Dietrich oder ein Vuille. (Das sind Schweizer und Produzenten - aber man zählt sie nicht zum neuen Schweizer Film - die internaltionale Riesen-Produktionen machen, wie ASHANTI oder THE WILD GEESE.) Und zum anderen würde es unsere Realität nicht zulassen. Ich möchte aber Sachen HIER versuchen und wenn ich sage hier, dann mein ich Zentraleuropa, weil mit den heutigen Budgets in der Schweiz allein ein grösseres Projekt gar nicht mehr zu realisieren ist.

Filmbulletin: Ihr macht Auftragsfilme und Spielfilme - wie sieht denn eure Produktion aus?

Marcel Höhn: Gegründet wurde die T&C Film im Jahr 1976; 1978 haben wir DIE SCHWEIZERMACHER produziert, 1981 KASSETTENLIEBE, jetzt bearbeiten wir ein Spielfilmprojekt von Daniel Schmied und zwischendurch hatten wir Projekte die aus den verschiedensten Gründen nicht zu Stande kamen. Wünschenswert wäre eigentlich, im Schnitt pro Jahr, einen Spielfilm und daneben noch etwas kleineres mit einem ähnlichen Charakter produzieren zu können - aber von diesem Ideal sind wir noch weit entfernt.

In der Werbung, sind wir für Schweizer Verhältnisse mittelgross. Dann arbeiten wir auch regelmässig fürs Fernsehen, das Ressort Jugend zum Beispiel, und übernehmen da Aufträge, die wir als Ausführende Produzenten realisieren. Bei diesen Aufträgen ist die Produzenten-Funktion etwas anders, weil es nicht mehr darum geht, etwas von Grund

auf zu entwickeln, meistens ist auch der Regisseur bereits bestimmt und die Arbeit des Produzenten beschränkt sich eigentlich auf die Ausführung. Für uns sind diese Aufträge ein wichtiger Bestandteil unserer Arbeit, weil wir einfach keinen Produktions-Rhythmus haben können, wie gewisse ausländische Firmen.

Filmbulletin: Sind solche Aufträge also existentiell notwendig?

Marcel Höhn: Nein, wir wollen ganz bewusst beides. Ich sehe etwas positives dabei, weil ich versuche, nützliches von beiden Seiten für die jeweils andere Seite nutzbar zu machen. Ich mein das nicht primär gestalterisch, das kann eine Erfahrung in der Handhabung eines Projekts oder im Umgang mit den Mitarbeiter sein. Man darf auch nicht vergessen, dass viele Filmschaffenden vom Auftragsfilm zum Spielfilm kommen, und umgekehrt - das muss nicht, kann aber eine Befruchtung sein. Gerade etwa für Beleuchter, Kameraassistenten, Techniker, ist es natürlich wichtig in den Zeiten zwischen einzelnen Spielfilmen keine berufsfremden Arbeiten machen zu müssen und gerade in der Werbung, so wie wir sie machen, wo auf einem relativ aufwendigen Niveau gearbeitet wird, haben unsere Mitarbeiter eine Möglichkeit handwerkliche Erfahrungen zu sammeln.
Ich bin an sich ein Anhänger von Spezialisten - was ja nichts damit zu tun hat, dass ein Beleuchter einem Bühnenarbeiter nicht hilft - und finde, es ist gut, wenn sich Leute in bestimmten Funktionen optimal ausbilden.

Filmbulletin: Zur Firma selbst, habt ihr feste Angestellte?

Marcel Höhn: Wir sind jetzt drei Leute - ich und Hansueli Jordi, als ausführende Produzenten und eine Sekretärin -, die einen Monatslohn beziehen, alle anderen sind Freischaffend, sogar Leute, die an der T&C beteiligt sind. Die Equipen werden Projektspezifisch zusammengestellt, weil wir möglichst beweglich sein wollen. Wir wollen nicht - das gibt es bereits in genügender Grösse für die Schweiz und ist auch nicht unser Stil - als Studiobetrieb arbeiten, wo man immer sehen muss, dass alle fest Angestellten ausgelastet sind.

Filmbulletin: Und das Material wird auch von Fall zu Fall gemietet?

Marcel Höhn: Ja, wir mieten was wir für einen Film brauchen und sind deshalb froh, dass Peter Hürlimann die Cinerent gegründet hat, weil es für uns sehr wichtig ist, dass es einen funktionierenden Materialverleih in Zürich gibt.

Filmbulletin: Um mal konkret auf eine Finazierung einzugehen: 300 000 Bund, Fernsehen 100 bis 200 000, macht 500 000; gesetzt der Fall man hat einen Spielfilm mit einem Budget von 1,5 Millionen, wie kommt man zum Rest?

Marcel Höhn: Da gibt's nur Realitäten, und eine Entwicklung, was die Budgets anbetrifft, die mir Angst macht. Anderseits gibt es legitime Gründe für die überdurchschnittliche Teuerung im Bereich des Films. Zum Teil befürchte ich aber, dass man in gewissen Bereichen zu weit geht, etwas unbeweglicher geworden ist, auch bei T&C, - ich möchte nicht in die Anfänge zurück, wo der unerfahrene Regisseur quasi auf den Schultern des Filmtechnikers üben konnte, um es spitz zu formulieren. Es geht einfach darum, dass wir nicht langsam ins andere Extrem verfallen, weil wir uns das in der Schweiz, die kein Film-Industrie-Land ist, schlicht und einfach nicht leisten können. Diejenigen, die jetzt am Drücker sind - die Regisseure, aber auch die von der Produktionseite - haben da eine gewisse Verantwortung

Tagesbericht Nr. 27

Datum T+C Fi

Film: Kassettenliebe

'KASSETTENLIEBE'

Regisseur: R. Lyssy

Kameramann: F.G. Hunter / A. Hud

Tonmeister: H. Keiser

(X) = nicht gedreht — ( ) = Drehtag der Darst.

Darsteller

Herren: Emil (21)

Damen: H. Ziegler, O. Regert

Hr. Bu[illegible] (?)

Sonstiges Pers

Kl. Rollen

Komparsen

Musiker

Chor

Ballett

TAGESDISPO Nr. 41

Drehtag: 41

Zeit:

Essen: 09.00-ca. 17.
ca. 13.00-14.
Spital-Kantine

Arbeitsbeginn:

Kamera:
Licht:
Ausstattung:
Regiestab:
Ton:
} 09.00

09.30

Szene/Nr./Decor:

38 Spital Röntgenzimmer
34 " Röntgenlabor
80 "
B

Rolle	Schauspieler	Sz.Nr.	
FELIX	Emil Steinberger	38	T/i
REGULA	Franziska Oehme	38,34,80	T/i
DR. ACKLIN	Ingold Wildenauer	38,34,80	T/i
SCHWESTER RENI	Katja Früh	80	
			Rose

Statisten: -

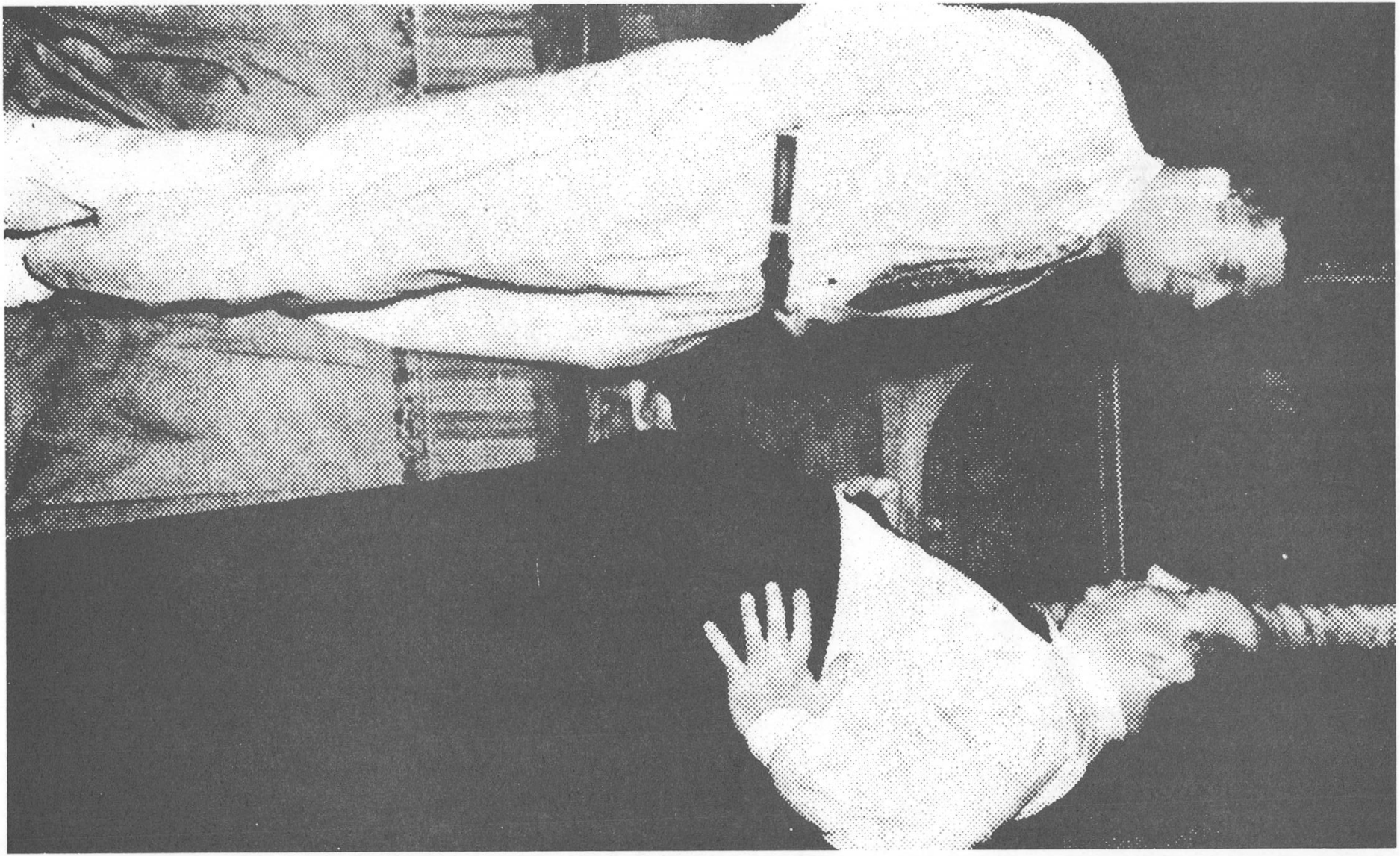
Rohfilm (x20) 100 Bild

leute	
sher	7'
esamt	8'
lkuliert	20'
liefert	11'

	Klein-/
te	
M	
imt	

weiterzudenken.
Um das Beispiel aufzunehmen: 1,5 Millionen - KASSETTENLIEBE hat soviel gekostet. Wir konnten den Film - was ein Ausnahmefall ist und nur ging, weil es vorher DIE SCHWEIZERMACHER gab, das muss man ganz klar sehen - rein schweizerisch finanzieren. Die Privatleute, die damals mitgemacht haben, waren bereit, wieder und mehr zu investieren, im Bewusstsein, dass es diesmal vielleicht anders läuft - mich stellt es auf, dass Sie das gemacht haben, weil sie sich auch hätten sagen können "Take the money and run". Sie haben aber das Geld nicht so auf Rendite bedacht eingesetzt - deshalb also war das möglich.
Dann kann man davon ausgehen, dass man etwas Verleihgeld erhält, aber kaum mehr als 100 000. Vom Produzent, von der produzierenden Firma kann man erwarten, dass sie ihre Arbeit, die Behandlungskosten und das Unvorhergesehene riskiert und einsetzt. Wenn man das - im besten Fall - alles erhalten hat, ist man auf 700, 800 000 vielleicht etwas mehr, weil noch eine Stiftung mitmacht. Dann braucht man also das Ausland. Man braucht die Co-Produktion, es geht nicht anders, etwa mit einer deutschen Fernsehanstalt als Haupt-Produzent, oder eine klassische Co-Produktion die deutsche Filmförderungsgelder in Anspruch nehmen kann - so bringt man das Geld zusammen, es bedingt aber dass alle mitmachen.
Co-Produktion find ich grundsätzlich positiv. Anderseits verteuert die Co-Produktion die Filme auch. Wir hatten ein Projekt mit Patrizia Moraz, das nicht finanziert werden konnte und deshalb vermutlich nie zu stande kommt. Ich hab damals ausgerechnet: der Umstand, dass es eine Co-Produktion ist, kostet allein 200 bis 300 000 Franken. Mehrkosten entstehen etwa dadurch, dass in einer Co-Produktion mit Frankreich anteilsmässig so und soviele französische Techniker beschäftigt werden müssen, die extrem höhere Sozial-Kosten haben; dass die Kommunikation komplizierter wird - man ist in der Vorbereitungsphase gezwungen zueinander zu gehen und das verursacht Spesen. Dann muss man auch den einen und andern Kompromiss machen, der sich verteuernd auswirkt (wobei das natürlich auch bei einem schweizerischen Partner der Fall sein kann), aber die Stoffwahl und der Charakter eines Films kann durch die Notwendigkeit zur Co-Produktion schon sehr beeinflusst werden, was nicht immer so gut ist.
Filmbulletin: Wenn im Falle einer Co-Produktion wesentliche Teile des Geldes aus dem Ausland kommen, müssen auch entsprechend viele Leute die am Film beschäftigt sind aus dem Ausland rekrutiert werden - könnte nicht auch das die schweizerische Infrastruktur in Frage stellen?
Marcel Höhn: Da hat natürlich unser Filmtechniker Verband Angst, aber auch die entsprechenden Verbände im Ausland haben Angst vor solchen Dingen. Wenn es offizielle und nicht privatrechtliche Co-Produktionen sind, muss gemäss Beteiligung am Budget die Equipe und soweit möglich auch die Besetzung aus beiden Ländern zusammengesetzt sein. Dadurch, glaube ich, herrscht da schon Gerechtigkeit, wenn vielleicht auch nicht in jedem einzelnen Film. Wir müssen uns einfach für unsere Seite einsetzen, wenn wir sowas machen und der Partner tut das wohl für sein Land.
Filmbulletin: Als Produzent kann dir egal sein, was produziert wird, wichtig ist, dass produziert wird.
Marcel Höhn: Nein, in unserm Fall ist das nicht so. Wir produzieren -

David O.Selznik im Arbeitsgespräch mit Alfred Hitchcock





Lazar Wechsler im Arbeitsgespräch mit Leopold Lindtberg

Michael Balcon im Arbeitsgespräch mit Sidney Cole



ich rede jetzt vom unabhänigen Kino-Spielfilm - lieber weniger als einfach damit. Wir wollen von einem Projekt überzeut sein, damit wir es machen. Bei uns geht es nicht um die Quantität, wir möchten selektiv vorgehen, aber wir möchten auch - und das ist vielleicht etwas das Problem - eine gewisse Bandbreite aufbauen. Ein Ziel ist da sicher, verschiedenartige Spielfilme zu machen.

Filmbulletin: Konkreter Fall KASSETTENLIEBE. Wie war die Abgrenzung Regie, Produktion?
Marcel Höhn: Es wurde der Grundsatzentscheid getroffen, dass man wieder einen Film, wieder eine Komödie machen und versuchen will eine Thematik zu finden, die eine Vertiefung, einen Widerhacken hat. Früh wurde auch entschieden - das ist eine Folge von DIE SCHWEIZERMACHER - dass man's wieder in einer ähnlichen Konstellation machen wolle - aber keinen "Schweizermacher II". Die Thematik wurde von Rolf Lyssy eingebracht. Der ganze Prozess, der zum definitiven Drehbuch führte war für alle überraschend hartnäckig. Man hat sich aber zusammengerauft und sich geeinigt, das Buch zu machen. Wir fanden, es sei ein gutes Buch, aber - Rolf hat das kürzlich geäussert - vielleicht ist es auch etwas das Buch der Kompromisse geworden.
Wenn dann mal entschieden ist, das wird gedreht, dann gibt's ganz konkrete Aufgaben zu lösen: die Besetzung der andern Rollen, die Equipe - das geht so Hand in Hand, es soll aber doch jeder mit möglichst viel Unabhänigkeit seine Aufgaben lösen, damit es vorwärts geht. Man hat ja keinen Debatierclub. Entscheidungen müssen getroffen werden. Die genaue Vorbereitung der Dreharbeiten wurde in acht Wochen erledigt, gedreht wurde sieben Wochen und dann Fertigstellung - das wurde relativ schnell durchgezogen.
Wenn mal so eine 'Maschinerie' eben mal läuft, dann bekommt so ein Projekt eine gewisse Eigendynamik. Kurskorekturen sind möglich, aber das Ding ist unterwegs und muss ans Ziel. Es ist auch wahnsinnig schwierig, wenn man jeden Tag die Rushes (die entwickelten Aufnahmen des Vortages) anschaut, das Ganze in den Griff zu bekommen, man muss aufpassen, dass nicht die augenblicklichen Gefühle zum bestimmenden Faktor werden. Man kann so einen Prozess nicht per Knopfdruck steuern, es ist sehr viel menschliches, und empfindungsmässiges dabei, das eine Rolle spielt. Die erste Schnittfassung ist meist ein ganz brutaler Moment, da sieht man zum ersten Mal, ob die Geschichte eigentlich funktioniert. Man sieht da funktioniert es, da nicht, und dann sucht man Lösungen. Und irgendwann ist es dann fertig und dann kann man Bilanz ziehen. Für mich als Produzent ist es aber fast die schwierigste Sache, zu wissen, in welchem Moment man den Fuss reinstellen kann, oder muss: hört mal passt auf, aus diesem und diesem Grund muss jetzt korrigiert werden.
Filmbulletin: Bestimmst du als Produzent auch mit, etwa, welcher Kameramann engagiert wird? Was ist dabei für dich als Produzent wichtig? Die Einschätzung, ob die beiden gut zusammenarbeiten?
Marcel Höhn: Wenn ein Regisseur mit einem ganz bestimmten Kameramann arbeiten will, dann ist es schwer dem Regisseur zu sagen, dass er den nicht nehmen kann. Wichtig ist das die Konstellationen stimmen und da gibt's manchmal echte Probleme. Beim Entstehen eines Films gibt es viele Konflikte, sie entstehen durch die Arbeit und helfen das Projekt weiterzubringen. Sie sind konstruktiv, solange das Klima

konstruktiv ist. Es ist da wichtig, dass man sich gesund und hart zusammenrauft.

Filmbulletin: Was machst du als Produzent während der Dreharbeiten?

Marcel Höhn: Mein Hauptarbeitsplatz ist - manchmal leider - schon sehr stark das Büro geworden. Ich besuche natürlich die Dreharbeiten, aber es wird mir schnell langweilig, denn jeder hat seine Arbeit und ich hab da eigentlich nichts zu tun. Ich kann Eindrücke sammeln, wie die Arbeit läuft, aber dazu gibts auch andere Gelegenheiten, etwa nach Drehschluss, beim Sehen der Rushes, dann hat man auch ein Feedback über den Aufnahmeleiter, den Produktionsleiter und den Regisseur wie's läuft. So eine Film ist bei T&C auch nicht das einzige Thema, es bleibt auch andere Arbeit.

Filmbulletin: Anschauliche Frage: Du siehst die Rushes und findest, so geht es nicht, was da drauf ist, gefällt mir nicht.

Marcel Höhn: Das ist natürlich möglich und man muss dann den Mut haben das auszusprechen. In meiner bisherigen Erfahrung war es allerdings nie so extrem, man versucht das ja auch von vornherein, etwa durch die Zusammensetzung der Equipe zu verhindern, aber dann diskutiert man einzelne Dinge, sagt was einem nicht oder weniger gefällt. Wobei ja mehrere Leute die Rushes ansehen und es eigentlich nie so ist, dass allein der Produzent eine total andere Meinung vertritt. Oft ist es einfach so, dass wenn schwankend ambivalente Meinungen vorherschen irgendwer dann mal die Entscheidung treffen muss.

Ich glaube, es ist etwas vom wichtigsten beim Filmmachen, dass Entscheide getroffen werden - noch eine Hauptaufgabe des Produzenten. Wie ich festgestellt habe, wird das von einem Produzenten erwartet.

Filmbulletin: Beim sehen der Rushes ist ja auch der andere Fall denkbar: der Regisseur verwirrft die Arme, der Produzent aber rechnet ihm vor, dass nicht Nachgedreht werden kann.

Marcel Höhn: Ich überlege mir, was es für den fertigen Film bedeutet, welchen Stellenwert es da hat. Schadet es dem ganzen Film, ist es Notfalls verkraftbar und das wird dem Betrag X gegenübergestellt. Wobei schon ein Punkt kommt, wo schlicht und einfach das Geld dazu nicht vorhanden ist, was jede Diskussion beendet. Kann sein, dass ein Regisseur dann sagt, du musst halt sehen, dass du's findest, aber das ist dann etwas zu banal. Umgekehrt bin manchmal vor allem ich dafür, dass eine Szene nochmals gedreht wird. So wie wir arbeiten wirkt nicht immer die Produktion bremsend. Was nützt mir das, wenn wir am Ende ein paar Tausend Franken gespart haben, mit denen wir den Film so hätten verbessern können, dass er besser angekommt? Man darf das nicht zu geld-spezifisch sehen.

Filmbulletin: Kanst du dir vorstellen, dass du deine Produktionerfahrung jemandem, der seinen ersten Film oder Spielfilm machen will zur Verfügung stellst?

Marcel Höhn: Das ist durchaus möglich, es muss einfach gegenseitiges Vertrauen vorhanden sein. Es kommt sehr auf die persönliche Zusammenarbeit an - die ich überhaupt für etwas vom wesentlichsten halte.

Wer zusammen Filme macht ist sehr wichtig. Es passen nicht alle die Filme machen zusammen und das ist auch richtig so: so gibt's auch ganz verschiedene Konstellationen und ganz verschiedene Filme, nicht nur inhaltlich, sondern auch formal. ■

Gespräch mit Rolf Lyssy:

Position eines Filmgestalters

Filmbulletin: Vielleicht können wir mit einer Definition beginnen. Was ist das für Sie, ein Filmproduzent?
Rolf Lyssy: Ich bin nicht Produzent - ich bin's nicht und gleichzeitig bin ich's natürlich auch: ich mache Filme und trage das entsprechende Risiko. Ich verstehe mich nicht als Angestellter, der seine Arbeitskraft verkauft, sondern versuche, eigene Projekte zu realisieren und dabei, wenn nicht das Ganze, so zumindest einen Teil des Produktions-Risikos zu tragen.
KONFRONTATION hab ich selber produziert, da war ich mein eigener Produzent mit Co-Produktions-Partnern; beim Film DIE SCHWEIZERMACHER war ich Co-Produktions-Partner einer Produktions-Firma und jetzt bei KASSETTENLIEBE bin ich wieder Produktions-Partner der Firma T&C Film, und wir beide zusammen haben noch Co-Produktions-Partner.
Filmbulletin: Ich will natürlich auch auf die Frage hinaus, ob in der Schweiz Filmproduzenten fehlen.
Rolf Lyssy: Wir haben Produzenten - und wir haben an sich schon die produktionellen Plateaux um Filme zu machen. Man kann zur Condor, zum Cactus, zum Filmkollektiv, zu T&C Film gehen, und in der Westschweiz gibts auch noch Partner - gerade durch das Fernsehen hat sich ja auch eine Auffächerung, eine Vermischung der Produktionsformen ergeben. Das Problem liegt eher in der unmittelbaren Geldbeschaffung je nach Produkt und Film.
Ich verstehe Film als ein Medium, das sich an viele Menschen richtet, und es wäre schön, wenn sich ein Film durch die Zuschauer trägt - was bei uns einfach nicht möglich ist, weil wir ein zu kleines Land sind. Filmwirtschaftlich gesehen sind wir völlig uninteressant. Streng rechnerisch geht bei uns gar nichts auf, und das ist ein Produktionsproblem, ein Produzenten-Problem. Regisseure haben wir ja bald wie Sand am Meer, und jeder kann's oder auch nicht - aber Produzent sein und Verantwortung für ein Produkt übernehmen, das mit viel Geld gemacht wird, das ist dann bei Gott nicht einfach. Es gibt genügend Rechnungsbeispiele, die zeigen, was etwa möglich ist. Ein Spielfilm, der in der Schweiz 200 000 Zuschauer findet, ist ein sehr grosser Erfolg. Wenn 200 000 Zuschauer je 8 Franken Eintritt zahlen, bringt

das 1,6 Millionen Franken Eintrittsgeld. Ein Kinospielfilm, farbig und mit ein wenig Aufwand, ist heute aber unter anderthalb Millionen einfach nicht mehr zu machen. Damit ist man, da Eintrittsgeld und Betrag, der zur Produktion zurückfliesst, ja nicht gleichzusetzen sind, wie Sie sehen, noch in den roten Zahlen, und es muss ja kein schlechter Film sein, wenn er von 200 000 Leuten gesehen wird; er ist dann - für Schweizer Verhältnisse - eben gut.
Das sind Widersprüche, die mit der Grösse unseres Landes zusammenhängen, das noch in drei Sprachen unterteilt ist, und drei Sprachen heisst ja drei Mentalitäten.
Filmbulletin: Das gilt doch auch für grössere Länder in Europa.
Rolf Lyssy: Klar, der deutsche Film würde ohne Filmförderung gar nicht existieren, und die französische Filmförderung wird jetzt um ein x-Faches aufgestockt, weil es eben anders nicht mehr geht.
Wir haben aber auch noch das Problem, dass wir im Jahr über 400 ausländische Filme importieren, das sind 98% des Angebots. Dass wir ein hohes Kinofilm-Niveau, ein breites Angebot haben, ist zwar sehr schön, hat aber auf die inländische Produktion eben auch einen Einfluss. Wenn man einen Schweizer Film macht, tritt man jedes Mal gegen 400 andere Filme an, die zum Teil die Kinos verstopfen und mit fetten Budgets lanciert werden.
Filmbulletin: Welchen Einfluss hat die Produktionsseite auf den Gestalter? Wieweit bestimmt sie den Drehplan?
Rolf Lyssy: Es gibt da fürchterlich viele Abläufe: Schauspieler, Drehort, Drehbuchvorlage, das muss ja alles koordiniert werden. Deshalb und weil das natürlich auch einen direkten Einfluss auf die Kosten hat, ist die Produktion unmittelbar daran beteiligt, wie ein Drehplan gemacht wird. Es gibt Auseinandersetzungen und widersprüchliche Situationen, sagen wir mal zwischen Kunst und Organisation, zwischen Kunst und Geld, die man lösen muss. Der Produktionsleiter wird dafür besorgt sein, dass man optimal und rationell drehen kann. Er muss versuchen, die Intentionen und Vorstellungen des Regisseurs zu dem, was finanziell möglich ist, ins Verhältnis zu setzen - da sind sicher alle manchmal zu Konzessionen gezwungen.
Filmbulletin: Ist ihr Verständnis für die Probleme der Produktionsleitung grösser, wenn Sie zum Teil selber produzieren?
Rolf Lyssy: Ja, denn es kann mir nicht total egal sein, was es kostet, wenn ich selber mit Risiko drin verhangen bin. Als frei angestellter Regisseur mit fester Gage könnte ich dagegen - auf gut deutsch - meine 'Fürze loslassen' und mich total für deren Verwirklichung einsetzen.
Filmbulletin: Ist man also eher eine gespaltene Persönlichkeit?
Rolf Lyssy: Man ist gespalten, manchmal fast schizophren. Am deutlichsten hab ich das natürlich bei KONFRONTATION erlebt. Ich hab mit dem Produktionsleiter von zwei Seiten, als Produzent und als Regisseur, geredet: Kann ich als Produzent mir als Regisseur zugestehen, dass das noch möglich ist?
Filmbulletin: Wo hätte der Regisseur Lyssy bei KASSETTENLIEBE anders entschieden als der Produzent Lyssy?
Rolf Lyssy: Teile der Decors (das Partnerwahlinstitut Duogena und die Wohnung von Felix Stamm wurde, ja im Studio Bellerive gebaut) hätte ich mir gelegentlich etwas anders gewünscht. Aber weil wir alle noch keine grosse Studioerfahrung hatten, war man eher wieder auf



Jahrgang 1981

No 122 SAMUEL FULLER: E-Motion Pictures, Wo Bilder sich genügen, Muckraker des Films, Fuller und Godard, Kleine Filmografie; Besprechungen: DIE FÄLSCHUNG, ESCAPE TO VICTORY, TRE FRATELLI, LOOKS AND SMILES.

No 121 FILM UND TON: Gespräche mit den Filmemachern Fredi M.Murer, Beat Kuert und dem Tonoperateur Florian Eidenbenz; Besprechungen: LOLA und HEAVEN'S GATE.

No 120 KAMPF UM DEN FILM: Boxen im Film, RAGING BULL und Boxer-Filme die im Kino nicht mehr zu sehen sind, Kleine Filmografie; Vorposten der Filmkultur: Cinematheque Suisse, Filmpodiumskino; sowie: THE SHOOTING, RIDE IN THE WHIRLWIND, eine Buchbesprechung und zwei Festivalberichte.

No 119 FILM IM FILM: 'Les mille nuits americaine', 'Nickelodeon, damals', 'Ein Mann mit der Kamera', kleine Dokumentation und Filmografie mit Filmen zum Thema; sowie: Buchbesprechung, Filmbesprechungen, Festivalbericht.

No 118 16. SOLOTHURNER FILMTAGE IM SPIEGEL DER MEINUNGEN: Gespräche mit Besuchern, ua. Thomas Koerfer und Vera, Wirtin im Kreuz; 'Jean-Luc Cinema Godard', kleine Filmografie, ein paar Bilder und Besprechung von SAUVE QUI PEUT (LA VIE).

Kompromisse angewiesen oder ansprechbar.
Filmbulletin: Als Regisseur angesprochen: wünscht man sich einen Produzenten, durch den man entlastet wird?
Rolf Lyssy: Sobald man einen Mitarbeiterstab von zehn, fünfzehn oder zwanzig, dreissig Leuten hat, sobald man mehrere Schauspieler einsetzt, ist der Produzent eigentlich unumgänglich. Filme Produzieren ist ein eigener Beruf. Und wenn man in der Grössenordnung von Kinospielfilmen operiert, wird der Produzent wichtig, weil man einfach nicht mehr alles allein übersehen kann, weil man völlig ausgelastet ist, wenn man sich auf die kreative Arbeit konzentriert. Die Arbeitsteilung, wie man sie vom amerikanischen Film her kennt, kann man nicht nur verteufeln.
Filmbulletin: Ist es heute noch denkbar, dass sich eine Figur herausbildet, die als Produzent das Filmschaffen in grösseren Teilen prägt? Dass eine ausgesprochene Produzenten-Persönlichkeit noch andere Gelder aufzutreiben vermöchte?
Rolf Lyssy: Im klassischen Sinn, wie Lazar Wechsler, eigentlich nicht, weil - bei aller Anerkennung der Leistung, die man nicht einfach wegschieben darf - die konventionelle, konservative Art Filme herzustellen eben in eine Sackgasse führte. Es war ja auch noch ein Kino der Stars - wobei ich aber nicht generell dagegen plädieren würde, wenn man den Star als den guten Schauspieler versteht, den die Leute sehen wollen: wenn ich eine gute Geschichte mit guten 'Stars' an mehr Leute heranbringen könnte, wäre mir das nur angenehm. Wechsler ist halt unverrückbar auf seinem Geleise gefahren und hat sich um nichts anderes gekümmert. Er war natürlich zuerst einmal sich selber verantwortlich und stand auch dazu, war aber eben auch damit konfrontiert, dass er das praktisch ausschliesslich kommerzielle Geld eines Tages wieder einspielen, zurückzahlen musste.
Das ist heute, durch Gelder vom Fernsehen, von der Filmförderung und verschiedenen Stiftungen, etwas anders. Im Bereich der Filme zwischen 50 und 250, 300 Tausend Franken, da funktioniert's irgendwie, da entstehen - Solothurn zeigt es ja! - doch immer diese 'Massen' von Filmen. In diesem Produktionsbereich stellt sich die Frage nach kommerziellem Geld nicht so akut, wie bei einem Kinofilm. Da hingegen stellt sie sich nach wie vor als grosses Problem. 200 000 vom Fernsehen, 300 000 vom Bund, dann hat man zwar einen finanzierten, abgesicherten Film. Ja - aber 500 000 heisst bei einem Spielfilm eben, kleine Equipe, wenig Schauspieler, wenig Decor, das gibt dem Film bereits ein bestimmtes Gesicht. Ich wäre der letzte, der gegen diese Filme ist. EUGEN HEISST WOHLGEBOREN entstand mit bescheidensten Mitteln: einer Equipe von sechs Leuten, war zeitlich nicht generalstabsmässig vorbereitet, mehr durch Gespäche ad hoc organisiert, viel freier, ungezwungener, ärmer - weil kein Geld da war, hatte man statt fünfzig Statisten halt nur drei. Es gibt aber Stoffe und Themen, die mehr Mittel benötigen, nicht nur Geld, auch Aufwand, Ausstattung - wenn man da auf Kompromisse eingeht, hat das auch einen Einfluss auf die Wirkung. Pointiert gesagt, ich weiss nicht ob ich DIE SCHWEIZERMACHER ohne Emil hätte machen können. Der Name Emil war ein kommerzieller Aufhänger, quasi ein Garant dafür, dass Leute dann gesagt haben, na gut, das müssten die Leute eigentlich sehen wollen, und kommerzielles Geld investierten. Wenn ich aber Schauspieler aufzählen müsste, die einen kommerziellen Marktwert haben, dann stehe ich in

der Schweiz eher dumm da: Emil, sonst gibt's niemand, und das ist schon etwas dünn.
Martin Schaub hat mal vom "genialen armen, billigen Film" geschrieben. Billig, da sind wir uns ja alle einig. Aber die Löhne müssen dennoch bezahlt werden. Und genial, das ist bei Gott ein anderes Thema - wer fordert denn genial? Genial würde ja heissen, Filme, die alle Leute sehen wollen, Filme also, die sich selber einspielen und einem ermöglichen weiterzuarbeiten. Was sind das für Filme? Wenn ein Film nur von 3 000 Leuten gesehen wird, dann ist er - ich sag's mal pointiert - sicher nicht genial.
Filmbulletin: Auch ein Film, der nur von zwei Leuten gesehen wird, kann genial sein. Ich würde die Entscheidung über Genialität nicht einer Demokratie - die Hälfte plus einer - unterziehen.
Rolf Lyssy: Das mein ich ja nicht - aber Filme macht man nicht für zwei Personen, das ist für mich nicht mehr Filmemachen. Kleine Kinos stören mich nicht; ein kleines volles Kino ist viel aufgestellter als ein halbleeres grosses, aber es gibt so etwas wie Mindestanforderungen: ein Film soll doch von der Leinwand herunter auf die Leute wirken, ein Gemeinschaftserlebnis werden - was leider durch das Fernsehen ohnehin zum Teil zerstört wird. In diesem Sinne plädiere ich auch für den Kinofilm, der eben in einem Raum für mehrere Leute stattfindet.
Filmbulletin: Obwohl es ein Nebenpunkt ist: Stroheims Filme etwa waren auch keine Erfolge und einfach nicht mehr zu finanzieren, aber genial. Kommerziell bleiben solche Werke wahrscheinlich immer jenseits vom Erfolg - es wäre aber bedauerlich, wenn sie nicht existierten.
Rolf Lyssy: Ich würde jederzeit unterschreiben, dass Stroheim geniale Filme gemacht hat, man darf aber nicht vergessen, dass diese Filme durchaus ein Publikum fanden - sein Hang zum Perfektionismus brachte die Budgets zum kippen.
Ich find es im übrigen auch wichtig, dass es solche Filme gibt, denn das sind Filme, die mich vor jetzt bald 30 Jahren geprägt haben - das war Kino. Diese Filme, nichts anderes, haben einen motiviert, auch zum Film zu stossen. Man hat das gesehen und wollte das auch machen: Geschichten in Bildern erzählen, die einen einfach schütteln - gelingen tut das nachher eben mehr oder weniger.
Filmbulletin: Suchen Sie sich Ihre Stoffe als Produzent oder als Regisseur?
Rolf Lyssy: Als Filmer, der Geschichten zu erfinden - und zu finden - versucht. Ich versuche meine Umgebung, auch bei der Lektüre - die Einbürgerung kam aus der Zeitung - auszuloten, abzutasten nach Stoffen, mit denen man die Leute ins Kino bringen könnte.
Für einen Film, einen Spielfilm, braucht man Geld: eine halbe Million, eine Million, anderthalb Millionen. Das ist einfach Geld wofür man irgendwo verantwortlich ist - es muss also an der Kinokasse etwas passieren. Wie motiviert man Leute, ins Kino zu gehen? Wegen mir geht ja niemand ins Kino (jedenfalls zählt das nicht wirklich in der Endabrechnung); wegen der Schauspieler - obwohl wir gute Schauspieler haben - geht auch kaum jemand ins Kino: was bleibt dann noch? Es bleibt das Thema - es bleibt wirklich nur noch das Thema.
Filmbulletin: Das sind doch Ueberlegungen eines Produzenten: wo ist ein attraktiver Stoff, wieviele Leute bring ich damit ins Kino, wie-

viel darf das also kosten - und dann sucht er sich einen Regisseur, der ihm den Stoff inszeniert. Die Verbindung von Regisseur und Produzent scheint in Ihrer Person doch sehr eng zu sein.

Rolf Lyssy: Jaja - ich suche einen Stoff, den der Regisseur Lyssy dann gerne realisiert, denn: den Stoff gibt mir keiner. Natürlich bekomme ich Vorschläge und Anfragen, aber wenn ich nicht selber von der Sache angefressen bin, weiss ich nicht, wie ich es machen muss.

Filmbulletin: Die Filmförderung einerseits und das Fernsehen anderseits sind die wichtigsten Geldgeber oder Co-Produzenten. Welchen Einfluss nehmen Fernsehen und Filmförderung auf das 'Produkt'?

Rolf Lyssy: Der Bund trifft einfach einen Entscheid für oder gegen ein Projekt, das eingereicht wurde.
Beim Fernsehen ist es anders, weil dort Normen spielen, sogenannte Sendegefäss-Normen, Sendezeit-Normen, Raster, die für mich alle anti-Film sind, die dazu beitragen, die Kreation, die Spontaneität, alles was, an schöpferischem Potential zum Erblühen kommen könnte, zum vornherein schon einzuschränken und zurückzubinden. Wo das Fernsehen Co-Produzent ist oder mitzureden hat oder sagt "Fernseh-Film", ist das ein Problem.
Nun kann man sich für einen bestimmten Stoff ja darauf einlassen und diese Bedingungen akzeptieren. Generell meine ich, dass Einschränkungen auch stimulierend sein können; Begrenzungspunkte finde ich wichtig, aber die müssten doch von Film zu Film jeweils neu definiert werden.
Wer aber entscheidet denn beim Fernsehen, ob ein Produkt hergestellt wird? Anonyme Beamte, böse formuliert. Redaktoren, Ressort-Leiter, weiss der Kuckuck was, die irgendwem verantwortlich sind, der wieder jemandem verantwortlich ist - es hört ja nicht auf mit der Verantwortungsleiter, und keiner trägt Verantwortung, keiner. Was entschieden wird, steht unter dem Druck einer Konzession, irgend eines Artikels, dass man es allen recht machen muss - das führt zur Einschränkung und eben wirklich auch zu einer Selbst-Zensur.
Die Formen, die die Kommunikation angenommen hat sind traurig und zum Kotzen; sie basieren auf dem totalen Misstrauen, nicht auf dem Vertrauen, und das ist so erschreckend. Eine Verständigung basiert nur noch auf Gleichschaltung.

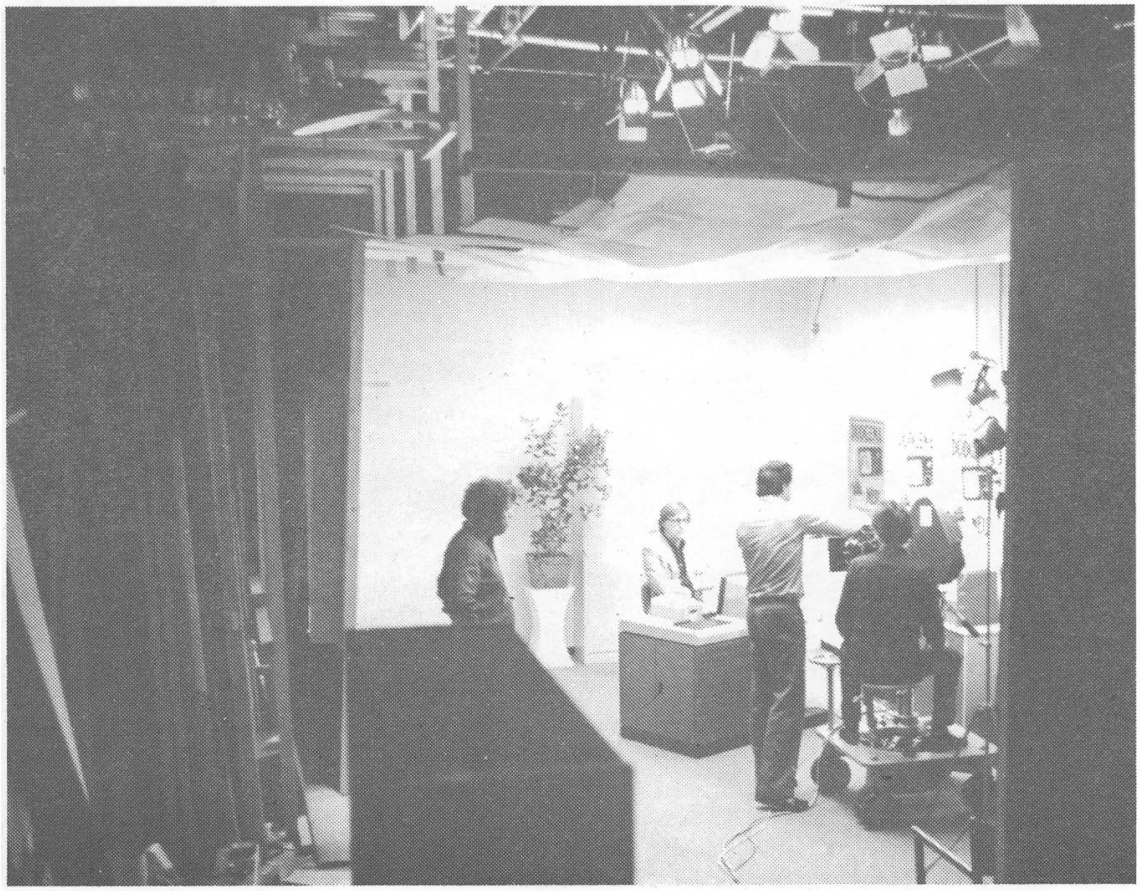
Filmbulletin: Versuchsweise auf eine Formel gebracht: heute führt kein Weg an Fernsehen oder Filmförderung oder sogar an beidem vorbei. Wäre eine Situation, in der man es mit kreativen Produzenten zu tun hat, nicht günstiger?

Rolf Lyssy: Eine lebendige Filmproduktion ist eine breite Filmproduktion, wo alles möglich ist.
Wenn man heute beim Bund und beim Fernsehen abblitzt, kann man einen Film nicht machen. Wenn der Bund ablehnt, hat man eine kleine Chance beim Fernsehen, aber dann ist man denen ausgeliefert - nur mit dem Bund ist man in einem gewissen Sinne auch ausgeliefert, weil die kommerziellen Gelder, die Gelder des freien Marktes, eine sehr beschränkte Quelle sind. Von daher sind die Deutschen eher etwas zu beneiden, da gibt's Länder-Filmförderung, Bundes-Filmförderung, Städte-Filmförderung und Fernseh-Filmförderung - einerseits im grossen Rahmen des Film-Fernseh-Abkommens und anderseits durch mehrere Sender mit verschiedenen Programmen -, da kann etwas entstehen.
Das Problem ist, je spitzer die Pyramide, je schwieriger wird es. ■

Dreharbeiten zu KASSETTENLIEBE



Emil auf der Leinwand / Emil im Film-Studio



Buchbesprechung:

"Filmmanufaktur Schweiz"

Das Buch war gerade im Druck und wird vorliegen, wenn Sie diese Zeilen lesen; das Manuskript war aus technischen Gründen nicht zu beschaffen - eine 'wahrhafte' Buchbesprechung ist deshalb nicht möglich. Das Buch von Thomas Maurer, hauptamtlich Leiter der Filmförderung beim EDI, hat aber so zentral mit dem Thema dieser Nummer zu tun, dass wir dennoch schon heute darauf eingehen müssen. Wir verlassen uns bei dieser Vorstellung auf die Angaben und Aussagen des Autors über dessen Schreibtisch ja praktisch alle Projekte von Schweizer Filmen - die bewilligten und die abgelehnten! - wandern, der also schon von berufswegen den Ueberblick über 'unsere' Filmproduktion haben muss.

Das Buch, das als Band 5 in der Reihe "Texte zum Schweizer Film" erscheint umfasst drei Hauptteile. Untersucht wurde - exemplarisch - praktische die gesammte Schweizerische Spielfilm-Produktion, zwischen 1966 und 1980 (101 Spielfilme) - nicht zuletzt, weil die Entwicklung hin zum Spielfilm selber Bestandteil des aufgezeigten Prozesses ist.
Im ersten Teil wird die Steigerung der Produktionskosten von den Anfängen (1966) bis heute (1980)im Detail analysiert. Thomas Maurer umschreibt in fünf Thesen den Weg von einer improvisierenden, amateurhaften zu einer allmählich professionellen Produktion. Als Hauptelemente der Kostensteigerung werden genannt: von der Gratisarbeit zur angemessenen Entlöhnung; der grössere Aufwand für sorgfältiger gestaltete Produkte; grössere Teams, die den höheren technischen Ansprüchen genügen und der grössere Aufwand, der eigentlich eine dauerhafte Organisation braucht, um die benötigten finanziellen Mittel zu beschaffen.
Im zweiten Teil wird untersucht, wie sich die Finanzierungs-Modelle im Laufe dieser Kostensteigerung verändert haben, wobei sich zeigt, dass der Bund nicht absolut aber prozentual immer weniger Geld zur Verfügung stellen konnte, was bereits auch zu einem Rückgang der Produktion führte; dass das Fernsehen die entstehende Lücke nur parziell schliessen konnte und dass heute die grösseren Projekt unseres Filmschaffens im Durchschnitt zu 55% aus dem Ausland finanziert werden.
Eine wirtschaftliche Bilanz wird im dritten Teil des Buches gezogen. Vorgestellt und diskutiert werden da die Beträge, die von den Filmen im Kino eingespielt oder durch Verkäufe im Ausland erzielt wurden.

+ + + Produktionsmitteilung + + + Produktionsmitteilung + + + Produkt

Der geplante Kurz-Kommentar fällt UNSERN Produktionsbedingungen zum Opfer. Die Seiten 45 und 46 fehlen in IHREM Heft - wie in ALLEN Heften - also, weil sie gar nicht existieren. Sorry!

Produktionsmitteilung + + + Produktionsmitteilung + + + Produktionsmi

Bei einem recht erfolgreichen Spielfilm lässt sich mit 150'000 Franken im Inland und nocheinmal soviel im Ausland rechnen, was bedeutet, dass die Produktion bei den heutigen Kosten ökonomisch gesehen überhaupt nicht sinnvoll ist.
Faszit: wenn die Entwicklung so weiter geht wird unweigerlich ein noch stärkerer Produktionsrückgang stattfinden und die gesammte Infrastruktur, die in mühsamer Arbeit innerhalb der letzten 20 Jahre aufgebaut wurde, wird abbröckeln - nach dem Zusammenbruch müsste einmal mehr bei Null begonnen werden.
Da eine umfassende Erfolgs-Billanz aber auch nach den Beiträgen, die der Schweizer Film im gesellschaftlichen und kulturellen Leben erbringt, fragen muss, sind Konsequenzen aus dieser Situation, nach Thomas Maurers Ueberzeugung vor allem auf Seiten der Geldgeber zu ziehen. In einem abschliessenden Kapitel beschäftigt sich der Autor deshalb auch noch mit politischen Strategien die zur 'Erhaltung' des Schweizer Films beitragen müssten.

Das Buch richtet im wesentlichen an alle Verantwortlichen, darüber hinaus aber auch an alle die kulturell und kulturpolitisch interessiert sind, "weil ich", so der Autor, "heraus zu arbeiten versuche, wie wichtig die materiellen Grundlagen für eine Kulturproduktion heute sind."

Thomas Maurer: "Filmmanufaktur Schweiz. Kleine ökonomische Entwicklungsgeschichte 1966 bis 1980"; A5 broschiert, 200 Seiten, 35 Seiten Fotos, sFr. 16.80
Herausgeben als Band 5 in der Reihe "Texte zum Schweizer Film" von der Stiftung Schweizerisches Filmzentrum. Zu beziehen im Buchhandel oder direkt beim Filmzentrum.

Buchbesprechung:

"Michael Balcon und der englische Film"

...der Produzent, der Hitchcock entdeckte

Sir Michael Balcon?
Während jeder den Namen Hitchcock kennt, kennt keiner Balcon, obwohl Hitch ohne Balcon vielleicht gar nie jene Bedeutung erlangt hätte, die man ihm heute zusprechen muss. In seinem langen Gespräch mit Truffaut, erläutert Hitchcock seinen Start in der Filmregie so: "Michael Balcon hat mich gefragt: 'Möchten Sie nicht selber einen Film inszenieren?' Ich hab ihm geantwortet: 'Daran habe ich nie gedacht.' Und es war die Wahrheit. Ich war ganz zufrieden damit, Drehbücher zu schreiben und die Dekoration zu entwerfen. Als Regisseur sah ich mich überhaupt nicht."

Wer also war dieser Sir Michael Balcon? Die wohl beste, ausführlichste und aufschlussreichste Antwort auf die Frage erhält man bei der Lektüre jenes Buches, das die Stiftung Deutsche Kinemathek anlässlich ihrer letzten Berlinale-Retrospektive 1981 herausgebracht hat. "Der Produzent", so sein Titel, befasst sich anhand der Figur des langjährigen Leiters der grössten britischen Produktionsgesellschaft, der EALING, mit der Arbeit fast eines halben Jahrhunderts. In filmhistorischen Beiträgen wird, verbunden mit einem Balcon-Interview aus dem Jahr 1974 und Gesprächen mit einigen seiner ehemaligen Mitarbeiter, eine Biografie erstellt, an der sich der Filmbuchmarkt ein Beispiel nehmen darf, würde man doch auf diese Art mit bedeutend weniger Büchern mehr Tiefgang erreichen.
Vorbildlich vor allem auch die rund sechzig Seiten umfassende Filmografie, die auf geradezu wissenschaftliches Vorgehen bei der Erarbeitung schliessen lässt. Wissenschaftlichkeit zieht aber nicht zwangsläufig "Trockenheit" nach sich, was die persönlichen Berichte, die dieses Buch schwerpunktmässig ausmachen, überzeugend belegen.

Ein grosses Stück englischer Filmgeschichte hat der Produzent Michael Balcon "geschrieben".
1896 geboren, hatte sich Michael Balcon bereits in jungen Jahren für die Filmkunst interesssiert. 1919 gründete er, zusammen mit Victor Saville (später bei ihm Regisseur) und Oskar Deutsch, einen eigenen Filmverleih, aus dem heraus 1924 die Produktionfirma seiner ersten Phase, die Gainsborough Pictures, entstand. Eine erste Produktion - WOMAN TO WOMAN, Regie: Graham Cutts; Buch und Bauten: Alfred Hitchcock) war so erfolgreich gewesen, dass die Weiterarbeit vorerst gesichert war. Bis 1936 arbeitete Balcon nun für seine eigene Gesellschaft und für Gaumont-British (eine Dachorganisation von Verleih- und Produktionsgruppen). Nach einem kurzen Zwischenspiel (1936-38) bei der englischen Ablage von MGM, folgte die grosse EALING-Zeit, die bis zum Aufkauf der EALING-Studios durch das britische Fernsehen andauern sollte.
Zusammen mit den nachher noch in unabhänigen Produktionen entstandenen Filmen, hat Michael Balcon in gut vierzig Jahren direkt oder indirekt gegen vierhundert Filme produziert; allein hundert davon entstanden in den legendären EALING-Studios, denen er 1938 als Vorstandsmitglied und Produktionsleiter beigetreten war.
Einige "seiner" Filme seien hier genannt:
THE RAT (1925, Regie: Graham Cutts), THE PLEASURE GARDEN (1926, Regie: Alfred Hitchcock), THE LODGER (1926, Regie: Alfred Hitchcock, der eigentlich alle wesentlichen Elemente späterer Hitchcockfilme vorwegnimmt), THE GHOST TRAIN (1931, Regie: Walter Forde), WALTZ TIME (1933, Regie: William Thiele), EVERGREEN (1934, Regie: Victor Saville), MAN OF ARAN (1934, Regie: Robert Flaherty), JEW SUESS (1934, Regie: Lothar Mendes), THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (1934, Regie: Alfred Hitchcock), THE 39 STEPS (1935, Regie: Alfred Hitchcock), TUDOR ROSE (1936, Regie: Robert Stevenson), YELLOW CAESAR (1941, Regie: Alberto Cavalcanti - ein Anti-Mussolini Verschnitt), WENT THE DAY WELL (1942, Regie: Alberto Cavalcanti), SAN DEMETRIO LONDON (1943, Regie: Charles Frend), DEAD OF NIGHT (1945, ein Episodenfilm mit Beiträgen von Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden, Robert Hamer), THE

OVERLANDERS (1946, Regie: Harry Watt - zu grossen Teilen in Australien entstanden), HUE AND CRY (1947, Regie: Charles Crichton - ein geradezu anarchisch anmutender "Kinder"-Film), PASSPORT TO PIMLICO (1949, Regie: Henry Cornelius), WHISKY GALORE! (1949, Regie: Alexander Mackendrick), KIND HEARTS AND CORONETS (1949, Regie: Robert Hamer), THE LAVENDER HILL MOB (1951, Regie: Charles Crichton, mit: Alec Guinness), THE LADYKILLERS (1955, Regie: Alexander Mackendrick).

Als Michael Balcon 1955 seine Studios der BBC verkaufen musste (Lazar Wechsler - dies als ein Beispiel für die zahlreichen Analogien zum Buch über Leopold Lindtberg - verkaufte sein Studio Bellerive dem Schweizer Fernsehen), wurde er gebeten, einen Text für eine in Ealing anzubringende Gedenktafeln zu schreiben; er schlug vor: HERE DURING A QUARTER OF A CENTURY MANY FILMS WERE MADE PROJECTING BRITAIN AND THE BRITISH CHARACTER.
Balcon war ein ausgesprochener Patriot. Die wiederspiegelt sich in seinen Filmen, aber auch in der wahrscheinlich typischen Tatsache, dass er als Verantwortlicher der Ealing-Produktion eine Art Vater-Figur seiner Mitarbeiter war, ein Produzent - und das interessiert in unserem Themenkreis -, wie es in dieser Ausprägung kaum je einen zweiten gegeben hat. Von 1939 an hatte er sich seine "Familie" aufgebaut, in der er die Rolle des hassgeliebten Vaters übernahm. Er sammelte eine "Kinderschar" von Technikern, Autoren, Regisseuren und sogenannten "Associated Producers" (Herstellungsleiter) um sich, bezahlte sie schlecht, gab ihnen aber ein so starkes Zusammengehörigkeits- und Mitbestimmungsgefühl, dass sie ihm alle treu ergeben waren. Seine Politik war es, ein (be-)ständiges Team zu haben und neue Talente aus der eigenen Reihen heraus zu fördern. Alle zwei Wochen traf man sich am Runden Tisch im sogenannten Snobisten-Speisesaal und besprach im Team die laufenden und kommenden Produktionen. Da durfte jeder seine Meinung frei äussern - bestimmt wurde dennoch von Balcon: "... aber MIR gefiel das Treatment überhaupt nicht, und WIR stimmten überein, dass es nicht tauge, also verkauften WIR es". Letztlich war aller geübten Demokratie zum Trotz immer ER es, der die Entscheidungen traf und dann aber auch die Verantwortung übernahm.
An den Dreharbeiten selbst beteiligte er sich nicht, er war Produzent. Den grössten Einfluss übte Balcon über die Selbstzensur seiner Leute aus. Man wusste, was er wollte, als überzeugter Brite, als Puritaner auch, der eine Szene auf dem Bahnhof, in der irgendwo im Hintergrund das Schildchen einer Herrentoilette auftauchte nochmals drehen liess - sowas ging ihm dann doch zu weit. Die Rushs schaute er sich zwar immer an, aber nur in Ausnahmefällen wie dem geschilderten brauchte er etwas einzuwenden.

Balcon bezeichnete sich selbst zwar als "Filmmaker", doch die Materialien, mit denen er arbeitete, waren - Alexander Mackendrick führt das treffend aus - "nicht die Filme, es waren die Leute, die die Filme machten." Ein guter Produzent sei ein Unternehmer, dessen Rohmaterial Menschen sind; sein Rohmaterial waren Drehbuchautoren und Regisseure. Sind die erst einmal richtig ausgewählt und eingeübt, so läuft der Karren wie von selbst. Harry Watt, ein bekanntes Mitglied der starken englischen Dokumentarfilmbewegung der dreissiger Jahre (mit Grierson, Cavalcanti), bezeichnete die Arbeitsatmosphäre in Ealing

als erstklassig: "Balcon ging nicht wie der durchschnittliche Studiochef her und kaufte jemanden. Er holte Charles Frend, Charlie Crichton, Sandy Mackendrick und viele andere, wie Seth Holt, aus dem Schneideraum," und liess sie als Regisseure oder Produzenten ihre eigenen Filme machen. - "Er hatte ein Ausbildungsprogramm ins Leben gerufen. Es war das einzige Mal, dass so etwas in der britischen Filmindustrie existiert hat" (Michael Relph, Filmarchitekt, später Herstellungsleiter in Ealing).
Geadelt ist Michael Balcon 1977 gestorben.
In den unter ihm entstandenen Komödien hatte er eine Art englischen Realismus, den er mit dem italienischen Neorealismus in Verbindung bringt, wenn er vom Ealing-Film spricht. Vor allem während den Kriegsjahren hat er mitgeholfen, das britische Nationlbewusstsein zu stärken, auch danach blieb er eine Stüze der Nation.

"Das Buch", so das Herausgeberkollektiv, "will dazu beitragen, die FUNKTION DES PRODUZENTEN - die nur zu oft mit der des blossen Geldgebers gleichgesetzt wird - neu in die Diskusssion zu bringen." Es tut dies in umfassender und überzeugender Weise.

Walter Ruggle

Geoff Brown: "Der Produzent - Michael Balcon und der englische Film", mit Beiträgen von Charles Barr, John Ellis, Rachael Low, Eva Orbanz, Heinz Rathsack, Michael Shapes, Helmuth Wietz und einem Brief von Alec Guinness. Redaktion: Helga Belach; Uebersetzung: Vinzenz B.Burg. Herausgegeben von der Stiftung Deutsche Kinemathek, im Verlag Volker Spiess, Berlin, 1981.

Buchbesprechung:

Leopold Lindtberg und der Schweizer Film

...Film(Produzenten)Geschichte der Schweiz

Der gebürtige Wiener Leopold Lindtberg hat zwar als Regisseur schweizerische Filmgeschichte geschrieben. Dennoch passt das kürzlich im Verlag Günter Knorr erschienene Büchlein "Leopold Lindtberg und der Schweizer Film 1935 - 1953" bestens in die Thematik dieser Nummer. Dem Autor Hervé Dumont ist es nämlich gelungen, Lebensgeschichte und Werk, Produktionsbedingungen und politisches Umfeld derart zu verschmelzen, dass er unabhänig von der beschriebenen Person Lindtbergs, einen erstaunlich umfassenden Einblick in die Schweizer Kulturszene der vierziger Jahre vermittelt. Dumont tut dies eben auch im Hinblick auf eine Produktionssituation, die von der heutigen doch recht verschieden ist, wenngleich sie in unterschiedlichen Ansätzen Aehnlichkeiten aufweist. So wird sein Buch mit ein Beitrag zur Geschichte der

Präsens-Film und ihres Gründers und Leiters Lazar Wechslers, der damals den hiesigen Film als Produzent weitgehend bestimmt und geprägt hat:
"Es war immer ein sehr gespanntes Verhältnis. Nicht beim Drehen, da hat er mich in Ruhe gelassen, obwohl ich täglich Briefe von ihm bekommen habe. Es war furchtbar schwer, im allgemeinen, und zwar nicht nur mit Wechsler. Alles war zwar sympathisch und gut gemeint, aber was mich anbetrifft, wäre ich natürlich sowohl in der Aussage als auch stilistisch gerne viel weiter gegangen. Aber das war einfach nicht möglich: Die Film mussten ihr Geschäft machen, davon lebte ja die Produktion. Der eine Film, der im Herbst rauskam musste schon die nächste Produktion finanzieren. Ging der schief, so war nicht nur die Produktion, sondern die Firma pleite. Es mussten deshalb ständig Kompromisse gemacht werden, obwohl es Wechsler nicht immer bewusst war, auf welch niedrigem Niveau dies Kompromisse gemacht wurden. Wir hatten ja erstaunliche Vergleichsmöglichkeiten und Vorbilder, vor allem aus dem französischen Film. Wir hätten ruhig alles etwas rüder, rücksichtsloser und moderner drehen sollen. Aber das Risiko war Wechsler einfach zu gross. (...) Die übrigen Spannungen kamen vor allem wegen dem vielen SPAREN, an Filmmetern, an Bauten, wegen der technischen Einschränkungen." (Lindtberg auf die Frage nach seinem Arbeitsverhältnis zu Wechsler.)
1934 hatte Leopold Lindtberg erstmals die Bekanntschaft mit Lazar Wechsler gemacht. Lindtberg erläutert dies im ausführlichen Interview (in einem zweiten Teil des Büchleins) so: "Lesch, der Autor und Regisseur war, hat mich Wechsler empfohlen und ich durfte an Jä SOO!, einem blöden kleinen Dialektschwank, mitarbeiten. Ich war Co-Regisseur! Lesch hatte ja schon einen Film vorher gedreht. Ich war einfach der Ersatz für den (ursprünglich vorgesehenen) ausscheidenden Richard Schweizer." Wechsler hat dann weiter auf Lindtberg gebaut, weil er wusste, dass dies ein Mann war, der mit Schauspielern umzugehen verstand: "Wechsler musste (bei der Auswahl der Schauspieler) auf mich hören, weil er selbst nicht viel davon verstand. Aber er war schon damals sehr darauf aus das Starprinzip zu fördern. Was für Stars damals Emil Hegetschweiler oder Zarli Cariget in Zürich waren, das kann man sich gar nicht vorstellen!" Und diese Stars brauchte man um den kommerziellen Erfolg eines jeden Films zu sichern. Während die 85'000 Franken (!), die ein Jä SOO! kostete noch leicht mit Gewinn einzuspielen waren, wurde dies bereits beim FüSILIER WIPF (1938) schwieriger. Der Film Kostete trotz dürftiger Hilfsmittel und Rückgriff auf Arbeitslose als Komparsen 120'000, wurde aber, so Lindtberg, "ein Riesenerfolg, ein geradezu sensationelles Geschäft. Es gab kaum einen Schweizer, der den Film nicht gesehen hat."
Lindtberg führt die Erfolge dieser Filme auf die "Nase" von Lazar Wechsler zurück, der als Produzent für die gefragten Stoffe im richtigen Moment "eine goldene Hand hatte." Von 1938 bis 1950 habe er lediglich zwei, maximal drei Stoffe ausgewähl, die nicht angekommen sind.

* * *

Hervé Dumont sagt sein Buch sei "aus einer Reaktion heraus entstanden", dem Wunsch folgend, eine deutlich existierende Lücke zu füllen.

Lazar Wechsler



Sir Michael Balcon

Thomas Maurer, Leiter der Filmförderung



Es sei ihm ein Anliegen gewesen, jenen 'legendären' Schweizer Film in ein ganz spezifisches Licht zu rücken und die Situation in der er entstanden ist, von drei verschieden Seiten her zu durchleuchten. Neben der Person Lindtbergs und seinen Filmen galt es die (schon damals und trotz Wechsler) schwierige ökonomische Situation des Filmschaffens aufzuzeigen, und schliesslich den fast alles überschattende politische Zustand eines 'neutralen' Landes zu schildern, in dem mit allen möglichen und unmöglichen Mitteln auf Leute eingewirkt wurde, die sich gegen eine sich anbahnende Katastrophe äussern wollten - Friede und Freiheit haben nicht erst heute einen schweren Stand.
Dumont bietet weiter sicherlich die umfassenste Filmo-, Bio- und Bibliografie des Schweizer Films der vierziger Jahre, etwa im gut dreissigseitigen Lexikon der Mitarbeiter in einem Anhang, des Büchleins. Die einzelnen Filme Lindtbergs schildert er in ihrer Entstehung, ihrem Inhalt, aber auch in ihrer Rezeption zur damaligen Zeit. Der Schwerpunkt seiner Arbeit liege "weniger in der kritischen Analyse, als in der ausführlichen Darlegung", die ihm zunächst einmal wichtig erscheine.

Ganz nebenbei erhält der Leser eine Art Kriegstheatergeschichte Zürichs mitgeliefert, hatte doch Lindtberg in jenen Jahren parallel zu seiner Filmarbeit als Star-Regisseur am Zürcher Schauspielhaus - das damals noch einen Namen hatte - gewirkt. Vom marxistischen Theater Erwin Piscators in Berlin geprägt, war er 1933 über Paris in die Schweiz geflohen, wo sich an der Pfauenbühne und in der Cabaretszene rasch die Prominenz deutschsprachiger Bühnen sammelte (Therese Giehse, Ernst Ginsberg, Kurt Hirschfeld, Leonard Steckel, u.a.); vereint mit Schweizern begann man sich politisch zu profilieren, inszenierte Bruckner, Broch, Horvath, oder Wolf. Nicht alle waren jedoch ob der scharf geübten Anti-Nazi-Kritik erfreut - bald meldet sich der Feind von innen: die Frontbewegung trat auf, während "das gutmütige Zürcher Bürgertum irritiert" war und sich nach den "herkömmlichen handfesten Boulevardkomödien" sehnte - ein Erscheinung, die bekanntlich vierzig Jahre später den künstlerisch-kreativen Untergang besagter Bühne herbeiführte.
Geradezu bezeichnend erscheint es schliesslich, dass ein Buch, dass sich äusserst fundiert und intensiv mit der ersten Blüte des deutschschweizerisch Filmschaffens auseinandersetzt, zuerst in französischer Sprache (in der von der Cinémathèque Suisse herausgegebenen Filmzeitschrift 'Travelling') erscheinen musste, bevor es jetzt (endlich), sechs Jahre später von einem deutschen Verleger herausgebracht wird - keinem der 'grossen' Verlage natürlich und dementsprechend ist zwangsläufig auch der Preis (30.- Franken) Aeusserlich erscheint es einfach, aber gut illustriert und: wichtig ist bekanntlich der Inhalt.

Walter Ruggle

Hervé Dumont, "Leopold Lindtberg und der Schweizer Film 1935 - 1953", erschienen im Verlag Günter Knorr.
Zu beziehen im (Fach-)Buchhandel oder direkt beim Verlag (D-7900 Ulm)

...neuere CH-Film(Produktions)Geschichte

Filmpodiumskino: RIEN NE VAS PLUS!

Da innerhalb der gesetzlich vorgeschriebenen Frist drei Einsprachen gegen den Gemeideratsbeschluss vom 2.Dezember 1981 betreffend das Filmpodiumskino der Stadt Zürich eingereicht wurden, ruhen sämtliche Vorbereitungen: nichts geht mehr.
Mit Sicherheit wird also der Betrieb im städtischen Kino in diesem Frühling nicht aufgenommen werden können. In erster Instanz wird der Bezirksrat die erfolgten Einsprachen - sollten sie bis dahin nicht zurückgezogen werden - behandeln. Das Urteil der ersten Instanz kann von beiden Parteien selbstverständlich angefochten und weitergezogen werden: der Weg durch alle Instanzen ist offen. Das kann dauern und in der Zwischenzeit gilt: nichts geht mehr. Kommt hinzu dass - vermutlich noch vor dem Entscheid der ersten Instanz - Erneuerungswahlen in den Stadt- und Gemeinderat von Zürich stattfinden werden. Wie sich die erneuerte Behörde in dieser Frage dannzumal verhalten wird muss Spekulation bleiben.
Kommentar: ?
Schöne Zuversicht!
*
Wie aus gewöhnlich gut unterrichteter Quelle verlautet, darf vermutet werden, dass die Vermutung berechtigt ist, da werde zum Schaden der Filmkultur ein politisches Süppchen gekocht.
Deshalb und nicht etwa weil wir "demokratisches Recht auf Einsprache" in Frage stellen wollen doch noch ein paar böse Bemerkungen:
Die Einsprecher mögen äussern, es gehe gar nicht um die Filmkultur, nicht ums Filmpodiumskino, es gehe ums Prinzip. (Im Prinzip aber wird dieses Prinzip, das Netto-Prinzip nämlich, wenn ich richtig vermute, seit längerem von der Präsidialabteilung der Stadt Zürich prinzipiell angewendet.)

Eben: uns auch.
Uns geht es auch um's Prinzip.
Um die Frage: "Wie habt Ihr's mit der Filmkultur?"

Wer nachgelesen hat, wieviel in der fraglichen Gemeinderats Debatte von Kultur und Filmkultur die Rede war und wieviel Brutto- und Nettoprinzip zu reden gaben, kann eigentlich nur zur Ueberzeugung kommen, dass 'man' Brutto sich zwar nicht öffentlich gegen die Filmkultur aussprechen will, Netto aber nur sehr wenige bereit sind wirklich etwas für sie zu tun.
Bruto wurde das Filmpodiumskino vom Gemeinderat angenommen, aber Netto wird der "Vorposten der Filmkultur" (Filmbulletin 120,

Seiten 27, 32ff) zumindest auf die lange Bank geschoben.

*

Man fragt sich, ob die Herren Einsprecher wissen was sie tun - und hofft sie mögen zur Einsicht kommen -: in Bern machen sich Bundesbeamte Sorgen um die Zukunft des Schweizer Films; mit dem Zürcher Filmpreis werden weitgehend Filme ausgezeichnet, die im kommerziellen Kino keine Chance haben; das (von der Erziehungsdirektion unterstützte) FILMPODIUM FüR SCHüLER, das am 24. November 1981 seine 100.Vorstellung hatte, hält eine "permanente Vorführstätte" für seine geplante Ausweitung und Vertiefung der Aktivitäten für wünschbar, uam. - ein Filmpodiumskino würde da eine Funktion erfüllen und einen Beitrag leisten.

Nebenbei: die Aktivitäten des Filmpodiums dürften im laufenden Jahr erheblich bescheidener werden, da der neue Betriebskredit blokiert ist, die bisherigen Mittel aber neu budgetiert wurden.

Netto also: weniger Filmkultur als vorher.

Walt R.Vian

INSERT

Ein interessantes Projekt: SCHLUMPF DREHT TRANSIT

Hans Ulrich Schlumpf ist mit zwei Schauspielern und einer Kleinst-Equipe auf dem Atlantik unterwegs, um seinen ersten Spielfilm mit dem Arbeitstitel TRANSIT zu realisieren. Das Projekt scheint schon deshalb interessant, weil Schlumpf seinen Spiel-Film in einer vorest rein dokumentarischen Situation in Szene setzen will. Das heisst konkret: auf einer elftägigen Atlantiküberfahrt, mit einem der beiden letzten diese Route befahrenden Kursschiffe, lässt er zwei fiktive Figuren - einen Ethnologie-Studenten aus der Schweiz (Roger Jendly) und eine junge Brasilianerin (Zaire Zambelli, bekannt aus BYE BYE BRAZIL) - in der real existierenden Umgebung des Schiffes, mit 1800 Passagieren an Bord - die alle ihre eigenen Geschichten haben -, ihre fiktive Geschichte austragen.

Die Geschichten der unbekannten Mitfahrenden sollen im Verlauf der Reise zum Teil relevant für die Geschichte des Films werden, so dass sich Realität und Fiktion miteinander treffen, ineinander verweben.

"Wir fahren am 7.Januar ab und sind am 14. in Buenos Aires. Dann machen wir auch die Rückfahrt noch, um mehr Zeit zu haben; da drehen wir die Szenen, die unabhänig von den Passagieren sind, vor allem mit der Mannschaft und mit den beiden Darstellern allein." So der Produzent und Produktionsleiter George Reinhart.

Am Anfang diese Projektes stand für Hans-Ulrich Schlumpf das Bucherlebnis von "Tristes tropiques" (Claude Lèevi-Strauss). Auf eigenen Ueberfahrten mit Passagier-Kursschiffen eröffnete sich ihm jene "unauflösbare Mischung von europäischer und südamerikanischer Kultur und Zivilisation", die der zwangsläufig konzentrierte und eingeschränkte Rahmen des Schiffes bietet. "Die Menschen, welche sich für diese Zeit auf dem Schiff treffen, haben neben der Geschichte ihrer Vergangenheit und den Hoffnungen in eine unbestimmte Zukunft, die Gegenwart, die auf dem Schiff besonders intensiv gelebt wird." (Schlumpf)

Der Kinostart von TRANSIT soll im Oktober 1982 erfolgen.

Filmbulletin

Januar 1982
Heftpreis sFr. 3.-
24.Jahrgang/Nummer 123

Filmförderung: "MODELL KARUSSELL" 3

Wenn Wunderkinder Filme machen -
JäGER DES VERLORENEN SCHATZES 5

DER FILMPRODUZENT / FILMPRODUKTION + 12

- Gespräch mit Alex Bänninger:
  Position eines wichtigen GELDGEBER 14
- Gespräch mit George Reinhart:
  Position eines 'freien' PRODUZENTEN 18
- Gespräch mit Marcel Höhn:
  Position eines 'all round' PRODUZENTEN 28
- Gespräch mit Rolf Lyssy:
  Position eines FILMGESTALTER 37

Buchbesprechungen:
- "Filmmanufaktur Schweiz"
  ..neuere CH-Film(Produktions)Geschichte 47
- "Michael Balcon und der englische Film"
  ..der Produzent, der Hitchcock entdeckte 48
- "Leopold Lindtberg und der Schweizer Film 1935-1953"
  ..Film(Produzenten)Geschichte der Schweiz 51

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Filmbüro SKVV, CIC, Zürich; T&C Film; Limbo Film; Cinematheque Suisse, Lausanne; Schweiz. Filmzentrum. Für das Recht die Karrikatur (Seite 13) nachzudrucken danken wir Beat Müller vom Schweizerischen Filmzentrum.
Die Gespräche mit Alex Bänninger, Rolf Lyssy und Marcel Höhn führte Walt R. Vian; das Gespräch mit George Reinhart, Walter Ruggle und Walt R.Vian

FILMBULLETIN erscheint ca. sechsmal jährlich, die Einzelnummer kostet in der Regel sFr.3.-, das Abonnement im Jahr sFr.15.- (Ausland zuzüglich Porto und Versand),

FILMBULLETIN, Postfach 6887, CH-8023 Zürich
Impressum: Redaktion: Walt R. Vian; redaktionelle Mitarbeit: Walter Ruggle; Gestaltung: Leo Rinderer-Beeler, Schriftsatz: +COBRA-Satz / Silvia Fröhlich; Druck: Rotag AG, Langstr.94,Zürich; Umschlag und Bildseiten: Rohner+Spiller, Winterthur; Endfertigung: Werkstatt für Behinderte Bülach.
Abonnemente, Vertrieb: Filmbulletin/Filmkreis, Postfach, Zürich;
Herausgeber: Katholischer Filmkreis Zürich.

... in eigener Sache

Unser Titel behauptet kühn 'Der Filmproduzent' und dabei gibt es ihn gar nicht - so wenigstens nicht.
'The International Film Encyclopedia' vermerkt: "Produzenten sind sehr verschieden, in ihrer Persönlichkeit, im Ausmass ihrer Autorität und im Grad ihrer Anteilnahme an den verschiedenen Phasen einer Produktion." Na bitte.
Eingrenzung tut not. Klassischer Produzent, Hollywood Produzent, ausführender Produzent, geldgebender Produzent, oder eine bestimmte Produzenten-Persönlichkeit böten sich an - um etwas aus der Luft zu greifen.
- etwas aus der Luft greifen -
Wir haben das Thema aus der Luft gegriffen: weil es in der Luft liegt. Das brachte zwar keine strengen Abgrenzungen, aber eine Fährte. Die neue Welle, das neue Kino, der freie Film, der neue Film, der junge Film, der sechziger und siebziger Jahre ist zur Bedeutungslosigkeit verkommen (?), oder älter, ruhiger, gefälliger, routinierter, professioneller, kommerzieller, farbiger geworden. Aus Freundeskreisen wuchsen Firmen und Aktiengesellschaften. Aus erfinderischen Improvisatoren wurden - soweit sie nicht andere Wege gingen - Berufsleute, die sich als erfahrene Spezialisten ihren Lebensunterhalt verdienen. Aus Filmen wurden Produkte, die produziert werden. Die Budgets wurden grösser, die Probleme damit nicht kleiner, die Herstellungsprozesse arbeitsteiliger, neue/alte Funktionen wurden ins Leben gerufen: es gibt wieder Produzenten. Wer diese Entwicklung bedauert werfe einerseits einen Blick auf die Geschichte und stelle fest, dass zu allen Zeiten neues Kino, junger Film, Bewegungen gegen alt-Hergebrachtes entstanden sind und überlege sich anderseits, ob er für eine Gesellschaft eintritt, die Millionenbeträge als 'Spielzeug', als Mittel für Experimente unbequemer Künstler zur Verfügung stellt - eine Gesellschaft bezahlt wohl auf die Dauer immer nur die Filme, die sie verdient.
So allgemein diese Beschreibung ist, so genau scheint sie auf den 'neuen', 'jungen' Schweizer Film - wie wir ihn heute kennen - zuzutreffen.
Eine wesentliche Aufgabe wäre, einmal herauszuarbeiten, welche Produktionsprozesse im Einzelnen denn Filme wie wir sie mögen eher verhindern oder begünstigen. Sicher wären uns dazu einige Sätze eingefallen. Wir wollten aber zunächst einmal, erst genauer wissen, wie 'die' Produktionsverhältnisse, in unserm Land wenigstens, heute sind und haben uns umgesehen - umgehört. Einige Aspekte - Fernsehproduktion, 'kleine' Filme, Nachwuchsfilm, Video, Super8 - blieben dabei auf der Strecke. Dennoch wurde unser Material so umfangreich, dass insbesondere einige aktuelle Filmbesprechungen wegfallen mussten - mehr solche (hoffentlich) wieder in den kommenden Nummern.

Walt R.Vian

... es gibt Produzenten und Produzenten.
Einer ist Schreibtisch-Produzent, ein anderer
ist geldgebender Produzent und wieder ein
anderer ist ausführender Produzent ...

... sie wollen Regisseur, Kameramann oder
Schauspieler werden, aber aus unerklärlichen
Gründen wollen sie nicht Produzent werden ...

David O.Selznik