

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 25 (1983)
Heft: 129

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: 23.02.2026

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



filmbulletin 129

... kurz belichtet ...

ZÜRICH

Filmpodium der Stadt Zürich:

NAPOLEON von Abel Gance, voraussichtlich 16./17.4 im Kino Corso, rekonstruierte 320min Fassung für drei Leinwände. Unter der Leitung von Carl Davies spielt das Stadt-orchester Winterthur. Dauer inkl. Pausen 7 Stunden. Eintrittspreise ab Fr. 20.- bis 80.-

FEUILLADE-FILME im Kunstgewerbemuseum, ab 19h bis 24h 20./21.4. zeigt Jacques Champreux, der Enkel von Louis Feuillade, was er im Gepäck hat: VAMPIR, oder JUDEX, oder - eine rare Gelegenheit.

WINTERTHUR

Das Filmfoyer Winterthur wechselt ins Kino, seine Vorstellungen werden damit öffentlich zugänglich; ermöglicht wurde der Schritt durch einen finanziellen Beitrag der Stadt Winterthur von 15'000 Franken, der zweckgebunden für die Kinomiete zu verwenden ist. Das Filmfoyer zeigt die Filme jeweils Dienstag um 20.00 im Kinocenter am Neumarkt - etwa: 5.4. MATTO REGIERT, 1947; 12.4. WACHTMEISTER STUDER, 1939, beide von Leopold Lindtberg.

NEUERSCHEINUNGEN

"Max Haufler. Der Maler, Schauspieler, Filmautor und Regisseur"; A5 broschiert, 220 Seiten, sFr. 19.80 Angeregt durch das Filmprojekt von Richard Dindo hat sich das Schweizerische Filmzentrum entschlossen, den 6. Band seiner Textreihe zum Schweizer Film dem vielbegabten Künstler Max Haufler zu widmen. Unter der Redaktion von Bea Cuttat und Mathias Knauer ist dabei ein sorgfältig gestalteter Sammelband entstanden: Dindo selbst liefert eine bewusst fragmentarisch gehalten

tene biografische Analyse, die durch einige Aussagen von Freunden und Mitarbeitern Hauflers - sein Kameramann Harry Ringger und der Schauspieler Lukas Ammann kommen neben anderen zu Wort - ergänzt und abgerundet wird. Max Haufler als Maler wird von den beiden Kunsthistorikern Yvonne Höfliger und Martin Heller (die ebenfalls einen Teil der Haufler-Ausstellung gestalteten) vorgestellt. Im zentralen Text und eigentlichen Schwerpunkt des Bandes betreibt der Filmkritiker Martin Schlappner - ein profunder Kenner der älteren Schweizerfilmgeschichte aus eigener Erfahrung - dann eine gekonnte Annäherung an den Filmautor, Schauspieler und Kabarettisten Max Haufler.

"Transatlantique" Texte zum Schweizer Film. Herausgegeben vom Schweizerischen Filmzentrum, A5 broschiert, 190 Seiten, sFr. 19.80

Das Buch zum Film TRANSATLANTIQUE umfasst im wesentlichen das vollständige Filmprotokoll im französischen Originaltext und in deutscher Übersetzung, das durch zahlreiche Abbildungen aufgelockert wird. Ergänzt und abgerundet wird der Band durch einige Materialien zum Film, etwa durch einen Text von Hans-Ulrich Schlumpf zu Konzeption und Entstehung des Films oder ein Gespräch, das Martin Schaub mit dem Realisator führte.

Zu beziehen sind beide Bände im Buchhandel oder direkt beim Schweizerischen Filmzentrum.

BADEN

"Film am Sonntag" vom Filmkreis Baden bringt im letzten Programm der Saison eine Reihe von Literaturverfilmungen, die jeweils um 17h im Studio Royal gezeigt werden.

Wir wollen unsern Beruf ausüben,
gute Filme machen
und auch davon leben können!

"Ein eigenständiges Filmschaffen zu erhalten, war seinerzeit der Leitgedanke bei der Schaffung des Filmgesetzes von 1962. 20 Jahre später sind die Filmtechniker gezwungen, in Berufe abzuwandern, die wenigstens die Existenz garantieren und nicht der konstanten Bedrohung durch Arbeitslosigkeit unterliegen. Diese Abwanderung wird erneut den Zusammenbruch der eben erst geschaffenen Infrastruktur zur Folge haben, wie es um 1960 herum schon einmal geschehen ist."

Mit diesen Worten wurde die Pressekonferenz des Schweizerischen Filmtechniker-Verbandes vom 29. Januar in Solothurn eingeläutet. Es ist tatsächlich so: die 160 im 1974 gegründeten SFTV organisierten unabhängigen Filmtechniker haben 1982 im Durchschnitt ganze 130 Tage arbeiten können (davon aber 17 in anderen Berufen und weitere 17 Tage im Ausland). Diese Situation ist nicht neu; neu daran ist, dass unsere freischaffenden Produktions- und Aufnahmeleiter, Kameraleute, Tonmeister, Cutter und deren Assistenten, die Script-Girls, die Regieassistenten, die Requisiteure, Garderobiers und Maskenbildner, die Bühnenarbeiter und Beleuchter in der Regel noch keine Ahnung haben, ob sie im Jahre 1983 in ihren Berufen werden arbeiten können.

Die eidgenössische Filmkommission verfügt gegenwärtig über rund 2,5 Mio. Franken pro Jahr für Herstellungsbeiträge an Schweizer Filmschaffende. Das macht pro Kopf der Bevölkerung 45 Rappen. Da in den nächsten Jahren nicht mit einer Verdoppelung des Filmförderungskredits beim Bund zu rechnen ist, besteht die Tendenz, dass die Filmkommission immer mehr eine Spitzenförderung betreiben wird, d.h. nicht mehr die Qualität eines Projekts wird zum Auswahlkriterium, sondern das Renommee und Ansehen des Filmschaffenden: weg vom künstlerischen Risiko, hin zum garantierten Erfolg und wohl auch zur Stagnation. Die jungen Nachwuchsfilmer werden immer mehr Schwierig-

keiten haben, ihre Filme produzieren zu können.

Die Folge davon ist eine Tendenz zu immer grösseren, aufwendigeren Produktionen, welche Co-Produktionen mit dem Ausland geradezu bedingen. Dies wiederum heisst, dass nur noch eine beschränkte Anzahl Schweizer Filmtechniker (je nach CO-Produktionsanteil) an diesen Filmen beschäftigt werden kann. (Beispiele: Schmid, Goretta, Tanner, Koerfer)

Bei einer andern Zielrichtung der Filmförderung könnten mit dem heutigen Höchstbetrag von 427'000 Franken z.B. 3 kleinere oder 2 mittlere NUR-Schweizer Filme unterstützt werden, was mehr Arbeitsplätze für Schweizer Filmtechniker bedeuten würde. Obwohl 'kleinere' Filme meistens auch mit kleineren Equipen arbeiten, bedeutet das in der Regel trotzdem mehr Schweizer Arbeitsplätze als auf Co-Produktionen. Heute kommen diese Filme - wenn überhaupt - nur noch mit Partizipation der Techniker zustande, d.h. die Techniker investieren einen grossen Teil ihres Lohnes in den Film ...

Dieselbe Tendenz zu immer eingeschränkterer Förderung besteht auch beim Fernsehen, das andererseits vom Schweizer Filmschaffen und von dessen Technikern nach eigenen Aussagen profitiert: "Das Fernsehen braucht ein schweizerisches Filmschaffen, sei es zur Bereicherung des Programmangebots, sei es, um bei Bedarf auf eine professionelle Infrastruktur zurückgreifen zu können." (Programmdirektor Kündig, "Informationsbroschüre der 18.Solothurner Filmtage"). Wir fragen uns, was heisst hier Bedarf, und wer definiert ihn nach welchen Kriterien?

Wir fordern, dass eine Kontinuität unserer Arbeit gewährleistet ist, wie es im Filmgesetz eigentlich vorgesehen ist. Wir finden, dass wir Techniker den Schweizer Film mitprägen. Auch lebt die Produktionsinfrastruktur davon, dass wir das Dauerisiko der Arbeitslosigkeit tragen, gibt es doch kaum mehr Produktionsfirmen, die festangestellte Techniker (das ganze Jahr hindurch) beschäftigen. In Zeiten von LÄNGERER Arbeitslosigkeit müssen wir stempeln können, wir brauchen eine Sonderregelung wegen der Vermittelbarkeit, die uns das BIGA jetzt nicht zugesteht.

Wir brauchen eine grosszügigere Auslegung des Begriffes der 'zumutbaren Arbeit', denn wenn wir eine fixe Stelle annehmen müssen, können wir keine kurzfristigen Engagements auf unserem Beruf eingehen und sind damit weg vom Fenster. Wir benötigen auch eine flexiblere Regelung der 150 Tage Arbeitsnachweis, denn 150 Tage bringen wir in mageren Jahren nicht zusammen. (Dafür würden wir eine Karenzfrist in Kauf nehmen.)

Wir wollen eigentlich einfach unseren Beruf ausüben, gute Filme machen und auch davon leben können.

Jim Sailer, Sekretär, Schweizerischer Filmtechniker-Verband

Weisse Einsamkeit mit blutroten Flecken

Es sind schwierige Zeiten für alles

Michelangelo Antonioni

"Von einem gewissen Alter an wendet man sich lieber Dingen zu, die man mag, als sich mit solchen, die einem widerstreben, auseinanderzusetzen - einige Maler haben im Alter nur noch Äpfel oder Stilleben gemalt", befindet Alain Tanner. Gerade rechtzeitig, denn unter diesem Aspekt ist sein neuester Film zu sehen.

"Es war gegen Ende des Sommers. Man hatte mir gesagt: Komm nach Portugal, um einen Film zu drehen. Ich hatte einmal die Schiffe gesehen, welche die Flussmündung des Tajo hinaufführen, sich nach den Bewegungen der Gezeiten um ihre Anker drehen. Nun erinnerte ich mich wieder an die weit zurückliegende Zeit. Und an das Geheimnis der Strassen des alten Lissabon. Ich träumte und ..."

DANS LA VILLE BLANCHE zeigt einen Frachter auf dem Tajo, den Bordmechaniker Paul an Land gehen und die alten Strassen 'der weissen Stadt auf den sieben Hügeln' hinaufsteigen - sich in der Altstadt verlieren. In einer Bar bestellt Paul ein Bier, sieht eine Uhr, deren Sekundenzeiger sich rückwärts bewegt, und Rosa, die ihm erklärt, die Uhr gehe schon richtig, bloss die Welt gehe verkehrt; fragt nach einem Zimmer, bleibt hängen und freut sich, wie er sein Schiff ohne ihn auslaufen sieht. Schliesslich hat er geträumt, wie er seiner Frau, die am Ufer des Rheins wohnt, schreibt, dass er sein Schiff verlassen hat und in die weisse Stadt hineingegangen ist.

Paul betrachtet die Wände seines Hotelzimmers, die Wellen am Ufer des Tajo... lässt die Zeit vergehen, versucht, sich selber zu spüren. Er schreibt Briefe, liest Briefe, liegt bis in

den Mittag im Bett, sitzt stundenlang auf dem Balkon, trinkt gelegentlich ein Bier bei Rosa, lässt sich in den lauen Nächten durch die betriebsame Stadt treiben. Punctuell hält er mit seiner Super8 Kamera fest, was auf ihn einströmt und ihn bewegt: die Filme schickt er nach Hause zu Elisa. Aber: "Seine Bindungen dermassen zu zerbrechen, sich so in die Leere zu hängen, Zeit und Raum schwerelos zu erleben, das ist keine einfache Sache" (Tanner) - weisse Einsamkeit. Solche Super8 Bilder, die Tanner teilweise selber gedreht hat, wurden in DANS LA VILLE BLANCHE hineinverarbeitet, und Alain Tanner meint, nicht zu Unrecht: "Diese Bilder sehen aus, wie wenn man 35mm Bilder mit einem Skalpell geöffnet hätte, um in ihr Inneres zu schauen - auch ins Innere von Pauls Kopf."

Was eigentlich schon nach dem ersten Blickwechsel zwischen Paul und der strahlenden, unkompliziert natürlichen Rosa zu erwarten war - Kino hinterlässt Spuren -, tritt, etwa Mitte Film, nun fast schon wider Erwarten, ein: Rosa bringt Farbe in die weisse Einsamkeit von Paul - ein Hauch von Glück.

"Der Film erzählt" (in Tanners Worten) "somit: Paul kommt an und verlässt das Schiff. Er liebt eine Stadt, und er liebt auch zwei Frauen zur gleichen Zeit. Aber ein Unglück ist schnell passiert, ein Dieb tritt in Erscheinung, dann passiert ein zweites Unglück, wieder der Dieb, der diesmal aber ein Messer zückt" (Blut fliessen lässt), "und da ein zweites nie ohne ein drittes Unglück bleibt, Paul wirklich keine Pläne hat, im Gegenteil, wird Rosa seiner überdrüssig und geht weg. Und Elisa erklärt ihm - als letztes Liebeszeichen - den Krieg. Paul fährt also nach Norden, mit leeren Händen, aber mit klopfendem Herzen."

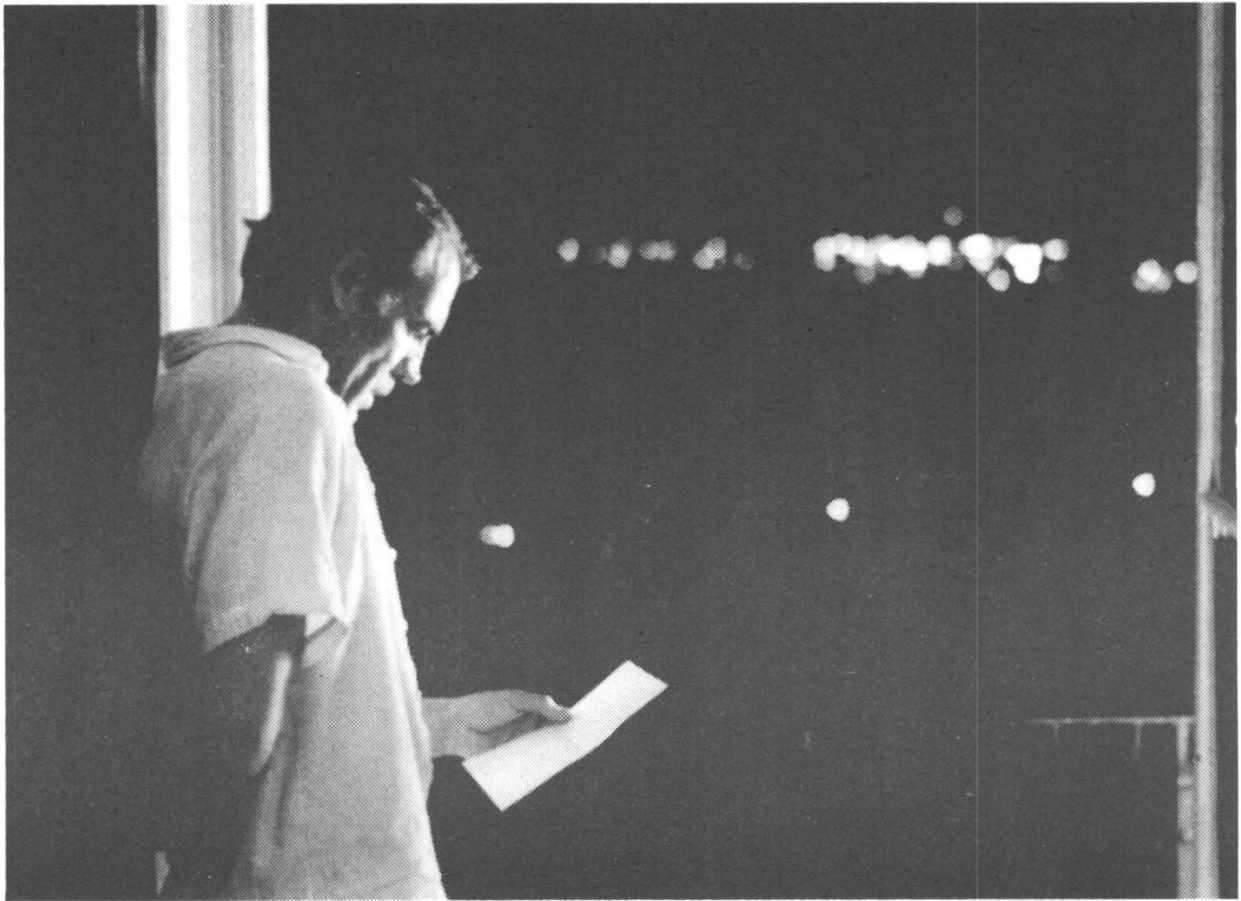
Eine einfache 'Geschichte', die gefällt oder nicht, anspricht oder nicht - zu argumentieren bleibt da wenig. Es heisst, der Entwurf zum Projekt habe fünf Seiten umfasst, und die habe Tanner bei seiner Abreise in Genf vergessen. Gedreht wurde von Tag zu Tag, chronologisch; die Szenen sind also in der Reihenfolge entstanden, in der sie nun auf der Leinwand ablaufen - gewissermassen aus dem hohlen Bauch: "Wenn ich ein Scenario geschrieben hätte, hätte ich mehr Sinn beigefügt (natürlich, wenn man mit Papier und Bleistift am Tisch sitzt und sich den Kopf zerbricht), denn wenn man am Tisch sitzend keinen Sinn findet, kommt man in Panik. Aber das, was ich diesmal wollte, hatte nichts mit Sinn zu tun, sondern mit dem Stoff." (Tanner) Die Dreharbeiten, "zwischen Besorgnis und Vergnügen verbracht", müssen angenehm und anregend verlaufen sein, denn Portugal hat zurzeit eine äusserst agile Cinematographie, nach Tanner, ein Arbeitsklima, wie man es vor etwa zehn Jahren auch in der Schweiz noch vorfand.

In seiner Konstellation ist DANS LA VILLE BLANCHE übrigens LE



Auf den Punkt zugespitzt: der Mann als 'Vampir', der seine Lebenskraft unbemerkt und unbewusst aus 'seinen', den ihm zugetanen und verbundenen Frauen saugt – dabei aber von Freiheit und Abenteuer träumt (oder Karriere macht)





Paul (Bruno Ganz) schert aus ... lässt die Zeit vergehen, versucht, sich selber zu spüren. Er schreibt Briefe, liest Briefe, liegt bis in den Mittag im Bett. Schliesslich bringt Rosa (Teresa Madruga) etwas Farbe in Pauls weisse Einsamkeit



MILIEU DU MONDE, dem Tanner-Film, der 1974 entstand, durchaus vergleichbar: damals war "Winter, Zeit der Normalisierung", und Paul - "meine Personen heissen immer Pierre oder Paul, weil es nicht möglich ist, meinen fiktiven Personen andere Namen zu geben ohne den Anschein von Wirklichkeit zu erwecken" (Tanner) -, verheiratet, Ingenieur und Wahlkandidat, ist der italienischen Serviertochter Adriana begegnet; aber nach kurzem, intensivem Glück - die Mitte der Welt ist immer da, wo Personen in sich selber ruhen - trennen sich die Wege, Hoffnung und Normalisierung, von Adriana und Paul wieder. Und in LA SALAMANDRE (1971) findet sich die Konstellation ebenso, wenn auch am Rande: Paul verlässt Frau und Kind, um in der Stadt die Geschichte der Rosemonde zu schreiben, aber die ungezähmte, quirlige Rosemonde tritt für kurze Zeit wirklich in sein Leben. Angedeutet ist damit die Frau als Lebensgefährtin: Quelle der Geborgenheit, Sicherheit, zuverlässige Heimat einerseits, die ungewöhnliche, 'exotische' Frau als Abenteuer: Quelle der Inspiration, Traum der Hoffnung in Freiheit und Vollendung anderseits, und der Mann als 'Vampir', der seine Lebenskraft aus den Frauen saugt - oder wie Martin Schlappner schreibt: der Ernsthaftigkeit der Frau setzt Tanner "die Kindlichkeit des Mannes entgegen. Jene Kindlichkeit, die ihn treibt, wenn er die Frau besitzen will, jene Kindlichkeit aber auch, die ihn meilen lässt, gerade er, der Mann, sei geschaffen für die lange Fahrt unterwegs in der Freiheit (oder in der Karriere)"; die Kläglichkeit des Mannes "kann nur mehr aufgewogen werden durch die Barmherzigkeit der Frauen; auch das ist nicht ohne Ironie."

Tanners Filme lebten im Detail immer schon stark vom Zeitgefühl und spiegelten die allgemeine Stimmung. Heute sind die Zeiten nicht besonders günstig für 'aufgestellte' Filme. Dennoch, so Alain Tanner: "Kino, auch wenn das, was man gedreht hat, schmerzlich ist und die Hoffnungen sich verflüchtigen, ist trotzdem nicht weit vom Glück entfernt."

Walt R.Vian

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Alain Tanner; Kamera: Acacio de Almeida; Kameraassistent: José Antonio Loureiro (Portugal), Hugues Ryffel (Basel); Ausstattung: José-Maria Vaz da Silva Antonio Gonçalo; Decors: Maria José Branco; Schnitt: Laurent Uhler; Toningenieur: Jean-Paul Mugel; Mischung: Laurent Barbey; Musik: Jean-Luc Barbier. Darsteller (Rollen): Bruno Ganz (Paul), Teresa Madruga (Rosa), Julia Vonderlinn (Elisa), José Carvalho ('Patron'), Francisco Baio (Dieb mit dem Messer) José Wallenstein, Victor Costa, ua.

Produktion: Metro Filme Lisbonne, Filmograph Genève; Paulo Branco, A. Tanner Antonio Vaz da Silva. Portugal, Schweiz 1983; 35mm; Eastmancolor; 108 min. Verleih: Citel Films Genf.



Jean-Louis Barrault als Farinet in FARINET, L'OR DANS LA MONTAGNE (1938)

Der Stumme und sein Gold im Berg

S'Läbe isch wie es Lied
wo'n en Spinner singt;
niemerd verstaht's,
und scho isch es verbi.

Max Haufler (1910–1965)
alias Barbarossa

Eine Erst- und eine
erst Wiederaufführung im Zusammenhang

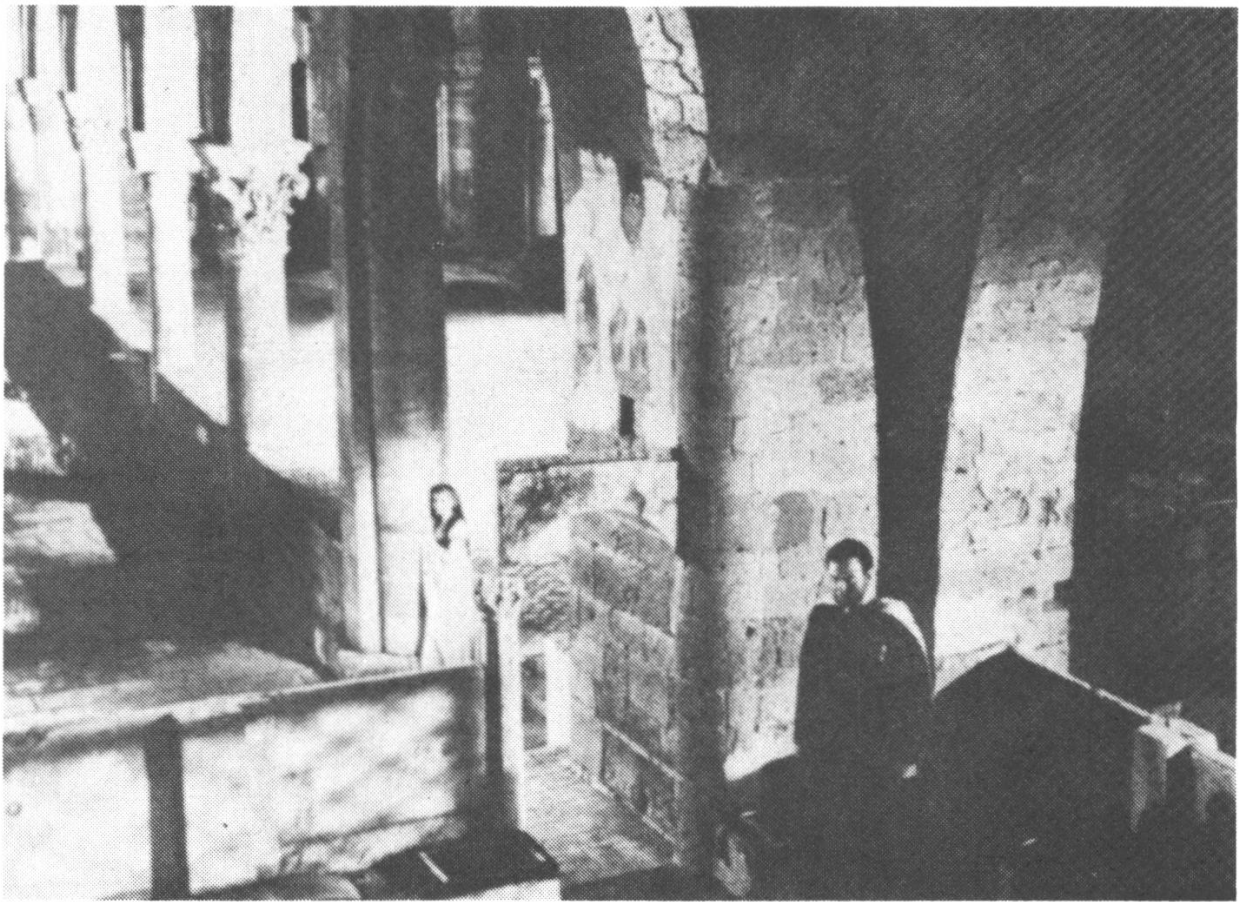
Es sei halt immer wieder das Schicksal der Künstler gewesen – und es werde auch in Zukunft nicht anders sein –, dass nicht jeder zu Lebzeiten den Erfolg gehabt habe, den er verdient hätte. Das sei halt so, meinte die sozialdemokratische Stadt- und Ständerätin Emilie Lieberherr anlässlich ihrer Eröffnungsansprache zur Zürcher Ausstellung "Max Haufler". Im übrigen wies sie – nicht ohne Stolz – auf die vielen Obdachlosen hin, die sie als Vorsteherin des Sozialamtes alljährlich zur Obdachlosen-Weihnachtsfeier begrüßen könne. Dort werde jeweils auch ein Film gezeigt, und die vielen anwesenden Clochards hätten immer Freude, wenn sie den Max Haufler in Kurt Frühs HINTER DEN SIEBEN GLEISEN als Clochard Barbarossa sehen würden. Der spiele diese Rolle halt unheimlich gut.

Ja - Max Haufler hat fast alle seine Rollen gut gespielt. Es waren zumeist Nebenrollen, und in der eigentlichen Hauptrolle, seinem Leben, kam er dann ganz einfach zu wenig zum Zug. Gegenwärtig wird er mit einiger Verspätung gefeiert. Von seiner Vita soll hier nicht auch noch gross die Rede sein. Wer sich wirklich für sie interessiert - und interessant ist sie in verschiedenster Hinsicht -, halte sich an den Band 6 der Textreihe zum Schweizer Film "Max Haufler, der Maler, Schauspieler, Filmautor und Regisseur", mit dem das Schweizerische Filmzentrum zum Haufler-Halbjahr aufwartet. Dort steht viel geschrieben über den Basler Maler, der um 1936 den Pinsel wegwarf und zur Wiegen-Kunst Film überwechselte, in der Hoffnung, hier weniger von der Hand in den Mund leben zu müssen und mit seiner Arbeit mehr Leute zu erreichen, als er dies zuvor mit seinen Bildern tat. Filmregie war der grosse Traum von Max Haufler - aber hierzulande werden nicht jedermanns Träume wahr. Und so durfte Haufler denn vor allem schau-spielen.

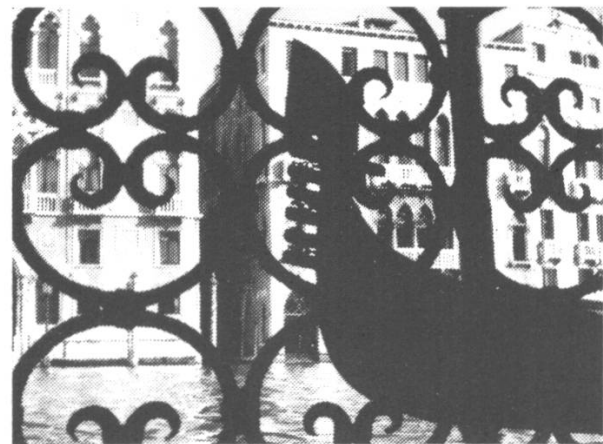
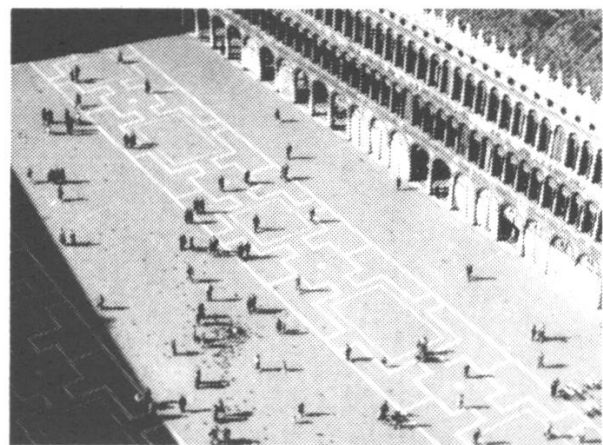
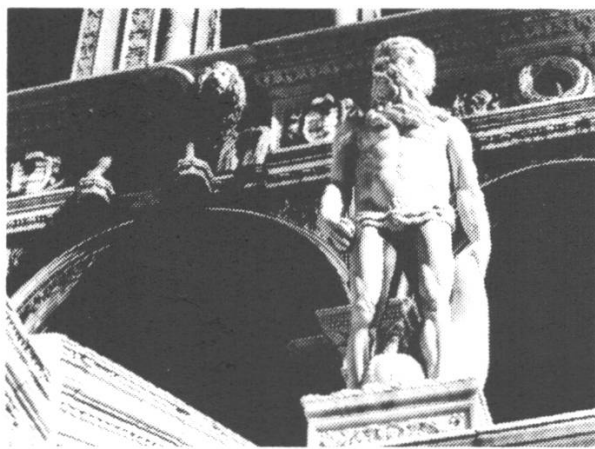
* * *

"Ich bin frustriert, begreifen Sie!" hat 1965 einer gesagt, der lieber mehr Filme gemacht hätte; Filme, bei denen nicht das Budget und die kommerziellen Zwänge zum vornherein die Grenzen der Phantasie, der eigenen Handschrift festgelegt hätten, Filme, die ohne diese ewigen monetären Diskussionen ihre Unterstützung auf Produzenten-Seite gefunden hätten. Er musste immer wieder schau-spielen, um Geld zu verdienen; auch er. Orson Welles heisst er übrigens, und er klaute sich in Marokko 1950 Ausrüstung vom Set Henry Hathaways THE BLACK ROSE - wo er schau-spielte -, damit er klammheimlich das, woran ihm wirklich gelegen war, wiederum ein kleines Stückchen voranbringen konnte: OTHELLO, dessen Drehzeit sich über vier Jahre (1949-52) erstreckte. Ein paar Jahre zuvor hatte Welles Venedig für seinen Film ausgekundschaftet und (Probe-)Aufnahmen gemacht. Dabei hatte sich die italienische Techniker-Equipe mitsamt ihrer Lichtmaschinerie einmal nachts davongeschlichen, um einem 'kleinen' Schweizer Filmautor (der unter der Regie von Orson Welles 1962 dann den Onkel Max in THE TRIAL spielen sollte) bei den Versuchen, die Wandmalereien im Dogenpalast in einen kleinen Auftragsfilm einzubauen, leuchtend behilflich zu sein. In der Bildkomposition VENEZIANISCHE RHAPSODIE von Max Haufler denkt heute zwar beim Licht so direkt niemand mehr an Welles - wohl aber bei der Wahl der Bilder, bei Stimmungen, die sie vermitteln.

* * *



In der Bildkomposition VENEZIANISCHE RHAPSODIE (Bilder unten) von Max Haufler denkt heute beim Licht so direkt niemand mehr an Orson Welles (OTHELLO, Bild oben) – wohl aber bei der Wahl der Bilder, bei Stimmungen, die sie vermitteln





DER GEIST VON ALLEWIL - Auftragsfilme um über Wasser zu bleiben

"Die Existenz einer schweizerischen Filmproduktion darf (...) nicht von ihrer kommerziellen Rentabilität abhängig gemacht werden. (...) Das Erreichte zeugt für die Existenzberechtigung des Schweizerfilms. Das beweisen auch zahlreiche Stimmen aus dem Ausland, wo einige unserer Filme starke Anerkennung gefunden haben und wo man hofft, bald mehr von uns zu sehen. (...) Der Schweizerfilm muss im Interesse des Landes erhalten und gefördert werden." - Ausschnitte aus einem Text, der unter dem Titel "Max Haufler über die Krise im Schweizer Film" am 1. August 1943 in der Schweizer Filmzeitung erschienen ist. Ein kleines Jubiläum wäre also doch zu feiern: vierzig Jahre Krise, oder so.

Als Haufler von der Krise schrieb, musste er immer noch stark gehofft haben, denn zu dieser Zeit blickte er bereits auf zwei eigene Werke mit Lust zurück - FARINET, L'OR DANS LA MONTAGNE (1938) und MENSCHEN, DIE VORÜBERZIEHEN (1942) - und eines in der Hoffnung auf Geld - EMIL, MER MUES HALT REDE MIT-ENAND (1941). Es sollten seine einzigen Spielfilme bleiben.

Projekte wie

1937 Michael Kohlhaas nach Kleist

La faute de l'Abbé Mouret nach Zola

1938 Le règne de l'esprit malin nach Ramuz

1940 Ein Mann auf der Fahrt nach Haufler

1941 Der Schuss von der Kanzel nach Meyer

1942 Gotthard-Express nach Geiler

blieben Projekte und bilden den Anfang einer ganzen Reihe, die erst mit Hauflers Freitod 1965 ihren Abbruch nahm. Wie Kohlhaas hat er gekämpft, ist er immer wieder angerannt. Fünf Jahre dauerte der letzte Kampf, in dem er verzweifelt versuchte, Geld zu finden für die Verfilmung s e i n e s Buches, Otto F.Walters Roman "Der Stumme". Stärker und persönlicher als jedes andere Projekt der vorangegangenen zwanzig Jahre hatte er sich hier eingesetzt.

* * *

"Wenn Max Haufler von seinem Film redete", berichtet Otto F. Walter in Richard Dindos halbdokumentarischer Annäherung an Haufler und seinen Stummen, MAX HAUFLE - 'DER STUMME', "konnte er phantastisch ins Erzählen geraten. Er spielte mir einzelne Szenen vor. Er brachte Zeichnungen mit, um seine Vision zu verdeutlichen. Eine Zeitlang dachte er daran, Anthony Quinn für die Rolle des alten Ferro zu gewinnen. Später entschloss er sich neben der Regie diese Rolle des Vaters selber zu übernehmen."

"Der Stumme" war Walters Erstlingswerk, in dem der Autor die ungewohnte Szenerie einer Strassenbaustelle als Hintergrund für einen Roman um den Vater-Sohn-Konflikt nahm. Lothar Ferro muss als Junge erleben, wie sein Vater die Mutter die Treppe hinunterstürzt. Die Frau stirbt und der Mann geht ins Gefängnis, während Lothar durch den Schock im wahrsten Sinne des Wortes sprachlos wird. Loth wächst bei Verwandten auf und macht sich, einmal erwachsen geworden, auf die Suche nach dem inzwischen entlassenen Vater. Loth möchte begreifen, wie ein Mann mit der Schuld leben kann, die eigene Familie zerstört zu haben. Auf einer abgelegenen Baustelle im Jura findet er den Vater wieder, nähert sich ihm wortlos.

Von Max Haufler wird erzählt, dass er als Zwölfjähriger seinen Vater in Basel besuchen wollte und dass dieser ihn abgewiesen habe. Nun sind es Richard Dindo und Janet Haufler, die sich auf die Suche nach einem Vater begeben; über den Weg des stummen Loth begegnen sie dem zum Schweigen gezwungenen Haufler. Mit Janet, der Schauspielerin, zeichnet Dindo die Skizze eines Filmprojekts nach, und gleichzeitig sucht er mit Janet, der Tochter, die verbliebenen Spuren des Vaters. Otto F.Wal-



Mit Janet, der Schauspielerin, zeichnet Dindo die Skizze eines Filmprojekts nach, und gleichzeitig sucht er mit Janet, der Tochter, die verbliebenen Spuren des Vaters. (Janet Haufler in der Rolle 'des Stummen', unten)



Max Haufier, 1962, unter der Regie von Orson Welles, als 'Onkel Max' in THE TRIAL



ter selbst verleiht dem Stummen einmal mehr die Sprache, wenn er zu den Loth-Szenen seinen Kommentar liest, aus seinem Buch zitiert. Denn Dindo hat den "Stummen" mit Janet Haufler nun nicht einfach verfilmt - dies besorgte 1975 bereits Gaudenz Meili. Dindo verbleibt im Skizzenhaften, in der fremd anmutenden Suche auf der Baustelle, es ist fast so, als suche er mit der Kamera die Geschichte in dieser Szenerie. Stärker als frühere Filme Dindos spricht MAX HAUFLE - 'DER STUMME' zuerst das Gefühl an und richtet sich später an den Intellekt. Das mag einerseits am Schicksal der portraitierten - oder besser eben: der gesuchten Figur liegen, setzt aber andererseits bereits im Einstieg in den Film ein, wo die stark persönliche Ebene durch die von Janet Haufler gesprochenen Worte eingebracht wird: "(...) In der Nacht vom 24. auf den 25. Juni 1965 hat er sich in seiner Zürcher Wohnung das Leben genommen. Max Haufler war mein Vater."

Im Gegensatz zu anderen Versuchen der Gegenwart, den Dokumentarfilm mit Spielszenen zu entkrampfen, versteht es Richard Dindo wirklich, dokumentarische Aufnahmen - hier vor allem die mit Video gedrehten Gespräche Janet Hauflers mit Weggeführten ihres Vaters (Franz Schnyder, Max Dora, Lukas Ammann..) - dokumentaren und fiktionalen 'Nachstellungen' oder direkten Filmzitaten (Ausschnitte, die Max Haufler als Darsteller zeigen) beizugliedern, sie ineinander zu verschmelzen. Er sammelt Fragmente aus dem Leben und der Arbeit eines Menschen, der früh zerbrochen ist, er sichert Spuren, wo sie noch erkennbar sind. Da ist nicht das Bestreben, vollständig zu sein, der Wegweiser, denn für Vollständigkeit ist es ohnehin zu spät. Aber da ist der spürbare Wunsch, jenen Menschen kennenzulernen, der sich während fünf Jahren für sein wichtigstes Projekt eingesetzt hat, spürbar zu machen, was ihn getrieben haben mochte, zu zeigen, dass er zu früh, in einer Zeit, die sich keine Zeit nahm für ihn, gelebt hatte. Und da bleibt zwangsläufig auch ein Film über die Unmöglichkeit eines Filmes ein Fragment.

* * *

Dindos Film blendet in Gedanken zurück in die 60er Jahre. Ein Vierteljahrhundert früher, 1938, hatte Max Haufler zeigen können, in welche Richtung seine Vorstellungen von Kino gingen, dass er aus seinem Pariser Aufenthalt einiges an filmischer Erfahrung mitgebracht hatte - wenn auch (vermutlich ausschliesslich) als Zuschauer. Leute wie Jean Renoir oder Jean Vigo müssen stark auf ihn gewirkt haben.

Mit FARINET, L'OR DANS LA MONTAGE realisierte er nun ein erstaunliches Erstlingswerk (eine weitere Gemeinsamkeit mit Or-



Yul Brynner, Max Haufler, Marlon Brando in MONITURI von Bernhard Wicki (1964)

son Welles), erstaunlich vor allem deshalb, weil in jenen Tagen in der Schweiz fast ausschliesslich das Bodenständige auf der Leinwand gepflegt wurde, und FARINET daneben fast anarchistische Züge trägt. Da gab es DAS VRENELI AM THUNERSEE - mit Max Haufler als Senn - oder den FÜSILIER WIPF, der die Zeiten der Geistigen Landesverteidigung filmisch einläutete. Gleichzeitig waren Tanzszenen im Filmchen WAS ISCH DÄNN MIT EM HAREM LOS (mit Bernhard, Rasser, Haufler) ausschlaggebend für behördliche Zensurmassnahmen.

In dieser Zeit also glaubten in Basel Charles Ferdinand Vaucher und Max Haufler zusammen mit Alfred Rasser daran, dass sie mit der Gründung der "Clarté Filmgemeinschaft" den ersten Versuch eines schweizerischen Autorenkinos unternehmen könnten. Man steckte voller Elan und Ideen - aber Ideen waren damals kaum gefragt. Bereits im April 1941 - mit Moralkonservierungsfilmen verdienen andere zu dieser Zeit ihr Geld - musste die Clarté-Film Konkurs anmelden: FARINET blieb der einsame Versuch Hauflers. Seine Qualitäten kommen nachher, auch in MENSCHEN, DIE VORÜBERZIEHEN, nur noch nebenbei zum Tragen. Das einzige, was Haufler nach 1942 noch inszenieren darf, sind Werbestreifchen und Auftragsfilmchen, mit denen sich er und andere Zeitgenossen über Wasser halten.

Noch als Maler hatte er 1929 in einem Brief an einen Freund geschrieben, dass es die "traurigste Sache" seines Berufes sei, mit der Arbeit hausieren zu müssen und auf die Gnade der Gönner angewiesen zu sein. Aber, er wolle seine Freiheit noch erkämpfen.

* * *

Eine eigentliche Symbolfigur musste Haufler C.F.Ramuz' und der Walliser sagenhaft-romantischer Freiheitsheld Farinet sein, jener 'Falschmünzer'(oder 'Richtigmünzer'), der aus dem gewonnenen edlen Metall einer kleinen Goldader in den Bergen selber Münzen anfertigte, der nichts anderes als frei sein wollte von Reglementen und gesellschaftlichen Zwängen: "Liberté steht auf Euren Mauern", schreit er am Schluss in Hauf-
lers Film verzweifelt, aber dennoch innerlich stark, "aber schaut, was dahinter steckt! Reglemente, Verordnungen, Gesetze, Verfügungen! Und über mich habt ihr den Tod verfügt!" Farinet war nicht der einzige, aber der einzige, dem sich der Schweizerfilm damals widmete. Er war das, wofür man das Wort nicht findet, denn "dieses Wort existiert nicht". Einer, hinter dem das Volk steht, nicht aber die Regierungen. Die Poli-

Der Walliser sagenhaft-romantischer Freiheitsheld Farinet nach C.F.Ramuz





...hoch oben in den Bergen: Dreharbeiten zu FARINET, L'OR DANS LA MONTAGNE

zei kann hier auf keine Unterstützung hoffen; sie wirkt störend, fehlt am Platz und schwitzt sich - ohne grossen Erfolg - einen ab. Hoch oben auf dem Felsen aber böllert Farinet jubelnd in die Luft - ein Bild wahrhaftig, das zeitlosen Charakter hat!

FARINET, L'OR DANS LA MONTAGNE erzählt eine einfache Geschichte. Im Walliser Dorf Mièges verteilt ein unkomplizierter, lebensfroher Typ (Jean-Louis Barrault) den Leuten Münzen, die er hoch oben in den Bergen aus einer eigenen Goldader gewonnen und geprägt hat. Die Gesetzesgewalt steckt ihn dafür ins Gefängnis nach Sion, aber "im Gefängnis werden die Menschen nicht besser". Farinet bricht aus und kehrt zurück in sein Dorf, in seine Ruine, wo er sich mit Hilfe Joséphines (Susy Prim) versteckt. Er macht weiter, was sein Herz begehrt, und kümmert sich einen Deut um all die Hatz, die fremde Polizisten inszenieren. Farinet liebt die freie Natur und hasst die Häuser, denn zu oft hat man ihn darin eingesperrt. Dass er Thérèse (Jean Crispin) zu lieben beginnt, wird ihm zum Verhängnis. Der Pöstler Baptiste (Alexandre Rignault), einer, der seine Uniform falsch interpretiert, setzt eine Intrige in Gang, in deren Verlauf Joséphine den Farinet eines Diebstahls bezichtigt, den sie selbst begangen hat. Sie verrät gleich-

zeitig Farinets Versteck und schliesst sich selbst damit aus der Dorfgemeinschaft aus. Farinet wird umzingelt und vom Machtapparat durch einen Schuss so schwer verletzt, dass er wenig später im Hause des Bürgermeisters eingeschlossen stirbt.

Die Geschichte ist das eine, und die Inszenierung Hauflers das zweite, was an FARINET, L'OR DANS LA MONTAGNE heute noch – oder erst richtig? – fasziniert. Haufler erzählt unkompliziert und zur Hauptsache nach seinem Gefühl, weniger nach bereits erstarrten Konventionen. Bewegungen, die er hier mit der Kamera wagt, weisen klar dorthin, wo er seine passiven Kinoerfahrungen gemacht hat. Die Art und Weise, wie er sich und den Zuschauer ins Dorfleben einführt, sich der Bevölkerung nähert, erscheint bezeichnend. Da gibt es ganze Sequenzen, die von Impressionen leben, in denen den Bildern Zeit gelassen wird, für sich zu sprechen. In Grossaufnahmen etwa gruppiert Haufler seine Leute um einen Tisch, fährt mit der Kamera seitwärts über ihre Gesichter oder aus der Totalen auf die Gruppe zu. In sanften Ueberblendungen schafft er Stimmungen, setzt in Parallelmontagen zwei sich ausschliessende Welten gegeneinander.

Wenn Farinet am Schluss stirbt, so überlebt eine Idee und ihre filmische Umsetzung. "Leute wie er sind nicht umzubringen", meint der Skeptiker Charrat (Heinrich Gretler) – und er hat damit nicht unrecht. Es gibt Ideen, die über den Tod ihrer Verfechter hinaus ihren Bestand haben.

* * *

"Das 'Bellevuetheater' prangt in Festbeflaggung", war am 11. März 1939 im Zürcher Tagesanzeiger zu lesen, "die Walliser- und Schweizerfahnen hängen über den Eingängen. Ob es Anlass zu solch festlichem Gepräge gibt? Wenn das Schweizerkino einen Turm hätte, dann müsste man heute mit allen Glocken läuten; denn es ist ein ganz grosser Heimatfilm geboren worden, ein Film aus dem Wallis und zugleich aus dem Herzen der Schweiz; ein symbolischer und ein dichterischer Film! Er heisst FARINET und gründet sich auf den Roman unseres Landsmannes C.F. Ramuz, der ein Dichter der Heimaterde ist."

Zurück auf dem Boden der Realität notierte der Tagi-Schreiberling weiter: "Dieser Film ist, aus dem Gesichtswinkel der Gewohnheit gesehen, ein Wunder. (...) Sah man jemals Aehnliches in der heimischen Produktion? Kaum. Es gab bis heute keinen schweizerischen Film, der mit solcher Geschlossenheit ein dichterisches Vermächtnis übermittelt. (...) Diese zauberhaft sonnenhellen Berge mit den Menschen darin strahlen ihre Grösse und ihre Unerbittlichkeit förmlich aus. Wenn etwa

in den Pagnol-Filmen der Zauber Südfrankreichs lebt mit dem Pulsschlag seiner besonnenen Menschen, dann lebt in diesem von dem bislang kaum bekannten Basler Maler-Regisseur Haufler geschaffenen Film die herbe Schönheit unseres Wallis und seiner Bewohner, aufgezeigt an einem Freiheitsroman von grosser Wucht. Den Stoff für den Film erkannt zu haben, ist das Verdienst des - ebenfalls unbekannten - Drehbuchverfassers Charles Vaucher."

Die ganze Euphorie, mit der Hauflers Film hier aufgenommen wurde, nützte nichts. Das Publikum zog damals den gleichzeitig fertiggestellten FÜSILIER WIPF von Leopold Lindtberg vor; gegen eine halbe Million Zuschauer verzeichnete dieser Propagandafilm in den ersten drei Monaten seiner Spielzeit in der deutschen Schweiz. FARINET, L'OR DANS LA MONTAGNE blieb situationsbedingt der verkannte Vorläufer eines eigenständigen Autorenkinos. Helden, die sich jeglicher Staatsgewalt widersetzen, waren nicht gefragt, und Autoren, die die Uniformierten als hilflose Fremdkörper, Eindringlinge in die Zufriedenheit eines Gemeinwesens darstellten, mussten schauen, wie sie zu Geld kommen konnten. Max Haufler hat es nur noch einmal geschafft. Nachdem er dem Leiter der Gloria-Film den Gefallen getan hat, EMIL, MER MUES HALT REDE MITENAND (1941) zu reali-

Max Haufler mit Emil Hegetschweiler in ULI DER KNECHT (Franz Schnyder, 1954)



sieren, erhielt er das Geld für eine Verfilmung des Zuckmayer-Stoffes der Katharina Knie zugesprochen. Mit den MENSCHEN, DIE VORÜBERZIEHEN machte er 1942 noch einmal deutlich, dass Adaptionen nicht Buchstabenbebilderungen sein müssen. Obschon MENSCHEN, DIE VORÜBERZIEHEN holprig und in der weiblichen Hauptrolle völlig fehlbesetzt erscheinen, fasziniert Haufler hier noch einmal durch die Gegenüberstellung zweier gegensätzlicher Welten: die der sesshaften, schollenverbundenen Bauern und jene der fahrenden, ungebundenen Zirkusleute. Eindrücklich sind ein Grossteil der von ihm gewählten Einstellungen und Blickwinkel, eindrücklich ist aber auch das Spiel einzelner Nebenrollen, vor allem jenes der beiden grossen Theaterfrauen Ellen Widmann und Therese Giehse.

So bleiben also schliesslich nur die Ansätze eines Weges, der angefangen, aber nie beendet wurde, weil die Hindernisse der 'Natur' sich nicht beseitigen liessen. Und es bleibt ein Kinoerlebnis, das einzige wirklich überzeugende aus jenen Jahren, das es heute noch zu entdecken gilt: FARINET, L'OR DANS LA MONTAGNE.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zu den Filmen:

MAX HAUFLER, DER STUMME

Regie: Richard Dindo, nach dem Roman von Otto F.Walter mit Janet Haufler.
Kamera: Rainer Trinkler; Videokamera: Jürg Hassler; Ton: Alain Klarer;
Regieassistent: Regula Schiess; Aufnahmeleitung: Ruth Waldburger; Schnitt:
Rainer Trinkler; Mitarbeit: Georg Janett.

Verleih: Filmcooperative Zürich

FARINET, L'OR DANS LA MONTAGNE

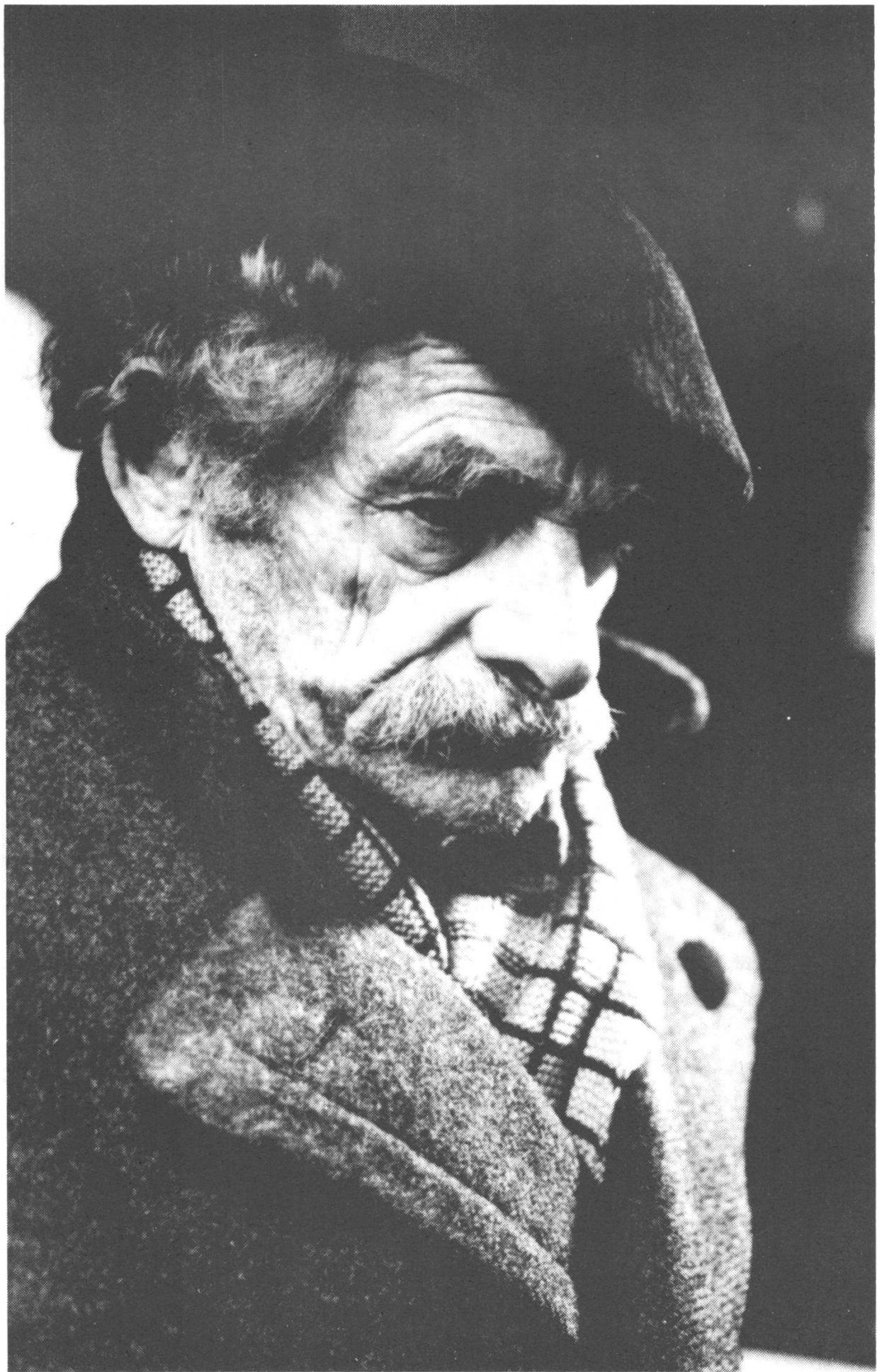
Regie: Max Haufler; Drehbuch: Louis Robert, Charles-Ferdinand Vaucher, Max Haufler, nach "Farinet ou la fausse monnaie" von C.F.Ramuz; Dialoge: Charles A.Brun; Kamera: Georges Million, Maurice Barry, Kameraassistent: George Goudard, Otto Ritter; Musik: Arthur Honegger; Herstellungsleitung: Maurice Zermatten; Schnitt: Jacques Grassi.

Darsteller: Jean-Louis Barrault (Maurice Farinet), Suzy Prim (Joséphine Pellanda), Alexandre Rignault (Baptiste Rey), André Alerme (Bürgermeister Romailleur), Jim Gérald (Wirt Crittin), Janine Crispin (Thérèse Romailleur), Heinrich Gretler (Charrat), Waldburga Gmür (Marie Coudray), ua.

Produktion: C.F.Vaucher, Clarté-Film AG, Basel / Clarté-Film SA, Paris;
Länge: 2487 Meter, schwarz/weiss, Schweiz 1938; Kinostart: 9.2.1939 in Genf.

Max Haufier als Dorngrütbauer, 1964, in GELD UND GEIST (Franz Schnyder)





Sigfrid Steiner (geboren 31. Oktober 1906 in Basel)

"Aber nein, wir wollen Sie
doch lieber
als Schauspieler!"

Was sollte ich da machen?

Ein Gespräch mit Sigfrit Steiner über
seine Arbeit vor und hinter der Kamera

FILMBULLETIN: Sie haben vor und hinter der Kamera gearbeitet;
Sie überblicken fast die gesamte Entwicklung des Schweizer
Films als Mitarbeiter an vielen dieser Filme - wie war das
für Sie?

SIGFRIT STEINER: Ich habe damals die Aufnahmen an STEIBRUCH
geleitet, wo wir unter Umständen, wie sie auf einer Expedi-
tion herrschen mögen, gearbeitet haben. In Amerika gab es da-
mals schon wunderbare Tonapparaturen, die uns aber nicht zur
Verfügung standen, weil man sie 1941 nicht herbeischaffen
konnte. Da hat dann einer selber eine Tonapparatur gebastelt
und mit ihr als Tonmeister gearbeitet. Allerdings sind da im-
mer wieder Lötstellen gebrochen, so dass man die Apparatur
fast vor jeder Einstellung noch reparieren musste.

FILMBULLETIN: Damals gab's ja noch kein Tonbandgerät, das war
wohl so eine Lichttonmaschine, welche den Ton optisch auf-
zeichnete.

SIGFRIT STEINER: Ja, ja mit Spitzen und Zacken wurde aufge-
zeichnet - und der Ton war entsprechend. Heute wirkt dieser
Ton unmöglich mit all den Verzerrungen.

"Meine Tochter

hat mit Kino oder mit Theater
überhaupt nichts zu tun!"

Maria Schell ging dennoch nie mehr
in die Banklehre zurück, sondern machte
schnell Karriere als Schauspielerin.

Der Film wurde während des 2. Weltkrieges gedreht, und wir haben ihn im Kollektiv (Produktion: Filmkollektiv Zürich) hergestellt, weil ihn einfach keine Firma machen wollte, weil er - sagen wir mal - zu pessimistisch im ganzen ist. Ich konnte aber erreichen, dass Günther Stapenhorst mit mir zusammen das Projekt kollektiv realisierte. Wir mussten dazu auf einen Teil unserer Gage verzichten, die uns für nach der Auswertung des Films in Aussicht gestellt wurde - aber ich habe nie etwas davon gesehen. Ich habe den Film für die Hälfte der Gage gedreht, einfach weil er mich interessiert hat.

Das Drehbuch zu STEIBRUCH hab ich mit Albert J. Welti (der das Stück geschrieben hatte) und Horst Budjuhn verfasst; ich hab Regie geführt und konnte Heinrich Gretler für die Hauptrolle gewinnen; Max Haufler spielte den Näppi, und dann hab ich ein Mädchen gesucht, das die Rolle des 14-, 15jährigen Meiti spielt. Ich hab zunächst bei den Schauspielschulen gefragt, vorsprechen lassen, Probeaufnahmen gedreht - das war alles nichts. Dann dachte ich, dass mir vielleicht der Zufall hilft, und hab in der Zeitung inseriert. Nach erneuten Probeaufnahmen war ich etwas verzweifelt, weil wiederum keine geeignet war. Die Schauspielerin Schell-Noe habe eine Tochter, die doch erblich belastet, also begabt sein müsse, sagte jemand zu mir, und ich hab also die Schell-Noe, die ich gut kannte, angerufen: "Kommt überhaupt nicht in Frage! Meine Tochter hat mit Kino oder mit Theater überhaupt nichts zu tun!" Dann hab ich 'z'Bode gredt', und sie war mit Probeaufnahmen einverstanden, die sofort ganz anders waren, weil das Mädchen hochbegabt war. Maria Schell war in einer Banklehre; ich musste mit dem Bankdirektor reden, um sie da rauszuholen. Schliesslich war er einverstanden, wollte allerdings nicht, dass sie nach sechs Wochen, nach Ende der Dreharbeiten mit ihrer Lehre weiterfahren kann; aber auch das konnte ich regeln. Maria Schell ging dennoch nie mehr in diese Banklehre zurück, sondern machte recht schnell Karriere als Schauspielerin.

Ganz absurd,
plötzliche ein Verbot des Militärs
für mich, im Steinbruch zu drehen.
"Wie soll ich da Regie führen?"
"Nun, da müssen Sie halt
die Darsteller rauskommen lassen,
um die Szene mit ihnen zu proben."

Die Technik hat damals noch ganz am Anfang gestanden – kein Vergleich mit heute. Innenaufnahmen wurden praktisch immer im Studio gedreht. Man war noch nicht der Meinung, ein Originaldekor sei besser, und technisch war es im Studio natürlich einfacher, weil man die Lampen für das viele Licht in eine Galerie über der (nichtvorhandenen) Decke hängen konnte. Das waren schwierige Aufnahmen, auch weil ich unbedingt Fahraufnahmen machen wollte. Man ist an der Tür angestossen, dann musste die Tür auseinandergenommen werden – die Einstellung wurde 35mal gedreht, und wir sind langsam verzweifelt.

Die Aussenaufnahmen haben wir in einem Steinbruch gedreht. Ganz absurd war, dass es plötzlich ein Verbot des Militärs für mich gab, im Steinbruch zu drehen. Ich habe sämtliche Bundesräte, den Generaladjutanten Dreyfuss, den General Guisan persönlich gefragt, ohne herauszufinden warum und wieso. Ein Offizier wurde zu meiner Kontrolle abgestellt, damit ich auf keinen Fall in den Steinbruch gehe. "Wie soll ich da Regie führen?" – "Nun, da müssen Sie halt die Darsteller rauskommen lassen, um die Szene mit ihnen zu proben." – "Wissen Sie was" – hab ich zu ihm gesagt, "Sie gehen spazieren, ich mache ganz normal Regie, und wenn die Aufnahme beendet ist, pfeifen wir, und Sie kommen wieder." Genau so wurde es auch gemacht, weil das ein vernünftiger Mensch war. Nach dem Krieg hat mir dann jemand vom Nachrichtendienst im Vertrauen mitgeteilt: als ich im Volkshaus für den 1. Mai das Stück "Die Mutter" nach Gorki, Brecht inszenierte, wurden nach dieser Vorstellung, die noch zur Zeit der Verdunklung stattfand, von irgendwelchen Zuschauern russische Kampflieder gesungen; damit hatte ich natürlich überhaupt nichts zu tun, man war aber der Meinung, ich hätte die Leute in dieser Richtung angestiftet, und wollte mich deshalb im Steinbruch nicht drehen lassen.

FILMBULLETTIN: Die Szene im Zug, zu Beginn des Films, als Maurer nach Langnach zurückkehrt – diese Fahrt, wurde die mit einer Rückprojektion gedreht?

SIGFRIT STEINER: Nein, da haben wir auf einer stillgelegten Strecke mit einigen Bahnwagen und einer Lokomotive, die uns zur Verfügung stand, gedreht. Das Dach eines Bahnwagens wurde abgedeckt, damit genug Licht ins Innere des Wagens fällt! Das waren sehr schwierige Aufnahmen – die, berücksichtigt man die Umstände, allerdings ohne grössere Schwierigkeiten mit einfachen Mitteln realisiert wurden –, aber es war natürlich wichtig, die Ankunft dieses Arnold Maurer, der lange in Amerika im Gefängnis war und nun wieder in seine Heimat kommt, so zu zeigen.

Bei den Dreharbeiten zu STEIBRUCH hatte ich etwas Angst, dass ich ins Schwimmen komme, wenn ich nicht genau nach Drehbuch, wie ich mir die Einstellungen ausgedacht hatte, vorgehe – etwa eine Grossaufnahme mit der Reaktion von Maurer. Es hat sich aber gezeigt, dass das falsch war, weil der Gretler 'än unheimliche Grind' hatte (die Nase und dieser Ausdruck), das wurde – von so nahe aufgenommen – dann einfach zuviel. Wenn ich das heute drehen würde, würde ich die Kamera entsprechend zurücknehmen oder seine Reaktion auf andere Art einfangen. Da hab ich also grosse Fehler gemacht, die ich natürlich erst im nachhinein eingesehen habe.

Wissen Sie, wenn man den ganzen Film theoretisch vorbereitet hat, dann hat man bei den Dreharbeiten Angst, dass man, sobald man improvisiert, falsche Einstellungen macht und über die Handlungsachse springt – davor hat eigentlich jeder Filmregisseur Angst. Da hat er auch immer Auseinandersetzungen mit dem Kameramann, der die Optik seiner Kamera viel besser kennt als der Regisseur. Ich habe zwar sehr viel gelernt, weil ich mit einem Kameramann, der auch Produktionen machte, jeweils Werbefilme gemacht habe, die als Auftrags-, eine Art Dokumentarfilme getarnt waren. Mit ihm kam ich enorm viel in der Schweiz herum, habe auch die Schärfe an der Kamera gefahren, den Kamerawagen gestossen, alle Aufgaben eines Kameraassistenten erledigt, weil die Filme einfach billig sein mussten: und habe dadurch die Optik der Kamera sehr gut kennen gelernt. Ich möchte aber nicht behaupten, dass ich die heutige Optik, die sich ja doch sehr entwickelt und verändert hat, kenne – da müsste ich auch wieder Neues dazulernen. Es ist sehr wichtig, dass man keine langen Auseinandersetzungen mit dem Kameramann hat, für den es gewissermassen eine Frage des Berufsstolzes ist, dass keine Sachen gedreht werden, die man einfach nicht machen darf.

Es gibt da schon einige Regisseure, die keine Ahnung von der Arbeit der Kamera haben, die Sprünge über die optische Achse machen, wo der Kameramann eingreifen und erklären muss, weshalb das nicht geht. Das hab ich also sofort begriffen, und die Kameraleute haben gestaunt, wenn ich sagte: "Aha, da ist



Aufnahmegerät um 1938 herum: "Umstände, wie auf einer Expedition"
 "...'än unheimliche Grind' (die Nase und dieser Ausdruck), das wurde - von so
 nahe aufgenommen - dann einfach zuviel" Heinrich Gretler in STEIBRUCH



Ich wusste also:

"Aha, da ist ein 50er drin"

- oder ein 25er, 75er -,

weil ich das von Grund auf gelernt hatte.

ein 50er drin", oder ein 25er, 75er (Brennweite des Objektivs), weil ich das von Grund auf gelernt hatte. Ich hab auch schneiden gelernt. Für Lazar Wechsler (Praesens-Film) hab ich einige Filme geschnitten - amerikanische Filme, die er einführte und die zu kürzen waren.

Wechsler verstand unheimlich viel von der ganzen Kinematographie. Er musste sehen, dass sein Geld zusammenblieb, und hat manchmal um läppische fünf Franken gestritten, wie wenn's ums Leben ginge; anderseits war er dann wieder sehr grosszügig und hat einen bezogenen Vorschuss einfach gestrichen - es war ein 'toller Kerl'. Als er achtzig wurde, hab ich telegraphiert: "Gratuliere zum Geburtstag - Zahl unwahrscheinlich." Dann wurde ich 75 und erhielt ein Telegramm von ihm: "Gratuliere zum Geburtstag - Zahl wahrscheinlich."

Es gibt Leute, die in ihrer Art sehr unangenehm sind, aber Wechsler hat einfach so viel von seiner Arbeit verstanden, dass das schon imponierte. Man musste sich immer wieder sagen, der weiss so viel, da werd ich nie hinreichen - und da ist es dann auch wurst, wenn er grob im Umgang ist. Während wir FÜSILIER WIPF drehten, war ich in Biel beim Arbeitersportclub Satus an Festspielen engagiert, musste untertags in Zürich drehen und am Abend in Biel Proben leiten und bin immer mit dem Motorrad morgens um fünf von Biel nach Zürich gefahren. Unterwegs stiess ich einmal auf einen schrecklichen Unfall, musste die Polizei informieren, die mich als Zeugen zurückhalten wollte, und hab mich deshalb etwas verspätet. Wechsler sagte: "Weil Sie zu spät sind, konnten wir nicht drehen." - "Nein, nein, Sie lügen, Herr Wechsler." - "Was! Das will ich nicht gehört haben." - "Doch, doch ich weiss es ganz genau, die Kamera ist ausgefallen." - "Ja, es ist in Ordnung." Sonst hätte ich wohl auf einen Teil der Gage verzichten müssen, um die Produktion zu verbilligen.

FILMBULLETIN: Wie war die Zusammenarbeit mit Max Haufler, der den Näppi im STEIBRUCH spielt?

Ich kannte Max Haufler natürlich schon lange.
Da war eine ganze Clique zusammen, Haufler,
Gretler, Keller, ein paar Emigranten ...
und mit denen bin ich immer zusammengesessen.

SIGFRIT STEINER: Ich kannte ihn natürlich schon lange. Da war eine ganze Clique zusammen, Haufler, Gretler, Keller, der Direktor des Stadttheaters, ein paar Emigranten, junge Kerle, die später interessante Karrieren machten, ... und mit denen bin ich immer zusammengesessen. Max Haufler hat mich für seinen Film MENSCHEN DIE VORÜBERZIEHEN engagiert. "Der Steibruch" wurde von mir zunächst als Stück am Landtheater auf der Bühne inszeniert, mit Rötliberger in der Rolle des Dorfidioten Nappi. Rötliberger war aber sehr gross, die Maria Schell relativ klein, und ich fürchtete, dass es sehr schwierige Einstellungen geben würde, wenn beide 'nah' im selben Bild sind. Ich suchte und überlegte also, wie ich das Problem lösen kann, bis ich auf den 'Haufi' kam, der dann ja grossartig in dieser Rolle war.

Vor STEIBRUCH drehte ich den Film MATURAREISE, mit Jacques Feyder als Supervisor. Das war ein hervorragender Regisseur. Am Morgen wollte er noch selber drehen, aber so gegen 11 Uhr gab er auf, und ich drehte den Rest. Wir hatten beinahe jeden Tag Krach, weil er in einem andern - von mir aus gesehen etwas veralteten - Stil drehte. Er wollte alles etwas grösser darstellen, als es mir vorschwebte. Ich wollte alles etwas konkreter und im Stil bescheidener machen. Wir hatten immer riesigen Streit; Feyder ging jeweils mit dem Stock auf mich los, aber am Abend sassen wir gemütlich beisammen und unterhielten uns friedlich. Und am nächsten Morgen brach der Streit wieder aus. Der Produktionsleiter hat mich beiseite genommen: "Sie können doch nicht immer mit diesem alten Mann streiten, das hat doch gar keinen Sinn - der stirbt mir noch, wenn er sich so aufregt." Ich entgegnete: "Wir streiten ja sachlich, nach der Arbeit sitzen wir immer ganz vergnügt beisammen." - "Nein, das geht nicht, Sie müssen jetzt endlich nachgeben und einlenken." Wir haben im Tessin mit den zwölf Mädchen, die diese Maturareise machen, gedreht. Am andern Tag hat Feyder wieder eine Szene arrangiert. Mir hat das gar



"Die Aussenaufnahmen haben wir in einem Steinbruch gedreht. Die Technik stand noch ganz am Anfang – kein Vergleich mit heute." Max Haufler als 'Näppi' vor der Kamera / Maria Schell und Heinrich Gretler im Steinbruch



nicht gefallen. Feyder fragte (mit französischem Akzent): "Wie finden Sie das, Steinèr?" und ich antwortete: "Ja ausgezeichnet, schön. Bravo. Es ist so schön arrangiert." – "Nein, wir müssen streiten, sonst kommt nichts heraus." Da hat sich also der Produktionsleiter getäuscht.

Feyder musste dann den Film schneiden, weil ich bereits an STEIBRUCH arbeitete. Wir hatten eine Szene in MATURAREISE, wo die Blanche Aubry vor der mündlichen Prüfung noch einmal das Physikbuch durchsieht und dabei die Teetasse hinhält, in welche die Mutter Tee eingiessen will. Weil sie sich in der Physik gerade mit Kreisen und Kreisbewegungen beschäftigt, macht sie mit der Teetasse unbewusst leichte Kreisbewegungen, und die Mutter muss die Teekanne immer nachführen, damit sie den Tee nicht auf den Teppich giesst. Das hatte ich vorgeschlagen. "Das wirkt gar nicht, wir müssen grosse Kreise machen, Steinèr, grosse Kreise", meinte Feyder, aber ich war der Meinung: "Feyder, das ist doch nur ein ganz kleiner Gag, das muss doch klein und beiläufig sein." – "Nein, das wirkt nicht", worauf er es mit grossen Bewegungen drehte. "So", sagte ich, "jetzt drehen wir das auch noch, wie ich es mir vorgestellt habe." – "Nein, ich protestiere." – "Sie können protestieren, wie Sie wollen, wir machen ein Protokoll, und da wird festgehalten, dass auf persönlichen Wunsch von Steiner auch noch meine Version gedreht wird." Als Feyder dann den Film geschnitten hat, hat er meine Version verwendet, und das hat mir ganz irrsinnig imponiert. Ich war doch ein Würstchen und er ein älterer, berühmter Regisseur, der auch in Hollywood Filme gemacht hatte, etwa mit der Garbo THE KISS, oder dann den berühmten LA KERMESE HEROIQUE. Aber er hat die Variante genommen, die ihm auch besser gefallen hat – so was möchte ich mal von einem deutschen Regisseur erlebt haben, die nehmen doch schon aus Prestige ihre Version. Aber ich habe natürlich unheimlich viel vom erfahrenen Feyder gelernt.

FILMBULLETTIN: Wie kam Jacques Feyder denn zu dieser Ueberwachungsaufgabe? Wurde er einfach von der Produktion dazu engagiert?

SIGFRIT STEINER: Günther Stapenhorst, der Produzent, hat ihn geholt, denn ich machte ja erst meinen zweiten Film, und er wollte das Risiko klein halten – die Zusammenarbeit klappte dann auch wunderbar. Es war eine schöne Arbeit.

So hab ich Schweizer Filme gemacht, die auch im Ausland gelaufen sind – die sogar synchronisiert wurden, was natürlich ein Fehler ist, denn Schweizerdeutsch zu synchronisieren ist ohne wesentliche Verluste der Eigenart eines Films gar nicht möglich. STEIBRUCH etwa lief in Deutschland unter dem Titel

Ich hätte gerne weiterhin Regie geführt, aber wenn ich mal sagte, ich würde gerne Regie machen, wurde mir entgegnet: "Aber nein, wir wollen Sie doch lieber als Schauspieler."

(GOTTESMÜHLEN, bzw. STIMME DES BLUTES) hochdeutsch synchronisiert. Ich habe im ganzen etwa fünf Filme gemacht, damals. Aber dann ging ja der Schweizer Film etwas 'dä Bach ab' - weil er nicht mehr als einziger deutschsprachiger Film die Themen aufgriff, die man in Deutschland nicht mehr machen konnte: Sie wissen ja, wie das war. In Deutschland hab ich - ausser einem Film fürs Fernsehen - nur als Darsteller vor der Kamera gearbeitet.

FILMBULLETIN: Wären Sie gerne bei der Regie geblieben?

SIGFRIT STEINER: Ich hätte gerne weiterhin Regie geführt, aber jetzt, in meinem Alter, besteht natürlich keine Aussicht mehr dazu. Wenn ich mal sagte, ich würde gerne Regie machen, wurde mir entgegnet: "Aber nein, wir wollen Sie doch lieber als Schauspieler." Was sollte ich da machen? Heute wird ja viel weniger produziert, da ist es ohnehin schwierig, und nachdem es so viele Jahre her ist seit meinem letzten Film, riskierte es einfach niemand.

FILMBULLETIN: Nach meinen Informationen waren Sie bereits 1925 Statist in Fritz Langs METROPOLIS - wie war denn das in diesem grossen UFA-Studio?

SIGFRIT STEINER: Ja, ja ich hab damals recht viel Statisterie gemacht, weil ich an der Schauspielschule von Max Reinhardt war. Meine Eltern haben mich rausgeschmissen, als ich sagte, ich möchte Schauspieler werden. Ich war dann zunächst in Paris bei Charles Dullins, war ein Jahr da und musste einsehen: in Frankreich als Anfänger ist das eine Hungerkur. Ich zog dann also nach Berlin, hab vorgesprochen und konnte sofort in die zweite Klasse der Reinhardtschule eintreten. Dann wurde ich ein Jahr lang als Schauspieleranfänger, 'en chline Chaib' engagiert.

Gleichzeitig konnte ich durch eine Verwandte, die beim Gene-

Und dann sind auch die Gagen in der Schweiz im Verhältnis zu jenen in Deutschland kleiner, so dass man sich eine Mitwirkung schon überlegen muss - nicht nur 'patriotisch denkt'

raldirektor der UFA, Herrn Grau, Privatsekretärin war, in der Statisterie - sogenannte Edel-Statisterie - unterkommen, wo ich pro Drehtag 200 DM erhielt. Das war damals sehr viel, mit diesem Betrag konnte ich einen ganzen Monat leben - aber sie haben mich sehr bald rausgeekelt. Die Statisten hatten eine feste Organisation und hielten alle sehr stark zusammen. Ich konnte bei vier, fünf Filmen mitmachen und dann war das vorbei.

Aber ich blieb mit wechselnden Engagements beim Theater, 16 Jahre war ich auch am Schauspielhaus in Zürich, war dann bei der Städtischen Bühne Frankfurt, am Residenztheater München, und seit 1967 bin ich freischaffend, könnte aber mehr als 48 Stunden am Tag arbeiten.

FILMBULLETIN: Und wie war das mit den Filmen, die haben Sie einfach immer zwischendurch gemacht, weil Sie das auch interessierte?

SIGFRIT STEINER: Ja. Im ganzen hab ich eigentlich fast mehr in Fernsehfilmen mitgewirkt.

FILMBULLETIN: Ich meine auch in früheren Jahren: Hörte man einfach, dieser oder jener dreht einen Film?

SIGFRIT STEINER: Jaja, ich habe ja an vielen Schweizer Filmen mitgewirkt. Vor ein paar Jahren - es ist auch schon wieder fünf Jahre her - hab ich den Film mit Kurt Gloor (DIE PLÖTZLICHE EINSAMKEIT DES KONRAD STEINER) und den andern mit Xavier Koller DAS GEFRORENE HERZ gemacht.

Ich hatte - in den letzten Jahren - mehr in Deutschland zu tun als in der Schweiz, weil in der Schweiz einfach weniger produziert wird, dann auch, weil nicht immer alte Leute gebraucht werden. Und dann sind auch die Gagen im Verhältnis zu jenen in Deutschland kleiner, so dass man sich eine Mitwirkung schon überlegen muss - nicht nur (mit einem Lächeln) 'patriotisch denkt und auf die Gage verzichtet'.

FILMBULLETIN: Wie wählen Sie Ihre Rollen?

SIGFRIT STEINER: Ich lass mir jetzt immer erst das Drehbuch vorlegen, und wenn mein Part interessant ist, übernehm ich ihn auch, wenn es eine kleinere Rolle ist – aber natürlich hab ich die grösseren Rollen lieber. Wichtig ist, ob die Figur eine dramaturgische Bedeutung hat. Die Figur einfach 'hinzustellen' ist ja weniger interessant als sie 'herauszuarbeiten', wenn die Figur wenigstens eine treibende Kraft ist. Selbstverständlich muss auch der Dialog so sein, dass man ihn sprechen kann. Da diskutiere ich meist mit dem Regisseur und habe ganz wenige Fälle erlebt, wo ich mich nicht durchsetzen konnte, wenn etwas falsch war. Es ist logisch, dass es da immer Auseinandersetzungen geben muss, weil der Regisseur das ganze Stück, den ganzen Film im Auge hat und ich für meine Rolle besorgt sein muss, wenn sie nicht dem Charakter meiner Figur entspricht.

Regisseure machen meist Striche, die für die Handlung zwar richtig sind, der Figur aber die Kontur wegnehmen. Als Darsteller braucht man manche Textstellen aber als 'Fleisch' für die Rolle. Da sag ich dann etwa: "Das muss ich sprechen, das muss kommen, sonst ist das unvollständig." Und so kommt es halt zu sachlichen Auseinandersetzungen. Mag sein, dass die Reaktion wichtiger ist als die Grossaufnahme desjenigen, der den Satz sagt – aber auch umgekehrt. Ich hab aber schon erlebt, dass einer immer seine Freundin (meine Partnerin war die Freundin des Regisseurs) aufgenommen hat, auch wenn ich von der Szene her wichtiger war. Im Normalfall streitet man sachlich, kläfft sich an, aber nachher sitzt man zusammen, und alles ist vergessen. Wenn der Regisseur spürt, dass man sich mit der Rolle auseinandersetzt, ist er auch bereit, darüber zu streiten, und schätzt das. Andererseits bin auch ich bereit nachzugeben, wenn ich sehe, dass der Regisseur weiss, was er will, und klare Vorstellungen hat. Filmen ist Zusammenarbeit; und es gibt eigentlich nur die beiden Möglichkeiten: man arbeitet gut mit einem Regisseur zusammen oder schlecht. Und wenn die Zusammenarbeit schlecht war, vermeidet man, wieder mit ihm zu arbeiten.

Mit Thomas Koerfer klappt das sehr gut, wir kommen wunderbar miteinander aus. Er findet halt seine Version besser, oder er geht auf meinen Vorschlag ein. Es ist eigentlich eine kleine Rolle, die ich in GLUT IM HERZEN (Arbeitstitel) spiele, aber sie hat dramaturgische Bedeutung.

FILMBULLETIN: Spielt die Grösse der Produktion, ob es etwa eine 16mm oder eine 35mm Produktion ist, auch eine Rolle in Ihren Ueberlegungen?

Steibrüch



Nach dem preisgekrönten Volksstück
von Albert J. Welter

Heinrich Gretler
Adolf Manz

Gritli Schell
Willy Frey Max Haefliger

REGIE: Sigfrid Steiner MUSIK: Alexander Krannhals
BUCH: Sigfrid Steiner und Albert J. Welter

Ein Film des Zürcher Filmkollektivs der Glorietten im Verein der Realisten

SIGFRIT STEINER: Nein, ich weiss zum voraus ja nicht, ob 16 oder 35mm gedreht wird. Bei einem guten Kameramann spielt das weniger eine Rolle, denn die können beides. Weniger gern mach ich natürlich Aufzeichnungen, die mit dem Ampex (TV bzw. Videobandaufzeichnung) gemacht werden, weil dabei das Licht nicht genügend variiert werden kann. Weil sehr lange Szenen, halbe oder sogar ganze Akte in einem Zug gedreht werden, wird das Licht immer etwas flach und allgemein gehalten, was nicht so interessant ist. Schöner ist natürlich immer, wenn man Filmaufnahmen machen kann.

Ich habe auch bei den Amerikanern gedreht; ich hab in Frankreich gedreht, in Spanien, in Kenia und in England - in Englisch, in Französisch ...

FILMBULLETIN: Und produktionstechnische Unterschiede haben keinen grossen Einfluss?

SIGFRIT STEINER: Es gibt natürlich gut organisierte Arbeiten, wo der Produktionsleiter sein Handwerk versteht, oder chaotische, was dann schlimm ist. Wenn man Stunden vor der Aufnahme bestellt wird und zu lange warten muss, wird man müde, so dass man bei der Aufnahme dann nicht mehr die beste Leistung bringen kann. Schön ist die Arbeit, wenn man weiss, wann man dran ist, und sich darauf konzentrieren kann.

Im Lauf der Jahre wurde meine Erfahrung selbstverständlich grösser, wie ich vor der Kamera arbeiten muss: nämlich sehr exakt, sehr präzise, damit man im richtigen Licht steht, exakt und präzise auch im timing, damit die eigene mit der Bewegung der Kamera übereinstimmt. Das sind Dinge, die vor allem der Kameramann sehr schätzt, und ich erlebe es immer wieder, dass sie mir hinterher die Hand schütteln: "Danke, das war sehr präzise, gute Arbeit". Auch die Tönler schätzen die Präzision der Schauspieler.

Es gibt auch kleine Rollen, die interessant sind. Es ist (mit einem Lachen) zwar ein taktischer Fehler, solche Rollen zu übernehmen, man sollte nur grosse, bedeutende Rollen nehmen - aber das ist mir wurst.

FILMBULLETIN: Als Zuschauer ist man aber dankbar, wenn auch die kleinen Rollen in einem Film gut besetzt sind, das macht ihn reicher.

SIGFRIT STEINER: Ja sicher. Andererseits heisst es dann: "Sie haben doch in jenem Film auch so eine kleine Rolle gespielt", und dann muten sie einem wieder so was zu, und dann muss ich halt sagen: "Nein, da war's interessant, aber was Sie mir anbieten, ist nicht interessant." Ich habe ja auch mehr als genug, jedenfalls eher zuviel als zuwenig zu tun.

Das Gespräch mit Sigfrid Steiner führte Walt R.Vian



Spannweite einer Karriere als Schauspieler: Sigfrit Steiner (oben ganz rechts im Bild) als Polizist in Hauflers *MENSCHEN DIE VORÜBERZIEHEN* (1942), als Grossvater, der seine Uniform zu nützen weiss, in Koerfers *GLUT* (Arbeitstitel, 1983)



Drehort: Schloss Castel

15. Jan Groß abholen Kostümprobe Castel

9. Drehtag: Ankunft des Generals

Drehtag: 9
Arbeitsbeginn: 13.30
Drehbeginn : 15.00
Drehschluss : ca. 24.00
Essen :
" Equipe : ca. 17.00-17.30
" Statisten : 17.30-18.00

Decor und Szenen-No.:

79	A/Dämm.	Vorplatz	François, Claire, Albert, General, Chor, 6 Offiziere, 1 Leutnant, 11 Gäste, Adjudant General, Wachen, Chauffeurs
82	I/N	Halle	François, Claire, Albert, General, Karl, Antonia, Adjudant General, 6 Offiziere, 1 Leutnant, 11 Gäste
87	I/N	Halle	Tadeusz, General, Antonia, Karl's Frau, Statisten wie 82 + 5 neue Gäste



Regie	13.15	ab Hotel
Kamera	13.15	"
Ton	13.30	"
Beleuchter	13.30	"
Maschinist	13.30	"
Stab	13.30	"
Rushes		

VORDISPO für: Freitag, 14. Januar 1983

88	N/A	Dach	94	N/A	Garten
90	N/A	Dach/Garten	95	N/A	Dach
91	N/A	Entrée Vorplatz	96	N/A	Garten
92	N/A	Dach			

10.30 K. Tessen - Maskenprobe
11.00 M. Habich - Maskenprobe

Während unserem Dreh im Castel bitte folgendes beachten:

- Nur Lieferanteneingang benützen
- Essen, Trinken und Rauchen nur in den Aufenthaltsräumen
- Bei Innen- und Aussendreh Haus-schuhe mitnehmen (wir können nicht jeden Tag das ganze Dekor putzen)
- Keine Parkplätze auf dem Innenhof Plätze rund um's Gärtnerhaus be-nützen
- Es dürfen nur die von uns gemietet Räume betreten werden (Parterre u. Nebengebäude).

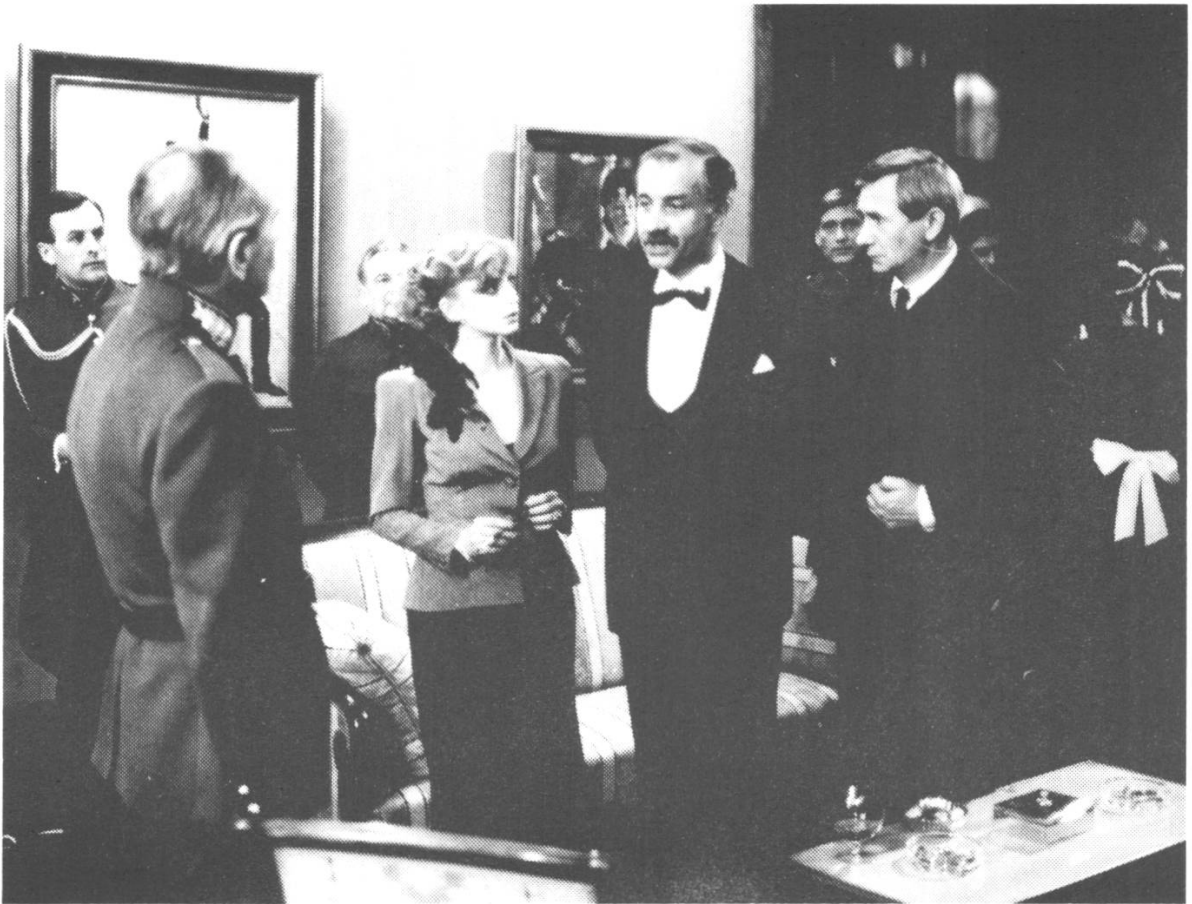




Szene 79 (Aussen / Dämmerung / Vorplatz): Der General steht grüssend ...

Donnerstag, den 13. Januar 1983: 9. Drehtag bei Thomas Koerfers neuem Spielfilm GLUT IM HERZEN (Arbeitstitel). Laut Tagesdisposition ist der allgemeine Arbeitsbeginn auf 13.30 Uhr angesetzt - Filmer müsste man sein, mag manch einer denken; immerhin ist Vorsicht geboten: "Drehschluss ca. 24 Uhr" -; Drehbeginn um 15 Uhr beim Schloss Castel in der Nähe von Tägerwilen ob Kreuzlingen am Bodensee. Gedreht werden die Szenen 79, 82 und 87 - oder eben: "die Ankunft des Generals".

79 (Aussen / Dämmerung / Vorplatz): "Die Villa Korb in gedämpfter Festbeleuchtung, zur Feier des Generalsempfangs. Der trotz Winterkälte offene Dienstwagen des Generals ist vorgefahren. Die Gäste, unter ihnen viele hohe Militärs, bilden unter dem Dach ein Spalier. Oben an der Treppe die Gastgeber: Claire Korb ist überwältigend anzusehen. Der etwas abseits stehende Chor stimmt die Landeshymne an ... Der General steht grüssend, Hand an der Schirmmütze." (nach Drehbuch) Regie und Equipe verlassen kurz nach eins das Hotel; aber ab 10 Uhr wurden in Garderobe und Maske bereits "fünf weibliche Gäste", ab 10 Uhr 30 "sechs männliche Gäste", dann "vier Wachen, der Adjutant des Generals, sechs Offiziere und ein Leutnant" ausgestattet und hergerichtet, hatte der Darsteller des Generals, Robert Tessen, eine Maskenprobe. Die Hauptdarstellerin Katharina Thalbach ging kurz nach elf zu Garderobe und Maske.



Szene 82 (Innen / Nacht / Halle): Claire Korb ist überwältigend anzusehen...

Um 13.30 Uhr bringt ein erster Bustransport die Statisten zum Drehplatz und gegen drei ein zweiter den Chor.

Um 15 Uhr wird die Vorfahrt des Wagens 'geübt', werden Statisten auf ihre Plätze 'gestellt', wird Kameraposition und Bildausschnitt der Totalen bestimmt. Langsam laufen die Fäden zusammen: weitere Statisten werden vom Regisseur und seinen Assistenten begrüßt, informiert und 'eingewiesen', während die Tontechniker ihre Mikrophone plazieren, die Beleuchter das Licht einrichten. Die Hauptdarsteller kommen und reihen sich in die 'aufgebaute' Szene ein. Ein Probelauf. Gelassen gibt Thomas Koerfer übers Megaphon einige Anweisungen, während seine Mitarbeiter noch diese oder jene Teilaufgabe lösen. Requisiten werden verteilt, die Maske nimmt letzte Retouchen vor; etwa zwei Stunden sind über den Proben vergangen, das Licht ist nun gerade richtig für 'Dämmerung': eine erste Einstellung wird gedreht, wiederholt – ist im Kasten und soll kopiert werden.

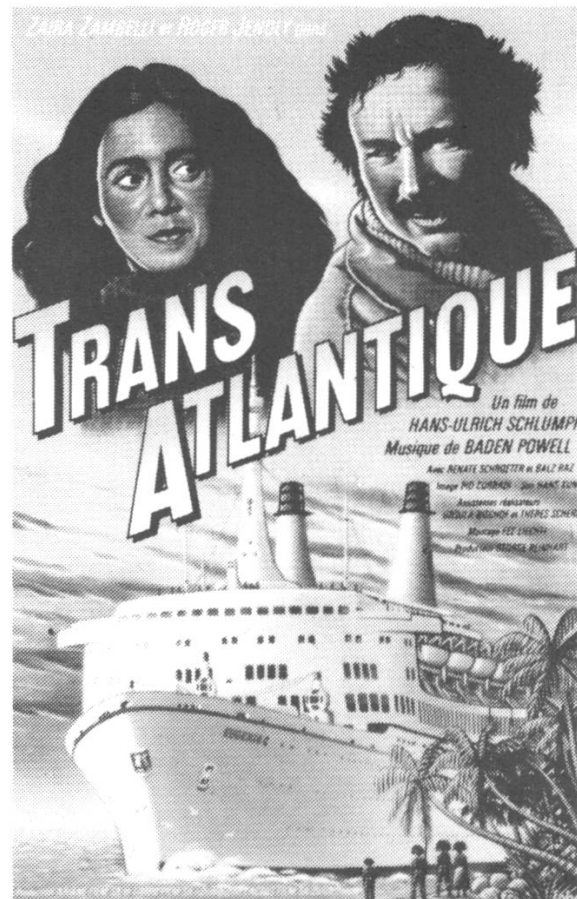
Weitere Einstellungen bis hin zu Grossaufnahmen folgen; dann zwei weitere Szenen Innen, in der Halle des Schlosses. Die Arbeit, unterbrochen von einem kurzen (in Schichten gestaffelten) Abendessen zieht sich hin: und das vorgesehene Pensum ist am 9. Januar um 02.30 Uhr geschafft.

Walt R.Vian

Der letzte Eroberer auf dem letzten Schiff

oder:

KOLUMBUS LANDETE 1492 VOR DER FALSCHEN KÜSTE



(1) Tag/Aussen/Total - Aufblendung Eine Schneelandschaft, aus der ein gewaltiger Berg wächst. Ein Mann stapft auf den Berg zu...//Er tritt in einen verwinkelten Raum vollgestopft mit Apparaten - summen, zerhackte Sprechmusik. Er bleibt vor einer Uhr stehen: der grosse Zeiger springt auf zwölf Uhr. Schwarz.

Der Mann geht weiter durch den Raum mit den Apparaten, bleibt vor einer Uhr stehen. Der Minutenzeiger springt auf zwölf Uhr. Schnitt auf Schwarz. (aus dem Film-Protokoll) Haupttitel, Vorspann. Blick über die Stadt Zürich. Hauptbahnhof. "Also, in sieben Monaten!", verabschiedet sich Roger Wiedmer von Marianne Schaub, die verweinte Augen hat, am Zug nach Genua.

Hans-Ulrich Schlumpf: Ausgangspunkt von TRANSATLANTIQUE ist eigentlich die Geschichte einer Lebenskrise - meist kommt da ja alles auf einmal: nichts klappt mehr, im Beruf, mit seiner wissenschaftlichen Arbeit, mit der Freundin ... alles lässt Roger irgendwo unbefriedigt.

Der europäische Film, ganz allgemein, neigt dazu, bei einer Krise einzusetzen, um dann herauszufinden, wohin das führt. Die europäische Vision einer Erforschung beinhaltet, dass unbekannt ist, was man herausfinden wird. Schon Kolumbus landete schliesslich vor der falschen Küste. (Paul Mayersberg)

Hans-Ulrich Schlumpf: Aus dieser Identitätskrise heraus realisiert Roger den verrückten Plan, die Reise von Lévi-Strauss runde vierzig Jahre später mit dem Rucksack, allein und nicht mit einer Gross-Expedition, zu wiederholen, weil er sich aussetzen will. Obwohl es nicht gerade dem Denken unserer Zeit entspricht, dass ein Buch so viel beinhalten kann, dass es ein Leben zu verändern vermag, nimmt das Leben von Roger einen andern Verlauf, weil er das Buch von Lévi-Strauss gelesen hat. Hinzu kommt die Absicht, diese Reise alleine nachzuvollziehen - eine verrückte Idee, obwohl das heute möglich ist, weil

die Gebiete des Mato Grosso, die Lévi-Strauss bereist hat, inzwischen durch Verkehrsmittel erschlossen sind. Das also ist Rogers Ziel. Deshalb gelangt er auf dieses Schiff und begegnet da dieser Brasilianerin, Zaira, die ihn auf den Boden der Realität zurückführt. Roger realisiert so, dass seine Wunschträume sehr problematisch und widersprüchlich sind.

*

In Barcelona besichtigt Roger den Park Güell von Antonio Gaudi. Zaira, die ihm gefolgt ist und ihn beobachtet hat, meint: "Ist Gaudi nicht fantastisch?" - "Exotisch." - "Wie du willst, jedenfalls typisch europäisch." - "Eben nicht! Wenn ich exotisch sage, dann meine ich eben gerade nicht europäisch." - "Für mich", hält Zaira dagegen, "ist europäisch exotisch ...!"

Und als sie die Meerenge von Gibraltar durchfahren, erklärt 'Professor' Roger seiner exotischen Freundin, woher dieser Name stammt. Zaira: "Ihr, mit euern alten Geschichten!" - "Aber das ist sehr wichtig! Alles was ich sage, denke, fühle ist gebunden an das, was vor mir gesagt, gedacht, gefühlt worden ist. Alles hängt zusammen!" - "Ach was... ich bin, wie ich bin."

Rogers Auseinandersetzung mit Zaira ist eigentlich eine Auseinandersetzung zwischen zwei Kulturen und ein Diskurs über die Frage der Indianer. (Hans-Ulrich Schlumpf)

"Statt Frauen Playboy, statt Menschen Indianer... Indianer, das heisst für mich Curare, Kannibalismus, Alkohol, Prostitution! Der Fortschritt in Brasilien sind nicht die Indianer!", stellt Zaira fest, als sie Postkarten mit Indianer-Motiven, auf welche die Touristen ganz wild seien, ausbreitet. "Und die letzte Karte" (zwei Schergen, die eine Indianerin an den Beinen aufgehängt haben) "verkaufen sie die auch am Kiosk?", entgegnet Roger. "Du meinst diese? Nicht wahrer als die andern. Solche Greuel sind vor-

gekommen. Aber wen trifft die Schuld? Soviel ich weiss, war Kolumbus kein Brasilianer!"

Die Musse einer Schiffsreise bietet auch manche Gelegenheit zu einem Kostümfest. Roger: "Gestern meine Negerin, heute meine Indianerin!" Zaira schüttelt den Kopf: "Ich bin abergläubisch. Du würdest mich schlecht behandeln!" Sie hält ihm einen Spiegel hin. "Konquistador!"

"Was suchst du eigentlich in unsern Wäldern? Was soll das mit den Indianern?" (Zaira)

Hans-Ulrich Schlumpf: So wie Zaira Roger auf den Boden der Realität zurückholt, animiert sie ihn auch, die Realität, in der er lebt, wahrzunehmen, und so beginnt er, über das Schiff und die Passagiere, die mit ihm reisen, seine eigene Kultur zu erforschen: Das geht von einem argentinischen Playboy bis zu José, einem Ethnologen - eigentlich Rogers argentinisches Spiegelbild -, der selber lange mit Indianern gelebt hat und ausspricht, was auch Roger aussprechen könnte, dass nämlich das Bild der Indianer eine Idealisierung ist und dass er durch das Bild des Indianers eigentlich sich selber sucht.

*

Der alte Italiener, gegen seinen Willen von der Tochter gewissermassen zur Emigration gezwungen, hat einen relativ wichtigen Stellenwert - das wird kaum Zufall sein?

Hans-Ulrich Schlumpf: Dafür gibt es zwei Gründe. Einmal, dass es die Szene in TRANSATLANTIQUE ist, in der Roger mit seinen Nachforschungen beginnt, wo er zum ersten Mal zu den Leuten auf dem Schiff in Kontakt tritt. Ich war der Meinung, dass es dazu einer ausführlichen Sequenz bedarf, wobei mir das Beispiel sowohl inhaltlich wie stilistisch - in der Art, wie es gefilmt ist - geeignet erschien. Inhaltlich, weil es die klassische Emigrantengeschichte ist: beinahe eine Parabel für die Konflikte, die durch die Emigration entstehen. Formal wird



Indianer, wie sie Lévi-Strauss runde vierzig Jahre vor Roger in den Gebieten des Mato Grosso vorgefunden hat und wie 'Konquistador' zu einem Kostümfest sich das vorstellt. Roger: "Gestern meine Negerin, heute meine Indianerin!"



diese Geschichte wahnsinnig schön ausgedrückt, weil es immer sehr stark wirkt, wenn sich zwei Leute vor der Kamera streiten - und dann noch auf diese sehr italienische, fast dramatische Art. Die Sequenz drückt auch in einem weiteren Sinn die Problematik des Reisens aus, das Problem von Heimat, Nicht-Heimat und neuer Heimat. Insofern ist das eine sehr typische Schiffsgeschichte.

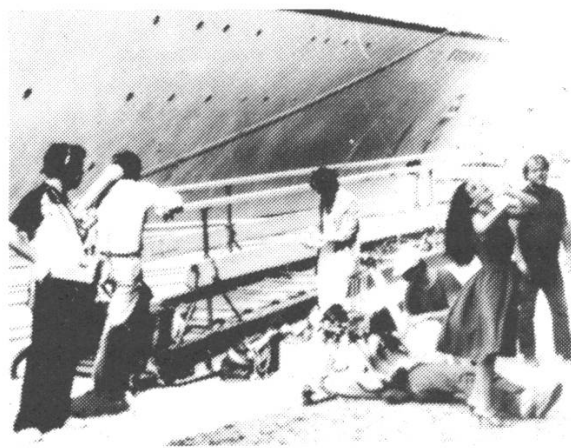
Ausgangspunkt war ursprünglich eindeutig meine eigene Schiffsreise, die ich 1975 gemacht habe, weil ich unter anderem einen Freund besuchen wollte, der als Ethnologe mit den Aymara Indios in den Anden arbeitet, über die ich sehr viel gelesen hatte. Auf diesem Schiff realisierte ich, was für ein unglaublich starkes Bild das Schiff ist und was da für unglaublich starke Geschichten ablaufen. Gleichzeitig wusste ich damals schon, dass die Schifffahrt am Ende steht. Daraus entstand 1975 die Idee zu "Die letzte Fahrt des Christophero Colombo" (H.U. Schlumpf)

Führte Dein Weg vom kleinen, kurzen Spielfilm, zunächst aus wirtschaftlicher Notwendigkeit, zum Dokumentarfilm, und machst Du jetzt vorsichtig, mit einer Mischung aus Dokumentar- und Spielszenen, wieder einen Schritt zum Spielfilm?

Hans-Ulrich Schlumpf: So sehe ich das eben gerade nicht. Ich betrachte diese Kategorien auch als überholt. Letztlich ist nur entscheidend, was auf der Leinwand zu sehen ist; wie es zustande kam ist von sekundärer Bedeutung. Formal (nicht unbedingt in der Herstellung!) am einfachsten ist bestimmt ein Film, der die Einheit von Ort, Raum und Zeit wahrt - der also in einem Studio, in einem Zimmer gedreht wird, wobei dieselben Figuren von A bis Z durchgezogen werden. Viele klassische Formen basieren ja auf diesem Prinzip. Mich dagegen interessiert es mehr, Formen zu entwickeln, die komplexer sind, und meine Schulung über den dokumentarischen, ethnolo-

gischen Film hat mich beinahe selbstverständlich zu Formen - oder besser: zu Versuchen - geführt, wo die Kraft der dokumentarischen Realität mit der Erfindung, die ich selber in die Realität hineintrage verbunden werden kann. Mich interessiert diese Konfrontation von Erfundenem mit Vorgefundenem: und dabei interessiert mich nur noch, ob es im Kopf des Zuschauers funktioniert, und nicht mehr ob es durch eine homogene Methode der Aufnahmetechnik zustande kam.

In TRANSATLANTIQUE konnte ich das nun zum ersten Mal über die volle Filmlänge verwirklichen. Das Projekt ist eigentlich organisch aus meiner bisherigen Arbeit hervorgegangen, denn von der Idee bis zu ihrer Realisierung hab ich noch drei andere Filme realisiert, in denen sich meine Arbeit stark entwickelt hat. Vor allem aufgrund der Arbeit am Film KLEINE FREIHEIT sah ich, dass es sehr schwierig ist, einen Film dramaturgisch ausreichend zu strukturieren, wenn nicht äussere geschichtliche Ereignisse diese Struktur bilden. In einem Film wie dem grossartigen HARLAN COUNTY ist die Struktur sehr stark durch den Ablauf der historischen Ereignisse an diesem Ort geprägt. Die Dramatik, die Spannung: was passiert jetzt?, wird durch die Realität eingebracht. Ein Schiff an sich ist nicht sehr spannend, weil die Fahrt von A nach B nicht sehr spannend ist; spannend wird das allenfalls erst, wenn neue Elemente dazu kommen. Dokumentarisch interessant wäre - überspitzt gesagt - der Untergang des Schiffs, weil da von aussen her eine Dramatik einfließen würde, die den Film strukturiert, spannend macht und auch Identifikationsmöglichkeiten anbietet. Aus der Schilderung des Schiffes einen spannenden Vorgang zu machen ist sehr schwierig, weil Schilderung allein dramaturgisch keine innere Struktur hat. Von daher die Idee, eine Figur einzuführen, die selber eine Geschichte hat und wei-



Hans-Ulrich Schlumpf: TRANSATLANTIQUE Dreharbeiten vor ...

tere Geschichten sowie das Schiff für den Zuschauer erschliesst.

Es gab aber noch einen weiteren Grund: In KLEINE FREIHEIT standen die im Film Portraitierten nur der Kamera gegenüber – was mich sehr stark störte, weil da kein Bezug zu einer Person, sondern nur zum Kamera-Auge geschaffen wurde. In TRANSATLANTIQUE tritt nun ein Stellvertreter des Autors, nämlich der Hauptdarsteller, mit den Personen vor der Kamera in Kontakt und spricht mit ihnen, und das ist im Bereich der Fiktion eine Fortsetzung meiner Arbeit, die mich beim Dokumentarfilm unbefriedigt liess.

*

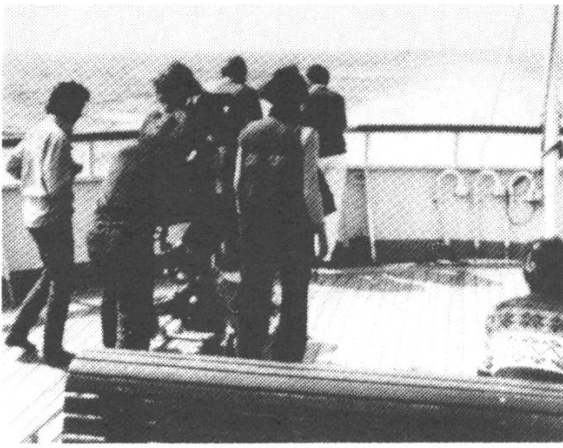
Hans-Ulrich Schlumpf: Das Drehverhältnis bei TRANSATLANTIQUE war 1:16. Das mag sehr hoch erscheinen, es gilt aber zu bedenken, dass wir mit zwei, teilweise sogar mit drei Kameras gleichzeitig drehten. Zum andern haben wir sehr viel dokumentarisches Material aufgenommen, wovon wir im Film schliesslich nur einen Bruchteil verwendeten. Sicher

zwei Drittel der Aufnahmen waren dokumentarisches oder semidokumentarisches Material. Als fiktive Szenen würde ich nur jene bezeichnen, wo ein Dialog oder die Handlung ganz klar etwas ausdrückt.

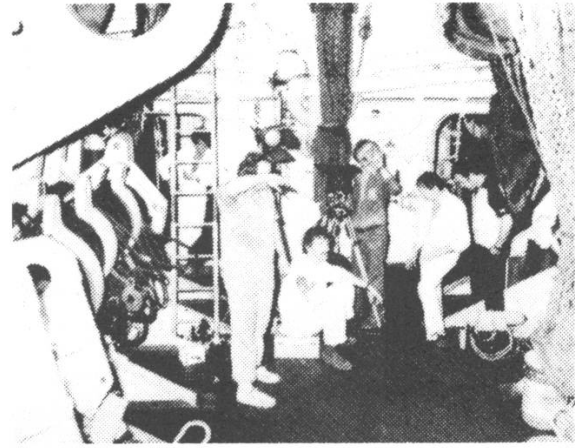
Bei der Arbeit am Schneidetisch hat sich aber die erfundene, unsere Geschichte immer mehr gegen das dokumentarische Material durchgesetzt. Was dokumentarisch aufgenommen wurde, ist beim Schnitt immer stärker als Rogers Sicht – sein Blick im Gegenschuss – verarbeitet worden. Kurz nach Abfahrt des Schiffs in Genua etwa, beim ersten off-Text, sitzt Roger in einem Lehnstuhl auf dem Deck und schreibt in sein Buch: die Bilder dazu, die stark unterstreichen, was er sagt, haben wir aus unserm dokumentarischen Material zusammengestellt. Wir haben das dokumentarische Material so, sparsamer als vorgesehen benutzt und stärker auf das Bild konzentriert, das festhielt, was wir in genau diesem Augenblick ausdrücken wollten: ein dokumentarisches Bild

Wir haben uns damals (zu Beginn des neuen Schweizer Films, Mitte der 60er Jahre) als Gegengewicht zum alten Schweizerfilm verstanden. Jetzt wird der alte Schweizerfilm auf der Ebene seiner künstlerischen Ergebnisse wiederentdeckt, was ich prima finde. Politisch allerdings musste man damals gegen den alten Schweizerfilm sein, der künstlerisch und produktiv bankrott war.

Vielleicht blüht uns das auch, denn es gibt durchaus Tendenzen eines Kinos, das nicht mehr der Bewegung – auch im allerweitesten Sinn gefasst – dient: ein Kino, wo keine geistige Auseinandersetzung mehr stattfindet und nur noch Hohlformen reproduziert werden, die altbekannt sind. Der Druck, der in diese Richtung führt, kommt vor allem vom Erfolgszwang bei



... an Deck ...



und im Rumpf der "Eugenio C"

steht jetzt also immer auch noch für andere dokumentarische Bilder - wird zum STELLVERTRETENDEN Bild.

*

Hans-Ulrich Schlumpf: Von der Konzeption meines Projektes her war José bestimmt das glücklichste Ereignis in TRANSATLANTIQUE. Aufgefallen ist er uns bereits bei der Einschiffung in Genua, als er mit seiner Katze am Zoll stand. Theres Scherer, die für mich die Kontakte zu den Leuten vorbereitet hat, sprach mit ihm - und dabei hat sich eben herausgestellt, dass er Ethnologe ist, selber auch aufgrund des Bucherlebnisses, der "Tristes tropiques" von Lévi-Strauss, seine Laufbahn als Mathematiker abgebrochen hat und Ethnologe wurde. Nun kann man das Zufall nennen. Andererseits ist es natürlich nicht nur Zufall, denn wir wären nie auf José gestossen, wenn wir nicht mit unserer Geschichte und unserer Konzeption auf dieses Schiff gegangen wären. Mit andern Worten: wir haben die Realität eigentlich so konstel-

liert, dass wir auf jene Leute stossen mussten, die mit unserer Geschichte in Zusammenhang stehen.

*

Hans-Ulrich Schlumpf: Ich glaube einfach, dass es zentral wichtig ist, dass wir beginnen, uns mit unserer Kultur und der Dynamik dieser Kultur, die dabei ist, die ganze Welt umzupflügen, zu beschäftigen. Dabei sehe ich mich aber eher als Chronist, der aufzeigt und darzustellen versucht, der auch daran glaubt, dass das bereits zur Veränderung beitragen kann - also wenn man so will, in der Tradition der Aufklärung.

Vielleicht liegt es daran, dass es sich um eine ältere Kultur handelt als die amerikanische: nicht das Ende der Reise ist entscheidend im europäischen Film, sondern der Reiz der Reise an sich. (Paul Mayersberg)

Hans-Ulrich Schlumpf: Dass Roger am Schluss vermutlich nicht mehr zu den Indianern reist - obwohl dies

Kino und Fernsehen. Je stärker das Fernsehen seine Produktionspolitik auf die Einschaltquoten und das '20 nach 8 Uhr Publikum' - wie das so schön heisst - ausrichtet, desto stärker wird der Druck auf die Filmproduzenten, weil grössere Beträge nur noch an Projekte gegeben werden, die garantieren, dass sie ein Mehrheitenpublikum erreichen. Und derselbe wirtschaftliche Druck ist natürlich auch beim Kino vorhanden, weil leicht einzusehen ist, dass es sich nicht lohnt, viel Geld in eine Kinolancierung zu investieren, wenn dieses Geld nie mehr zurückfliesst. Es gibt also in jedem Fall einen normativen Druck von den Kanälen her, in denen die Filme dann verteilt werden - und es gibt, nicht zu vergessen, inzwischen auch einen politischen Druck.

Hans-Ulrich Schlumpf

offen bleibt -, hat damit zu tun, dass er sieht, dass er sie infiziert mit seiner Grippe, man könnte auch sagen, mit seinem Denken.

*

Nach der Einfahrt in den Hafen von Rio und dem Abschied von Zaira:

(377) Tag/Innen/Nah/Travelling

Roger kommt einen Gang hinunter, geht durch eine Tür, bleibt stehen und schaut umher.

(378) Tag/Innen/Nah/Travelling

Funkapparate, ein Telefon ziehen vorbei. Das Zirpen von Funksignalen. Ein Telex kommt ins Bild. Von draussen das Tuten der Eugenio C.

(379) Tag/Innen/Gross/Schwenk

Roger blickt betroffen auf den Telex, geht weiter durch den Raum mit den Apparaturen, bleibt vor einer Uhr stehen. Sie zeigt eine Minute vor zwölf. Eine Stimme im Off: "Partiamo!" (Wir fahren weiter) Roger erschrickt, wendet sich dem Funker zu. (aus dem Filmprotokoll; folgt noch Einstellung 380 und 381)

Die wichtigsten Daten zum Film:

Realisation und Drehbuch: Hans-Ulrich Schlumpf; Kamera: Pio Corradi; Kameraassistent und 2.Kamera:Patrik Lindenmaier; Tonaufnahme: Hans Künzi; Tonmischung: Peter Begert;Schnitt: Fee Liechti;Regieassistentz:Ursula Bischof,Theres Scherer; franz. DBuch Adaption: Roland Cosandey. Darsteller (Rollen):Zaira Zambelli (Zaira Gelbert),Roger Jendly(Roger Wiedmer), Renate Schroeter (Marianne Schaub), Balz Raz (Blinder Passagier),sowie die "Eugenio C", ihre Besatzung und Passagiere. Produktion: George Reinhart; Ariane Film und Limbo Film AG. 16mm (blow up); farbig; 109 min. Verleih: Cactus Film AG.

Alle Aussagen von Hans-Ulrich Schlumpf wurden aus einem Gespräch, das Walt R. Vian mit ihm führte, montiert; die Zitate aus dem Film sowie die Teile des Filmprotokolls wurden Band 7 der Reihe "Texte zum Schweizer Film" entnommen.





TOOTSIE von Sydney Pollack



VICTOR/VICTORIA von Blake Edwards

Frau oder Mann, Mann oder Frau Was Ihr wollt!

"Steht nichts im Weg, uns beide zu beglücken, / Als diese angenommene Männertracht, / Umarmt mich dennoch nicht, bis jeder Umstand / Von Lage, Zeit und Ort sich fügt und trifft, / Dass ich Viola bin; dies zu bestärken, / Führ ich Euch hin zu einem Schiffspatron / Am Ort hier, wo mein Mädchenanzug liegt." (Viola in "Was ihr wollt"): Shakespeare wusste schon um die komödiantische Wirksamkeit von Rollen, in denen Frauen als Männer in Erscheinung treten – und das Gegenteil muss ja gleich um die Ecke liegen –; wusste, dass die heitere Bosheit des Lustspiels, dessen Handlung auf Verkleidungen, auf Irrtümern und Verwirrungen aufbaut, geeignet ist, Unzulänglichkeiten der Lächerlichkeit preiszugeben, verkrampfte Einstellungen aufzubrechen.

Mit VICTOR / VICTORIA von Blake Edwards und TOOTSIE von Sydney Pol-

lack sind nun gleich zwei neue Filme im Umlauf, die solche Formen wieder aufgreifen, die natürlich auch im Kino ihre Tradition haben. VICTOR/VICTORIA ist ein echtes Remake des UFA-Films VICTOR & VICTORIA von Reinhold Schunzel (1933); TOOTSIE weist in der Struktur der Handlung genügend Ähnlichkeit mit Billy Wilders SOME LIKE IT HOT auf, um als Remake bezeichnet zu werden. Kultur hat Wurzeln ihrem ganzen Wesen nach; Kino stellt sich wie ein Blitzschlag ein, nachdem es sich über Film und Film hinweg aufgeladen hat. Es sind die schlechtesten Geschichten nicht, die durch wiederholtes Erzählen angereichert werden: die Variation auch in der Nuance macht die Wiederholung einer bekannten Geschichte interessant. Bei Wilders SOME LIKE IT HOT, 1959 musste noch eine glaubhafte Bedrohung das Leben her, um die Jungs,



zwei arbeitslose Jazz-Musiker, in den Frauenkleidern zu halten. Ein knappes Vierteljahrhundert später reicht die auch nicht gerade beglückende Aussicht, nie ein Engagement als Schauspieler zu finden, aus, um den Rollenwechsel zu motivieren. (Unsere Bilder zeigen Dustin Hoffman als Michael Dorsey und als Dorothy Michaels mit seinem Agenten George Fields, der von Regisseur Sydney Pollack dargestellt wird.) Einfach ist das noch immer nicht, aber ernstliche Komplikationen stellen sich erst mit dem Erfolg ein. Das Fernsehen will sich die Mitarbeit dieser Schauspielerin, welche die Einschaltquoten in die Höhe treibt, unbedingt durch einen langfristigen Vertrag sichern, der auch Michaels Doppelleben auf Jahre hinaus festschreiben würde. Die Verehrer werden zahlreicher und dreister: sogar ein Heiratsantrag steht ins Haus. Nahezu zur Verzweiflung aber treibt es Michael, der sich verliebt hat, dass Julie von ihm als Mann nichts wissen will, während sie ihn in seiner Rolle als Dorothy als enge Freundin zum Vertrauten ihrer intimsten Angelegenheiten macht, bis sie hinter Dorothy eine Lesbierin vermutet. Auch Victoria, die als Opernsängerin kein Engagement findet, überzeugen Arbeitslosigkeit und Hunger schliesslich, dass der Versuch, als Transvestit im Show Business Karriere zu machen, ihre Lage nur verbessern kann. Der Rollentausch wird also noch eine Stufe weitergetrieben - die Frau, die sich in der Öffentlichkeit als Mann zeigt, um dann auf der Bühne als Frau aufzutreten -; Homosexualität wird im Umfeld dieser Geschichte stärker thematisiert. King hält sich für clever und versichert sich zwar durch Augenschein, dass Victoria eine Frau ist, bevor er sich verliebt, stolpert aber über seine eigenen Vorurteile, weil er sich nicht träumen lässt, wie die Umwelt auf seine Liaison mit Victor reagiert. (Unsere Bilder, Seite 54 unten: Julie Andrews als Victor und

Victoria zusammen mit James Garner als King.)

Blake Edwards hat seine Geschichte dazu im Paris der 30er Jahre angesiedelt und ausschliesslich im Studio gedreht, während Sydney Pollack das Kolorit von Original-Schauplätzen hier und heute geschickt zu nutzen versteht. Dennoch überwiegen die Gemeinsamkeiten: so etwa lässt sich Michael auch als Dorothy nicht gefallen, was ihm als Michael gar nie zugemutet wurde - tritt fast schon zwangsläufig als sehr emanzipierte Frau in Erscheinung -, und Victoria kommt als Victor in den Genuss von Freiheiten und Vorteilen, die sie, auch um der grossen Liebe willen, nicht mehr preisgeben will.

Alles in allem zwei leichtfüssige Filme, die belegen: auch sogenannte konventionelles Kino braucht nicht unkritisch und dumm zu sein. Und, das sei noch beigelegt, Dustin Hoffman ist als Dorothy wirklich umwerfend.

Walt R. Vian

Die wichtigsten Daten zu VICTOR/VICTORIA
Regie und Drehbuch: Blake Edwards; Kamera: Dick Bush; Musik: Henry Mancini.
Darsteller (Rollen): Julie Andrews (Victor/Victoria), James Garner (King), Robert Preston (Toddy), Lesley Ann Warren, Alex Karras u.a.

Produktion: B. Edwards, Tony Adams für MGM USA 1982. Metrocolor/Panavision; 133 min Verleih: CIC.

(Das Drehbuch von Blake Edwards basiert auf dem UFA-Film VICTOR & VICTORIA von 1933; Regie+D.buch: Rheinhold Schuenzel)

Die wichtigsten Daten zu TOOTSIE:

Regie: Sydney Pollack; Drehbuch: Larry Gelbart, Murray Schisgal; Story: Don McGuire, L. Gelbart; Kamera: Owen Roizman; Kameraoperator: Bill Steiner; Schnitt: Fredric Steinkamp, William Steinkamp; Musik: Dave Grusin.

Darsteller (Rollen): Dustin Hoffman (Michael Dorsey/Dorothy Michaels), Jessica Lang (Julie), Teri Garr (Sandy), Dabney Coleman (Ron), Charles Durning (Les) Bill Murray (Jeff), Sydney Pollack (George Fields) u.a.

Produktion: Charles Evans für Columbia-Delphi Productions. Verleih: 20th Century Fox Film Corp.



filmbulletin 124

wenn Ihnen
FILMBULLETIN
gefällt:
abonnieren!

weetersagen!

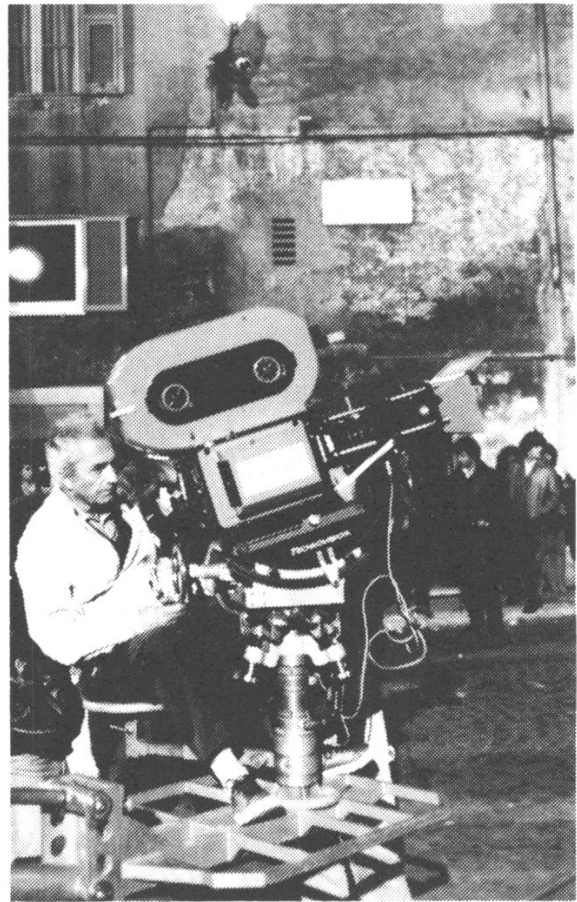
Jahresabonnement 1983:
(Ausland: sFr. 15.-
zuzüglich Versandkosten)

Bestellungen:
Filmbulletin
Postfach 6887
CH-8023 Zürich

IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA

von
Michelangelo
Antonioni

Metaphern einer Befindlichkeit



Viel ereignet sich nicht.

Kamerabewegungen, Farben, Räume: zu Stimmungen verdichtet. Bildelemente wie Nebel, Himmel und Wasser – zur Metapher geronnen. Bildstrukturen, die Beziehungen zwischen Figuren andeuten oder verdeutlichen.

Niccolo Farra, kürzlich geschieden, Filmregisseur. Mavi, Aristokratin, die ihre Herkunft ablehnt und nach einem neuen Lebensstil sucht. Ida, Schauspielerin, unkompliziert, in sich selber ruhend und zufrieden mit ihrem Leben.

Niccolo vertreibt sich die Zeit mit unkonzentrierter Beschäftigung an Vorarbeiten zu einem Filmprojekt, das vorerst auf einer vagen Vorstellung von der 'idealen Frau' basiert – wartet auf Inspiration. Zufällig lernt er Mavi kennen und befreundet sich mit ihr. Sie machen einen Ausflug aufs Land und geraten in eine heftige Auseinandersetzung. Niccolo verliert ihre Spur, trifft

aber dafür auf Ida. Weiterhin auf der Suche nach der Inspiration – eigentlich auch nach einer tieferen Bindung –, fährt Niccolo mit Ida nach Venedig, kehrt aber allein zurück und träumt nun, eine Anregung seines etwa 5jährigen Sohnes aufgreifend, von einem Science-Fiction Film.

Eine Geschichte gibt es eigentlich nicht, aber Strukturen.

Zwei unrealisierte Filmprojekte; zwei Frauen, zwei Liebesgeschichten, die sich im Nichts verlaufen: auch bildlich. Niccolos Beziehung zu Mavi gipfelt im Nebel, seine Beziehung zu Ida im unbegrenzten grauen Raum zwischen Himmel und Wasser. Zweimal flieht er Rom und verliert sich in der Leere; zweimal flieht er die Realität und 'verkriecht' sich in ein unrealisierbares Filmprojekt.

Wie ausgefeilt diese Struktur ist, liesse sich bis in kleinste Details



... zwei unrealisierte, unrealisierbare Filmprojekte, zwei Frauen, zwei Liebesgeschichten, die sich im Nichts verlaufen: Tomas Milian als Niccolo Farra mit Daniela Silverio als Mavi (oben), mit Christine Boisson als Ida (unten)



verfolgen: Das Bild der Louise Brooks, mit der Niccolo sein Projekt 'ideale Frau' identifiziert, befindet sich nicht in seiner Materialsammlung, sondern an jenem Fenster, bei dem er schliesslich auch seinen Science-Fiction Film träumt. Die beiden Sequenzen 'Nebel' und 'Himmel und Wasser', Metaphern einer Befindlichkeit und Höhepunkte des Films, entsprechen sich auch visuell. In der Enge des Wagens, auf der nächtlichen Landstrasse im dichten Nebel unterwegs, wächst die Spannung zwischen Niccolo und Mavi, isoliert die lähmende, unversehens aus dem Unterbewusstsein aufkeimende Angst und bricht sich Bahn in einem heftigen Wortwechsel: Niccolo verlässt das angehaltene Fahrzeug und verschwindet im dichten Nebel – und wie er zum Wagen zurückgefunden hat, ist Mavi verschwunden. Niccolo und Ida entfremden sich dort, wo sie sich, im kleinen Boot allein zwischen Himmel und Wasser, draussen in der winterlich tristen Lagune vor Venedig, nahe sein müssten, und Niccolo reagiert darauf, indem er droht, sich ins Wasser zu stürzen. Formal wie inhaltlich knüpft Antonioni mit IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA unverkennbar bei seinen italienischen Kinofilmen an, deren letzten, DESERTO ROSSO, er vor nunmehr zwanzig Jahren realisierte. Michelangelo Antonioni galt damals als 'Apostel der Kommunikationsunfähigkeit' und als Regisseur mit einem besonderen Gespür für sensible Frauenrollen. "Ich messe meinen weiblichen Figuren immer grosse Bedeutung zu, weil ich denke, dass ich Frauen besser kenne als Männer... Die weibliche Psychologie scheint auch viel geeigneter Realität zu filtrieren und zu verdichten. Aber obwohl Frauen in meinen Geschichten die wichtigsten Rollen spielen, sind es die Männer, die den 'Sinn' meiner Filme bestimmen." (Antonioni, 1960 in "Le Monde") Monica Vitti verkörperte einige der bedeutendsten dieser Rollen in Filmen wie L'AVVENTURA (1960), LA NOTTE (1961), L'ECLISSE (1962) und DESERTO ROSSO (1964).

Daniela Silvero als Mavi ist eindeutig auf Monica Vitti 'getrimmt' (und kann diesem Anspruch zwangsläufig nicht gerecht werden). IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA ist im Milieu des gehobenen italienischen Mittelstandes angesiedelt, der Antonionis italienische Filme immer prägte. Die Nebel-Sequenz erinnert unmittelbar an die Szenen in DESERTO ROSSO, wo das Weekend-Häuschen am Wasser in herbstlichen Nebel getaucht ist – die Stimmung vieler Bilder wäre austauschbar. Geschaffen hat sie der Kameramann Carlo di Palma.

Eine nicht unwesentliche Verschiebung der Akzente gilt es allerdings festzuhalten: die wichtigste Rolle in IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA spielt ein ziemlich hilfloser Mann, der sich in der grauen Leere seiner Isolation und in der weitgehend von ihm abgespaltenen Welt kaum wirklich zurechtfindet, aber der 'Sinn' des Films wird durch eine Frau bestimmt – durch Ida, die Niccolos Schutzmechanismus, alles, was ihm nahe kommen könnte, in eine Quelle der Inspiration für einen Film abzubiegen, durchschaut und sich, obwohl es schmerzlich sein wird, für sich selber entscheidet.

Walt R. Vian

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Michelangelo Antonioni; Drehbuch: M. Antonioni, Gérard Brach, Mitarbeit: Tonino Guerra; Story: M. Antonioni; Kamera: Carlo di Palma; Kameraoperator: Massimo di Venanzo, Michele Piccarda; Schnitt: M. Antonioni; Assistenz: Giovanna Ritter; Art direction: Andrea Crisanti; set design: Massimo Tavazzi; Kostüme: Paola Comencini; make-up: Franco Freda; Musik: John Foxx; Tonaufnahme: Mario Bramonti; Tonmischung: Michael Billingsley; dubbing: Mara Salvini.

Darsteller (Rollen): Tomas Milian (Niccolo Farra), Daniela Silverio (Mavi), Christine Boisson (Ida), Sandra Monteleoni, u.a. Produktion: Inter Film, Rom; Gaumont, Paris mit RAI TV2; ausführende Produzenten: Giorgio Nocella, Antonio Marci. Italien, Frankreich 1982; Technicolor, Technovision; 131 min. Verleih: Citel Films.

SCHWEIZERISCHES FILMZENTRUM

TEXTE ZUM
SCHWEIZER FILM

MAX HAUFLE

Der Maler, Schauspieler, Filmautor und Regisseur

220 S., br., über 140 Photos, Fr. 19.80

Mit Beiträgen von Richard Dindo, Martin Heller,
Yvonne Höfliger und Martin Schlappner.

Redaktion: Bea Cuttat und Mathias Knauer

TRANSATLANTIQUE

172 S., br., zahlr. Photos, Fr. 19.80

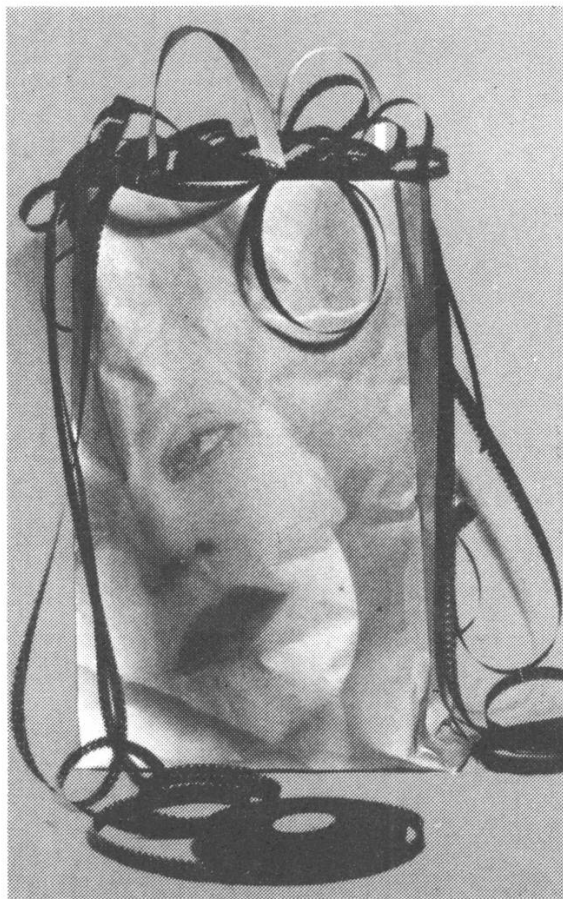
Enthält: Drehbuch (mehrsprachig) mit deutscher
und französischer Uebersetzung, Filmkonzeption
sowie ein Gespräch von Martin Schaub mit
Hans-Ulrich Schlumpf.

Bestellungen auch telefonisch beim
Schweizerischen Filmzentrum 01/47 28 60
oder an jede Buchhandlung

Jetzt aktuell:

Illustrierter Kurzbericht von den

18. Solothurner Filmtagen



Unfreiwillige Verzögerungen in der Produktion dieser Nummer lassen mich heute erst über die Solothurner Filmtage 83 schreiben. Das schafft Distanz. Heute spricht kein Mensch mehr von dieser Veranstaltung, und kaum einer wird noch daran denken: Solothurner Filmtage sind 1984 wieder aktuell.

"Wir hatten einen Spezialbeitrag zur katastrophalen ökonomischen Lage im Schweizer Filmschaffen angekündigt. Nachträglich hat sich herausgestellt, dass die Situation so komplex und diffizil ist, dass die Filmtage nicht das geeignete Forum sind, um über das ganze Problem adäquat zu informieren und zu diskutieren; zudem scheint der Zeitpunkt äusserst inopportun zu sein." (Stephan Portmann, Leiter der Solothurner Filmtage)

Soviel zum Stellenwert der Solothurner Filmtage - was ihre Berechtigung und Funktion selbstverständlich nicht in Frage stellt.

"Wir haben in Solothurn - glückli-

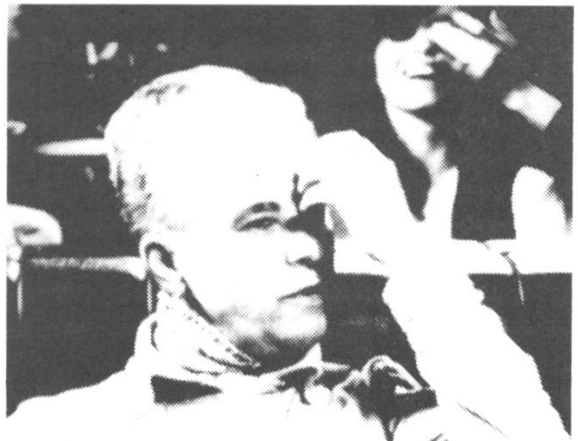
cherweise - nicht mehr das Monopol für die öffentliche Vorführung von Schweizer Filmen. In Bern, Zürich, Kriens, Nyon z.B. werden Veranstaltungen organisiert, die die Vorführung gerade von Erstlingswerken ermöglichen. Diese Entmonopolisierung von Solothurn gibt uns mehr Freiheit", so Stephan Portmann, anlässlich der Eröffnung der 18. Filmtage. Wer aber in Solothurn erfolgreich ist, hat noch nicht den Durchbruch erzielt. Kurt Gloor hat für einen Beitrag in der Broschüre "Information 82", die zu den Filmtagen erschien, den Titel gewählt: "Der Stand der Dinge - vom Verhungern des professionellen Schweizer Films"; die vom Schweizerischen Lichtspieltheaterverband herausgegebenen Zahlen ("Kino-Film" Nr. 6+7 1981) zeigen - wenn auch mit der Einschränkung, dass sie Soft-Pornos, Filme in Wiederaufführung und solche, deren Auswertung eben erst angelaufen ist, miterfassen - in der Tabelle "Die 30 nach Besucherzahlen erfolgreich-

sten Schweizerfilme 1981", dass nur 2 Filme mehr als 100'000 Besucher verzeichnen konnten, nur 8 weitere mehr als 10'000.

Zum andern: auch eine vernichtende Kritik entscheidet nicht über 'Gedeih und Verderb' eines Films; und die Beobachtung zeigt, dass Zuschauer - etwa beim Bier im "Kreuz" - weitaus härter und undifferenzierter (ihr gutes Recht!) über die meisten in Solothurn gezeigten Filme urteilten als Kritikerkollegen in ihren Berichten.

Hier soll - vorwiegend im Bild - auf einige Filme aufmerksam gemacht werden, die zum Besten gehören, was es an den 18. Solothurner Filmtagen zu sehen gab, die es wert sind, auf einer Leinwand gesehen zu werden, die es aber dennoch eher schwer haben dürften, ihr Kino-Publikum zu finden. (Zeigt sich Gelegenheit, diese Filme zu sehen, sollte sie nicht verpasst werden - der Gelegenheit kann aber auch auf die Sprünge geholfen werden durch selbst organisierte Vorführungen: via Schweizerisches Filmzentrum und Filmpool sollten die Filme erreichbar sein.)

Wenn es unter den Filmen der 18. Solothurner Filmtage einen Trend gab, so war es derjenige, verstärkt hergebrachte Formen des Dokumentarfilms zu überwinden, dokumentarische Aufnahmen mit fiktiven Szenen zu mischen - einen Stoff in solcher Ausweitung vielschichtiger zu gestalten. Was die Versuche von Richard Dindo MAX HAUFLE, 'DER STUMME' und Hans-Ulrich Schlumpf TRANS-ATLANTIQUE betrifft, sei auf die entsprechenden Texte in diesem Heft verwiesen. Nicht weniger erwähnenswert ist aber auch der Versuch von Bruno Moll DAS GANZE LEBEN. Unsere Bilder zeigen Barbara, 50, eine nach bürgerlichen Normen 'gescheiterte Existenz', die ihr 'ganzes Leben' verfilmt haben möchte; Serena Wey, 24, Schauspielerin, die an Originalschauplätzen herauszufinden versucht, wie die Rolle der jungen Barbara zu interpretieren sei; eine Momentaufnahme aus einer geborgenen





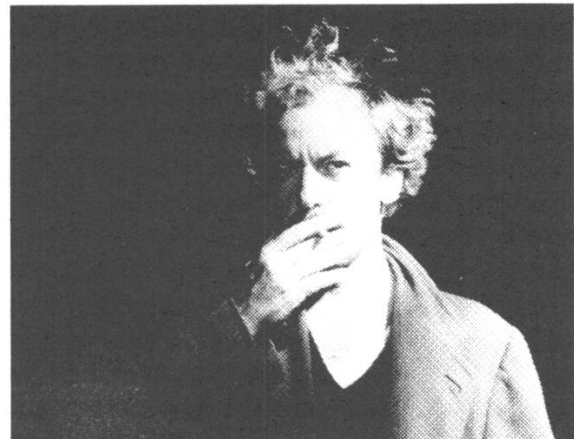
Kindheit in den 50er Jahren; Serena als junge Frau, die sich ebenfalls auflehnt und rebelliert, bei den Dreharbeiten. Die Bilder repräsentieren die wesentlichen Ebenen von Bruno Molls Film.

'Low budget film' bezeichnet einen billig hergestellten Film und geistert als Begriff - als Reizwort auch - wieder durch die 'FilmSzene Schweiz' - wobei noch zu klären wäre, wie billig 'billig' denn meint. Beat Kuert jedenfalls hat das 'Kunststück' fertiggebracht, den 80minütigen experimentellen (hört der Autor nicht gern, Experimentalfilm noch weniger) Spielfilm PIERROTISCHE BEZIEHUNGEN für weniger als 40'000 Franken, eingeschlossen Mindestlöhne für seine Mitarbeiter, herzustellen - ohne dass man's dem Produkt eigentlich ansieht. Ein paar Voraussetzungen mussten dazu schon erfüllt sein. Ein kleines, bewegliches und vielseitiges Team: drei Mann, der Regisseur macht den Ton, der Kameramann spielt eine der Hauptrollen, jeder packt an, was so anfällt; gedreht wurde über etwa ein Jahr hinweg, wann immer die Schauspieler verfügbar waren. Professionalität: gedreht wurde mit Umkehrmaterial, das als Amateurfilmmaterial gilt, Drehverhältnis 1:2, vorwiegend mit einfachem Effekt-Licht. Eine Konzeption, ein Stoff, eine Erzählstruktur, die solche Arbeitsbedingungen zulässt. Als Rezept und Ausweg für den 'verhungierenden professionellen Schweizer Film' wird Beat Kuerts Experiment also nicht gelten können; als gelungener Versuch hingegen jederzeit. Unsere Bilder zeigen Barbara Melzl und Hansueli Schenkel in einem Spiel von unmöglichen Beziehungen, die plötzlich doch möglich werden. Der Titel wurde abgeleitet von der Figur des Pierrot, der in der Commedia dell'Arte die 'absolute Hohlheit' verkörperte. Pierrot tritt in Kuerts Film etwa auch als Staat auf - liegt unter Wasser in der Badewanne und sprudelt beim Auftauchen hervor: "...aber was kann ich, der

Staat, denn dafür, dass ihr alles Demokraten seid?" Mich hat PI-ERROTISCHE BEZIEHUNGEN gerade auch in seiner Vielgestaltigkeit und gestalterischen Unbefangenheit an PIERROT LE FOU von Jean-Luc Godard erinnert.

Die eigentliche Entdeckung dieser Solothurner Filmtage verbindet sich für mich mit dem Erstlingsspielfilm MELZER von Heinz Büttler, der sich mit dieser Arbeit als echtes Regie-Talent zu erkennen gibt. (Der Film müsste in den kommenden Wochen in einem deutschen TV-Programm als 'Abbildungs-Kino' zu sehen sein.) Festzuschreiben ist das schwerlich, aber Rüdiger Vogler, der die Hauptrolle spielt, war selten so stark; eine Vielzahl von Szenen (nicht alle) sind angereichert mit jenem Fluidum, das über die reine Funktionalität einer Einstellung hinausweist - gekonnte Regie suggeriert. Unsere Bilder zeigen (von oben nach unten) den Kunstmaler Melzer in seinem Atelier, wie er mit seinem Feldstecher den Alltag 'mikroskopiert'; Melzer nach der Flucht aus der psychiatrischen Klinik, in die er sich auf dem Höhepunkt seiner Krise wie sein Lieblingsdichter Robert Walser, zurückgezogen hat, in den nächtlichen Strassen; Adelheid Arndt als Anna Winter, die neue Mieterin seines Ateliers, und Melzer, wie er sein einstiges 'Schlupfloch' kaum wiedererkennt. In diesen letzten Szenen zwischen dem alten Mieter und der neuen Mieterin, in denen wenig gesagt, kaum etwas bewegt und doch alles in leisesten Andeutungen vibriert, wo vielleicht eine neue Geschichte beginnt, erweist sich Heinz Büttlers Regie als ausnehmend brilliant.

GIRO von Hugo Sigrist zeigt "eine fast alltägliche Geschichte ohne Anfang und Ende". Chrige lebt zusammen mit Andy, einem Archäologieassistenten, in einer Wohngemeinschaft. Die beiden haben sich aber auseinandergeliebt. Deshalb packt Chrige ihre Koffern und verreis





mit ihrer Freundin Lisa nach Umbrien, wo sie bald einmal, da Lisa zum Arbeiten hergekommen ist, mit ihrer Langeweile konfrontiert ist (unsere Bilder: die Hauptfigur Chrige, Christine Lauterburg, und Marianne Derendinger). Dann taucht Carlo, der Wohnungsinhaber, der in der Gegend für eine Schweizer Import-Export-Firma tätig ist, wieder in seiner Wohnung auf, und zwischen ihm und Chrige bahnt sich eine nicht unproblematische Beziehung an. Der erste Film von Hugo Sigrist, der bislang 'nur' als Filmtechniker hervorgetreten war, lebt vorwiegend von seiner Spontaneität, einer leicht beweglichen Kamera (Clemens Klopfenstein), die eindrückliche schwarz/weiss Bilder einfängt, und einer unbekümmerten Natürlichkeit der wichtigsten Darsteller.

XUNAN (THE LADY) von Margrit Keller und Peter von Gunten ist gerade in seinem Scheitern interessant und aufschlussreich. Es gab vermutlich unterschiedliche Vorstellungen zur Konzeption, und es gab Spannungen, sogar handfesten Krach bei den Dreharbeiten: der vorgelegte Film verhehlt das keineswegs. Der Film ist im weitesten Sinne ein Portrait von Gertrude Düby Blom (1901 in Wimmis BE geboren, in der Widerstandsbewegung gegen das Dritte Reich engagiert), die seit Jahrzehnten in Südamerika um das Überleben der 'letzten direkten Nachkommen der Maya' kämpft und deshalb oft als 'weisse Mutter der Lacandonen' bezeichnet wird. Dennoch kann sie den Einfluss der Zivilisation auf die indianische Kultur und die Zerstörung, die sie anrichtet, nicht aufhalten. XUNAN (THE LADY) zeigt aber nicht nur das individuelle Schicksal der Gertrude Düby Blom, sondern beispielhaft das widersprüchliche Verhältnis europäischer Tradition zu Ereignissen in der Dritten Welt - was sich nicht zuletzt in den Widersprüchlichkeiten des Films spiegelt.

Walt R.Vian



Chan K'in, der weise alte Mann: "Früher machten die Menschen eigentlich nichts falsch. Sie kannten kein Geld. Sie kannten keine Besitztümer ... hatten nichts zu verlieren. Was es gab, gehörte allen" - Bilder einer untergehenden Welt



filmbulletin 129

März 1983 / 25. Jahrgang

Heftpreis sFr. 3.-

Filmbulletin 129 / eins / die Erste

Filmtechniker: Wir wollen unsern Beruf ausüben,
gute Filme machen – und auch davon leben können! 3

Alain Tanner: DANS LA VILLE BLANCHE

Weisse Einsamkeit – mit blutroten Flecken 5

Der Stumme und sein Gold im Berg 11

Max Haufler (1910–1965)

Richard Dindo: MAX HAUFLER – 'DER STUMME' (15)

Max Haufler: FARINET, L'OR DANS LA MONTAGNE (1938) (20)

"Wir wollen Sie doch lieber als Schauspieler!" 27

Ein Gespräch mit Sigfrit Steiner

über seine Arbeit vor und hinter der Kamera

9. Drehtag bei GLUT IM HERZEN (Arbeitstitel):

Ankunft des Generals 42

Aktuelle Filme:

TRANSATLANTIQUE + Gespräch mit Hans-Ulrich Schlumpf

Kolumbus landete 1492 vor der falschen Küste 46

Blake Edwards: VICTOR/VICTORIA • Sydney Pollack: TOOTSIE

Frau oder Mann, Mann oder Frau: Was Ihr wollt! 53

Michelangelo Antonioni: IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA

Metaphern einer Befindlichkeit 56

Illustrierter Kurzbericht: 18. Solothurner Filmtage 60

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Filmbüro SKVV, Condor Film AG, Filmcooperative+Mathias Knauer, Fernsehen DRS, CIC, Zürich; Citel Films, 20th Century Fox, Genf; Cinémathèque Suisse, Lausanne; Bruno Hubschmid, Produktion Catus Film; George Reinhart, Produktion Limbo Film; Beat Kuert, Heinz Bütler und Peter von Gunten.

Umschlagfoto: Max Haufler und Kameramann Harry Ringer EMIL, ME MUES... (1941)

FILMBULLETIN erscheint ca. sechsmal jährlich, die Einzelnummer kostet in der Regel sFr. 3.-, das Abonnement im Jahr sFr. 15.- (Ausland zuzüglich Porto und Versand), Preise für Anzeigen auf Anfrage. Manuskripte sind erwünscht, es kann jedoch keine Haftung für sie übernommen werden.

FILMBULLETIN, Postfach 6887, CH-8023 Zürich

Impressum: Redaktion: Walt R. Vian; redaktionelle Mitarbeit: Walter Ruggle;

Gestaltung: Leo Rinderer-Beeler, Satz: +COBRA-Satz / Silvia Fröhlich;

Druck: Rohner+Spiller, Winterthur; Endfertigung: Werkstatt für Behinderte, Bülach



Abonnemente, Vertrieb: Filmbulletin/Filmkreis, Postfach 6887, Zürich;
Herausgeber: Katholischer Filmkreis Zürich.

... in eigener Sache

Obwohl er für diese Nummer noch nicht einmal den kleinen Finger gerührt hat: ohne Eugen Waldner würden Sie auch dieses FILMBULLETIN nicht in Händen halten. Zum einen hat er 128 der bislang erschienenen Nummern von FILMBULLETIN ganz oder zu grossen Teilen gedruckt; was aber wesentlicher ist: Eugen hat FILMBULLETIN ermöglicht - wie er den Filmkreis ermöglichte.

Wenn wir heute - ausnahmsweise, andeutungsweise - darauf zu sprechen kommen, tun wir dies mit gutem Grund, denn Eugen Waldner hat sich auf Ende des vergangenen Jahres aus der aktiven Filmkreisarbeit zurückgezogen. "Gründe? Grund?", hat er - in anderem Zusammenhang - formuliert, "muss denn alles immer begründet sein? (...) Neues finden - verändern - auch das wünsche ich ..."

Wir wollen uns 'grosse Worte' verkneifen. Nicht, dass sie nicht angezeigt wären, aber sie passten wenig zu Eugens Stil und entscheidend: auch sie könnten die 30jährige konkrete Arbeit von Eugen im Katholischen Filmkreis Zürich (KFZ) für den Film und vor allem für die Menschen, die sich mit dem Film beschäftigen, nicht annähernd oder gar entsprechend würdigen - die Kraft dazu schöpft Eugen aus seinem tiefen Glauben, dem er durch sein Tun mehr Ausdruckskraft verleiht als durch Worte. Immer wieder neu von Filmen und Menschen fasziniert, liess er sich durch das Bedürfnis leiten, diese Erlebnisse mit andern zu teilen; auch 'zeitgemässe' Veränderungen in der Umwelt hinderten Eugen in der langen Zeit nie, die Idee des KFZ - Begegnungsort von Film, Welt, Mensch und christlicher Botschaft - ideenreich und aktiv mitzugestalten und mitzutragen.

Zwar verlieren wir mit Eugen Waldner einen wichtigen und tatkräftigen Mitarbeiter - als Freund aber bleibt uns Eugen verbunden: Wir danken Dir für Dein unermüdliches Engagement, möchten es nicht versäumen, auch Deiner Familie unsern Dank auszusprechen, und wünschen Dir weiterhin viele bewegende Filme und liebe Freunde.

Katholischer Filmkreis Zürich

ONLY ANGELS HAVE WINGS

(Howard Hawks, 1939)



Cary Grant hat Feuer 'gefangen'
Wir haben die 'Botschaft' verstanden
—
wie die leicht modernisierte 'Kiste'
wohl im Wind liegen wird?