Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 28 (1986)

Heft: 146

Artikel: "Immerhin hat die Provinz eine andere Sprache als die Stadt" : das Pingpongspiel der Drehbucharbeit ; ein Werkstattgespräch mit Bruno Moll und Otto F. Walter

Autor: Ruggle, Walter / Moll, Bruno / Water, Otto F.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866812

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: 10.01.2026

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

„Immerhin hat die Provinz eine andere Sprache als die Stadt"

Das Pingpongspiel der Drehbucharbeit -
ein Werkstattgespräch mit Bruno Moll und Otto F. Walter

FILMBULLETIN: Am Anfang des HAMMER-Projektes stand die Idee, einen Dokumentarfilm zu machen. Kannst Du, Bruno, kurz skizzieren, wie sich das schliesslich zu einem Spielfilm entwikkelt hat.

BRUNO MOLL: Die Idee zu einem Dokumentarfilm entstand zu einer Zeit, da ich ein anderes, grösseres Spielfilmprojekt hatte. Das war eine völlig frei erfundene Geschichte, die sich auf keine realen Gegebenheiten abstützte. Lediglich die vorgesehenen Schauplätze hatten in mir lange schon den Wunsch geweckt, einmal Ort einer Geschichte zu sein. Dieser Film ist aus finanziellen Gründen nicht zustande gekommen; er schien zu weit neben der Schiene des Schweizer Films zu liegen - was immer das im einzelnen auch heissen mag. Ich glaube, dass das Gärtchen, in dem man hier Filme machen kann, relativ eng ist. Sehr rasch heisst es: das ist kein Schweizer Film, das könnte ebensogut ein Deutscher realisieren, und man kommt mit einem grösseren Projekt sogleich in den Verdacht, einen Eurofilm machen zu wollen.

Zu dieser Zeit hatte ich mein Atelier in Olten neben dem «Hammer», der mir ohnehin seit meiner Kindheit vertraut ist. Ich habe in ihm und um ihn herum gelebt, Dinge erlebt, die sehr wichtig sind. Sei das nun, dass man hier zum ersten Mal als Kind mit der Familie auswärts essen gegangen war, sei's, dass man hier den ersten freien Tanznachmittag ohne Erwachsenenaufsicht verbracht hatte, den ersten Auftritt auf einer Bühne als Spieler in einer Harmonikagruppe erlebte. Ich wusste, dass der «Hammer» nicht mehr lange existieren würde und stellte mir vor, einen billigen, sehr direkten Film über das Haus zu machen, mit einer kleinen Equipe nur. Einzig das Formale war mir noch nicht klar - es schwebte mir so etwas wie ein Feature vor.

Das Scheitern des grösseren Projektes brachte ein «Loch», und das setzt bei mir immer wieder neue Kräfte frei. Nun kam die Idee des Hammers, zuerst als sehr grosses Projekt, indem ich mir eine Mischform zwischen Dokumentarfilm und Revue vorgestellt hatte. Aus dem Budget war aber rasch ersichtlich, dass sich ein derartiges Projekt in der kurzen Zeit, die mir zur Verfügung stand, nicht realisierbar gewesen wäre. Ausstattungsmässig wäre der ganze Revueteil sehr teuer geworden.

Von Anfang an stand für mich die Figur des Kellners fest. Sie ist eine Art Leitfaden, inspiriert ein wenig durch Fellini, der immer wieder diese Leitfiguren durch seine Collagen von Geschichten benutzt. Weil die Geschichte des Hammers dermassen reichhaltig ist, war mir immer klar, dass ich eine derartige Figur notwendig wäre. Nur mit ihr konnte so etwas wie ein Gesamtbild, ein Gesamtklima entstehen, aus all den kleinen Geschichten, die ich da herausgreifen würde.

Ich musste also eine bestimmte Form suchen und dabei von einem Budget ausgehen. Das mag komisch tönen, aber es blieb uns nichts anderes übrig. Man weiss, wieviel Geld man hat, und damit ist auch definiert, was sich machen lässt und was nicht.

Wenn Bruno die Bemerkung notierte, hier fehlen noch zwölf Sekunden Dialog, oder da müssten noch sieben Sekunden dazukommen, dann wurde das wohl eine Art Düftlerarbeit, aber auch sehr reizvoll.

Die Schwierigkeit liegt ja auch darin, dass man wohl gewisse Zeitvorgaben machen kann, aber die gefilmte Zeit, das Tempo des Sprechens, die Länge der Pausen, all das ergibt wieder eine neue Zeit.

Wenn ich meine Prosatexte schreibe, auch dann, wenn sie Dialoge enthalten, bin ich mein eigener Drehbuchautor, mein Regisseur, der Hauptdarsteller, Bühnenbildner und Tonmeister, alles zusammen. Hier ist es ein dienendes Schreiben, ein Schreiben innerhalb eines vorgegebenen Konzepts.

FILMBULLETIN: Kann man, vereinfacht gesehen, sagen, dass das, was von dieser teuren Revueversion übriggeblieben ist, nun die subjektiven Rückblenden sind?

BRUNO MOLL: Vereinfacht ja. Da ist dieses Show-Element drin; die Revue reduziert, sie heisst im Prinzip Rück-Blick, re-vue.

FILMBULLETIN: Wie hast Du nun die Drehbuch-Vorgabe entwickelt?

BRUNO MOLL: Da war also diese Figur des Kellners. Ich habe zuerst einmal kein Drehbuch verfasst, sondern seine Lebensgeschichte in zehn Episoden zusammengefasst, in verschiedene Kapitel wie: Die Arbeit, das Glück, die Liebe, der Tod, die Ware. Da kam ein Stück seiner Lebensgeschichte immer unter einem gewissen Aspekt zum Ausdruck. Diese Vorgabe war ein reiner Prosatext, der, so verfilmt, wieder sehr teuer zu stehen gekommen wäre. Mir war bereits während des Schreibens dieser Geschichte klar, dass sie nur das Ausgangsmaterial sein konnte und nicht die Filmgeschichte im eigentlichen Sinn.

Beim Betrachten der weiteren Schritte muss man sich immer bewusst sein, dass wir sehr rasch arbeiten mussten, denn es war klar, dass der Hammer nur noch ungefähr ein halbes Jahr stehen würde. Ungefähr zwei Monate waren allein für die Drehbewilligungen nötig. Ich wollte nicht zu schreiben beginnen, bevor ich die Bewilligungen hatte. Ende Jänner 1985 ging dann die Schreibarbeit los. Wir wussten zu diesem Zeitpunkt bereits, dass im August gedreht werden musste.

Ich hatte also eine Geschichte geschrieben, von der ich wusste, dass ich sie so aus Kostengründen nicht verfilmen könnte. Ich musste also eine bestimmte Form suchen und dabei von einem Budget ausgehen - das mag komisch tönen, aber es blieb uns nichts anderes übrig. Man weiss, wieviel Geld man hat, und damit ist auch definiert, was sich machen lässt, was nicht. So kam es zu der jetzt vorliegenden Form.

FILMBULLETIN: Zur Umsetzung deiner Ideen hast du Unterstützung von aussen gesucht.

BRUNO MOLL: Für meine Arbeit als Filmemacher brauchte ich noch jemanden, der mitdenkt, mitarbeitet, mitleidet ein stückweit, dies in bezug aufs Drehbuch. Ursprünglich wollte ich diese Arbeit mit dem Sohn von Otto F. Walter tun. Wir haben aber festgestellt, dass wir verschieden arbeiten, dass er einen anderen Rhythmus hat. Ich bin ein viel schnellerer Schaffer, ein Wegwerfarbei-

ter, während Daniel sehr, sehr stark auf die Sprache als die Hauptsache baut. Für mich ist sie ein Teil eines Produktes.

Ich brauchte jemanden - und das ist hier nicht in einem negativen Sinn gedacht - als eigentlichen Lohnschreiber, als Zudiener oder (lachend) was für unschöne Worte auch immer dafür gefunden werden können. Es war jemand nötig, der mir seine Fähigkeiten zu schreiben zur Verfügung stellen würde. Auf ein paar Umwegen sind wir auf Otto gekommen.

FILMBULLETIN: Was reizte dich als Schriftsteller an diesem «Zudiener»-Posten?

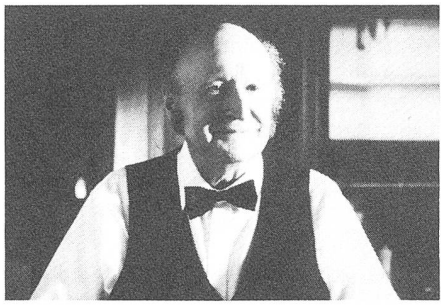
OTTO F. WALTER: Vielleicht vorweg: Meine Grundlage war eine Art Szenenfolge, die lockere Beschreibung dessen, was in den einzelnen Szenen vorkommt. Gereizt hat mich sicherlich einmal das Konzept von Bruno, das ich wirklich als spannend empfunden habe. Ich habe eine emotionale Beziehung zu Alten und zum Hammer selber, der bei mir auch etwas mit Jugend zu tun hat - wenn auch sozusagen eine Generation früher. Ich habe 1943 Jazzkonzerte von der Art, wie sie im Film erwähnt werden, im Hammer besucht, bin selber auch hier in der Nähe aufgewachsen. Ich empfand diese Verbindung von sehr privater und öffentlicher Geschichte äusserst spannend.

Ich bin mir völlig im klaren darüber gewesen, dass meine Arbeit tatsächlich die eines Zulieferes sein würde. Das Schreiben innerhalb solch vorgegebener Raster hat für mich einen grossen handwerklichen Reiz. Das wurde wohl eine Art Düftlerarbeit, wenn Bruno die Bemerkung notierte, hier fehlen noch zwölf Sekunden Dialog, oder da müssten noch sieben Sekunden dazukommen, aber es wurde auch sehr reizvoll. Natürlich ist gleichzeitig ein Mitdenken, ein Ausgestalten von Figuren damit verbunden, indem du einer Figur ihre Sprache gibst, gibst du ihr ja doch sehr viel.

FILMBULLETIN: Können wir vielleicht anhand eines Beispieles aufzeigen, was in etwa von Bruno vorgegeben wurde und in welchem Zeitpunkt Otto beigezogen wurde?

BRUNO MOLL: Es sind ja etwa zwanzig Figuren in diesem Film, die irgendwie von Bedeutung sind. Für die wichtigeren stellten wir eine Art Psychogramm auf und gaben ihnen eine Art Geschichte in Kurzform. Ausführlich war die Lebensgeschichte bei Marcel, dem Kellner. Diese Arbeit geschah noch zusammen mit Daniel Walter.

Nun gab es Figuren, die wenig Probleme mit sich brachten, die stillschweigend sozusagen funktionierten, sowohl für mich wie auch für Otto. Es gab andere, die schwieriger waren, bei denen



Das ist eine grosse Übersetzung, die natürlich auch voller Überraschungen steckt. Der Text kann, je nach Zusammenspiel der anderen Elemente, mit denen er zusammen auftaucht, eine ganz andere Intensität bekommen.

Der Regisseur ist nicht der liebe Gott. Die Schauspieler bringen immer auch etwas Persönliches mit.

Der Film ist so entstanden, dass ich Bilder produziert habe und Otto Worte, und all das geschah gleichzeitig.

Es war eine spannende Erfahrung zu sehen, dass die abstrakten Alphabetzeichen vom Papier nachher ungeheuer instrumentalisiert werden, durch die Musik, die Geräusche, die Bilder, die Schauspieler.

wir sogar ein wenig gekämpft haben, da jeder ein stückweit seine eigene Vorstellung hatte...

FILMBULLETIN: ...zum Beispiel?

BRUNO MOLL: Die Person des Mägu vielleicht, sie war eine der heikleren Figuren...

OTTO F. WALTER: ...sie ist wahrscheinlich die heikelste überhaupt...

BRUNO MOLL: ...ja, das ist wohl jene Figur, mit der ich auch eine Interpretation weitergebe, oder eine Meinung von mir mit einfliesst. Es ist dies die heikelste Figur, und an ihr werden sich wohl auch die Geister scheiden. Da steckt etwas Provozierendes drin, wobei wir lange nach dem Ton suchen mussten, und ich würde behaupten, dass wir uns heute noch nicht ganz sicher sind, wie sie eigentlich genau herauskommen sollte. Das läuft darauf hinaus, dass man feststellt: da ist ein Satz zuviel, dort einer zuwenig. Das ist eine heikle Figur.

OTTO F. WALTER: Gleichzeitig konnte es aber häufig auch zu Situationen kommen, in denen du mir im Gespräch sagtest, für dich gehöre etwa zur Figur des Marcel, dass er Kühe gerne habe und dass das irgendwo noch hineingearbeitet werden müsste, oder so. Nun gut: ich musste also eine Szene erfinden, in der er von seinen Kühen schwärmt.

Oder umgekehrt konnte die Vorgabe vielleicht ein Dialog zwischen Mägu und Marcel von viereinhalb Minuten im Keller gewesen sein, und nicht sehr viel mehr...

FILMBULLETIN: ...das würde aber bedeuten, dass du von der Dialogarbeit her auch Szenen vorgeben konntest?

BRUNO MOLL: Nein, denn wir haben das so gemacht, dass er zum Teil nach Olten kam, um sich die Gänge, die Räume anzuschauen, um dem Keller gewisse Inspirationen zu entnehmen. Es gibt diese Dialoge, da Marcel von den Eingeweiden spricht, auf die Ritzen deutet, die Röhren und so.

OTTO F. WALTER: Eine gewisse Rückwirkung gab es auf alle Fälle, von den Motiven, von den Figuren her.

BRUNO MOLL: Natürlich musste ich mir überlegen, was ich daraus mache, wenn der Marcel über die Ritzen, Löcher und Röhren sinniert, das Rauschen, das zu hören ist, anspricht. Das waren natürlich schon Vorgaben, die er mir geben konnte. Das war ein Ping-Pong-Spiel. Gegeben war die Geschichte, dass die beiden mit einer Lampe durch den Keller gehen würden, dass sie eine Weinflasche finden und über den Saal in die Bar gelangen - die Abfolge im Keller war überhaupt nicht gegeben. Wir wussten, dass die Kegelbahn, der Weinkeller, die Gänge mit den Löchern vorkommen. Daneben gab es auch gewisse Dinge, die improvisiert wurden.

Die Schwierigkeit liegt ja auch darin,

dass man wohl gewisse Zeitvorgaben machen kann, aber die gefilmte Zeit, das Tempo des Sprechens, die Länge der Pausen - all das ergibt wieder eine neue Zeit. Mir fehlt die Erfahrung, dass ich dies auf zehn Sekunden genau berechnen könnte.

FILMBULLETIN: Wo liegt für dich der Unterschied, einen einmal geschriebenen Text gedruckt vor dir zu haben, beziehungsweise wie hier in Form eines Filmes mit Figuren, Bildern verarbeitet zu sehen?

OTTO F. WALTER: Das ist ein gewaltiger Unterschied, und zwar bereits im Schreiben selbst. Wenn ich meine Prosatexte schreibe, auch dann, wenn sie Dialoge enthalten, so bin ich mein eigener Drehbuchautor, mein Regisseur, der Hauptdarsteller, Bühnenbildner und Tonmeister - alles zusammen. Und hier ist es ein dienendes Schreiben, ein Schreiben innerhalb eines vorgegebenen Konzeptes. Dies mit der Erfahrung, dass es schon brutal sein kann, dass meine Sprache zum Material wird, das in einer riesigen Maschine funktionieren muss. Der Film wird geschnitten, es werden Szenen umgestellt, vielleicht fallen irgendwo sieben Sätze weg, dafür sind drei neue notwendig, und so. Das ist eine Erfahrung, die wahrscheinlich der Komponist auch macht.

BRUNO MOLL: Auch der Schauspieler ist dem sehr stark unterworfen. Schauspieler haben genau mit diesem Phänomen Mühe, indem sie sich nach einem Film nur schlecht abnabeln können. Bruno Ganz hat einmal gesagt, er hasse eigentlich jeden Regisseur am Ende von Dreharbeiten. Sie als Schauspieler hätten sich ausgegeben, und nun würden die anderen mit dem Material weggehen und irgendetwas zusammenschneiden, zu dem die Darsteller nichts mehr zu sagen hätten. Es ist ein Problem, dass einem das entgleitet und ein Regisseur mit Cutter oder Cutterin zusammen diese Arbeit erledigen.

OTTO F. WALTER: Ich finde es aber auch wichtig, dass man diese Aufgabenteilung klar sieht und entweder akzeptiert oder eben nicht. Wenn ich empfinde, dass dies der Film von Bruno Moll ist, so muss im Prinzip er seine Vision realisieren können. Ich kann da wohl ein stückweit ein kritischer Gesprächspartner sein, aber eigentlich muss ich versuchen, herauszufinden, was er im Einzelnen gemeint hat, als er eine bestimmte Szene entworfen hat oder festhielt: Marcel hat eine Vorliebe für Kühe.

BRUNO MOLL: Das war für mich ein sehr wichtiges Echo, diese Zwischengespräche, in denen er seine Fragen stellte und ich mich ein wenig auslassen konnte. Dabei kommt sehr viel von mir zum Vorschein, denn die Figuren in

Ich merke, wie einige Kritiker genau wissen, was ein Hausbesetzer ist, sie wissen, was ein Drogensüchtiger ist.

Ich hatte ambivalente Gefühle und hätte diese Figur manchmal in den Hintern treten können am Schneidetisch.

Der Spekulant legt seine Vision als Überbau über eine ungeheuer harte, zynische Philosophie - und die besteht einfach darin: da, wo ich bin, will ich Stutz verdienen.

Die Figur von Marcel hat etwas vom Ausleben eines gewissen Widerstandes. Allein mit seiner Person ist er ein totaler Gegenpol zu allem, was da passiert.

diesem Film haben alle ja mit mir etwas zu tun, sie sind ein Teil von mir. Weil ich also sehr stark da drin stecke, ist eine Vertrauensbasis notwendig; es braucht jemanden, dem man sich entäussern kann, wie bei einem Psychoanalytiker quasi, man setzt sich hin, und es werden dir gewisse Fragen gestellt.

Um noch einmal darauf zurückzukommen, dass - wie Otto festgestellt hat - der Regisseur macht, was er will: es gibt beispielsweise Sequenzen, Dialogfolgen, die mit dem Ende beginnen und mit dem Anfang aufhören, die also völlig ummontiert wurden, weil sie sich plötzlich besser in den Gesamtfluss einfügen liessen.

FILMBULLETIN: Otto hat in einem Text zu seiner Arbeit die Sprache mit der Seele der Figuren gleichgestellt. Du hast also mit an der Seele einer Figur gearbeitet, und nun siehst du beim Betrachten des fertigen Filmes, dass sich doch wieder einiges verändert hat. Das ist ja anders, als wenn du schreibst, wo du alles sehr viel direkter im Griff hast, das Resultat eigentlich auch in der Entstehung so vor dir siehst, wie es schliesslich herauskommt. Hier sind die Bilder dazugekommen, hier sind Personen, die deine Sprache interpretieren - wie wirkt das auf dich?

OTTO F. WALTER: Das ist eine grosse Übersetzung, die natürlich auch voller Überraschungen steckt. Der Text kann, je nach Zusammenspiel der anderen Elemente, mit denen zusammen er auftaucht, eine ganz andere Intensität bekommen, andere Couleurs. Dies eben gerade auch dem Temperament der Schauspieler entsprechend, die ein weiteres ganz wichtiges Element auf die schliessliche Wirkung darstellen. Der Regisseur mag das zwar spüren, aber durch das Gesicht, durch die Art der Mimik ist sehr viel bereits vorgegeben.

FILMBULLETIN: Hast Du einzelne Schauspieler zum voraus gekannt?

OTTO F. WALTER: Wir sind gemeinsam zu Paul Woehrle, dem Darsteller des Marcel, gegangen und haben ihn auch gebeten, zwei, drei Monologpassagen zu lesen. Wir waren sogleich beide davon überzeugt, dass er zu dieser Art von Monologen auch tatsächlich eine Beziehung hat.

BRUNO MOLL: Es ist immer ein Zusammenspiel von so vielen Faktoren. Der Regisseur ist nicht der liebe Gott. Die Schauspieler bringen immer auch etwas Persönliches mit. Manchmal kann man dagegen anrennen, manchmal kann man es tagelang versuchen, und schliesslich erhält das Ganze doch wieder eine andere Färbung. Das kann neu, sogar besser sein, oder es kommt nicht das Erwartete.

OTTO F. WALTER: Oder eben, es kann auch Verfälschungen geben. Zum Bei-

spiel sagte der Marcel in der geschriebenen Vorlage: «Wie isch jetzt ou das gsi?», in einer Art Selbstgespräch. Im Film sagt er jetzt: «Wie isch das gsi, Mägu?», und man hat so die Erwartung, dass der Mägu ihm eine Antwort geben müsste auf diese Frage. So aber ist sie gar nicht gestellt. Es ist eine Frage an sich selber, der Mägu kann nichts darauf antworten, und so fällt der Dialog einen Moment lang ins Leere. Das kann es eben geben, denn im Prinzip müsste ich da selber dabeisein beim Drehen, und das ist heikel, das wollte ich lieber nicht.

BRUNO MOLL: Es ist eine Lehre, die ich aus dieser Arbeit ziehe - der Film ist nun so entstanden, dass ich Bilder produzierte und Otto Worte, und all das geschah gleichzeitig. Er hat mir laufend Worte zugestellt, ich ihm die Bilder, und vierzehn Tage, nachdem wir fertig waren, haben wir mit den Dreharbeiten begonnen. Da schleichen sich natürlich solche Deutungsunterschiede ein, denn parallel zu der Drehbucharbeit läuft ja all das andere noch, da muss etwa die ganze Ausstattungsvorarbeit geleistet werden.

OTTO F. WALTER: Die ganze Entwicklung des Drehbuches geschah ja in nur vier Wochen! Ich habe ihm meine handgeschriebenen Manuskripte geschickt, jeden Abend express wieder ein Stück. Telefonisch habe ich ihm Passagen vorgelesen, und einmal wöchentlich sind wir zusammengesessen.

BRUNO MOLL: Der ganze Prozess geht noch weiter, da die Schauspieler sich ebenfalls noch mit dieser Sprache beschäftigen. Da gibt es eine Ostschweizerin, die Renate Steiger, da ist Kristina van Eyck, eine Münchnerin - sie alle haben noch einmal einen anderen Zugang und stellen fest: Du, das kann ich so nicht sagen. Das hat erneut Anpassungen zur Folge.

Paul Woehrle als Beispiel. Es gibt die Stelle im Drehbuch, da Mägu vom Molotowcocktail redet. Geschrieben war hier für Marcel die Passage: «Weisch, nöd das i nöd öppen'au emol Luscht het oder öppis dägäge het» - und das ging dem Paul Woehrle einfach nicht über die Lippen. Er ist dauernd gestolpert, obwohl er sonst keine derartigen Hänger hatte und unheimlich präzis war, den Text perfekt beherrschte. Ich habe ihn dann gefragt, ob er das so sagen würde, und er meinte: Auf gar keinen Fall. Durch den Widerstand des Schauspielers, der von tief herrührte, entfiel diese Äusserung - ich hasse es, dogmatisch an einer Vorgabe festzuhalten, schon gar nicht bei jemandem wie ihm, der sich sehr stark mit dieser Rolle identifizierte. Bei einem Schauspieler, der nur hinkommt, zwei Tage arbeitet und seinen Lohn kassiert, ist das anders; ihm kannst du eher irgendetwas in den Mund legen.

FILMBULLETIN: Als Buchautor hast du die grössere Macht über deine Figuren - könnte diese Erfahrung nun eine Rückwirkung auf deine Arbeit haben, indem du im Umgang mit Figuren vielleicht einen neuen Ansatz suchst?

OTTO F. WALTER: Das müsste ich ausprobieren. Es war eine spannende Erfahrung, zu sehen, dass die abstrakten Alphabet-Zeichen vom Papier nachher ungeheuer instrumentalisiert werden, durch die verschiedensten Instrumente, die Musik, die Geräusche, die Bilder, die Schauspieler. Als ich den Film zum ersten Mal gesehen habe, war ich ganze einfach auch fasziniert, was aus meinem Textmaterial alles werden kann. Manchmal bedauerte ich auch, dass die eine oder andere Passage geopfert worden war oder dass ein mir besonders wichtiger Satz in Geräuschen untergeht. Emotional ist es eine sehr widersprüchliche Erfahrung, den Film zu sehen, wenngleich eine eindrückliche.

BRUNO MOLL: Das ist ein ähnliches Problem wie mit der verfilmten Literatur. Ein Satz auf dem Papier mit der Imagination des Lesers ist etwas anderes als das, was in einem Film dann auftauchen mag. Jeder würde das anders sehen.

FILMBULLETIN: Du hast ja bereits verschiedene Erfahrungen mit Filmarbeit auf Grundlage von Texten von dir gemacht...

OTTO F. WALTER: ...ich habe mehrere Modelle erlebt, mit dem «Stummen» beispielsweise, der wörtlich umgesetzt wurde, zu wörtlich, würde ich meinen (DER STUMME, Regie: Gaudenz Meili). Oder es gab die andere Erfahrung, zu der ich nur den Urschlamm sozusagen geliefert habe, eine erste, kurze Geschichte, drei Seiten. Daraus hat Alexander J. Seiler ZORN ODER MÄNNERSACHE gemacht, und ich blieb dran, habe für mich weitergeschrieben und eine andere Richtung eingeschlagen; in meinem kleinen Buch «Wie wird Beton zu Gras» bin ich zum Schluss denn auch zu einer anderen Geschichte gekommen. Aus dem gleichen Einfall sind zwei unterschiedliche Produkte entstanden. Hier jetzt war es die reine Dialogfabrikation, auf Bestellung sozusagen.

FILMBULLETIN: Zweimal innert kurzer Zeit hast Du den inneren Monolg zu einem Film geschrieben: hier für HAMMER und ursprünglich in einer ersten Version auch für Richard Dindos EL SUIZO - UN AMOUR EN ESPAGNE. Lassen sich die beiden Erfahrungen miteinander vergleichen?

OTTO F. WALTER: Im HAMMER hat der innere Monolog eine ganz klare und geradezu auffallend wichtige Funktion, durch das Gegeneinanderstellen von Szenen aus der Vergangenheit, die sich an die Figur, an die Kamera richten, die Figur aber antwortet nicht sondern erzählt, was das an Assoziationen auslöst, an Erinnerungen, in denen sich diese Figur wieder sieht. Der innere Monolog hat hier eine konstituierende Funktion für den Film.

Bei Richard Dindo war das ganz anders. Er hat bis zum Schluss gesucht und immer wieder, auch mit mir zusammen, an der Frage herumgehirnt, ob sein Film eventuell doch noch eine zusätzliche Dimension von Sprache braucht oder nicht. Ich war dauernd in einem Clinch mit ihm darüber, denn ich fand, eher nicht. Zudem hat er unheimlich präzise Vorstellungen, wie das lauten müsste, so dass ich ihm immer riet, selber zu schreiben, denn ich kann nicht deine Sprache reden. Wenn du das so eng umgrenzst, dann erlöscht meine Phantasie, dann hört es auf. Immer mehr kam hinzu, dass ich das Gefühl hatte, der Text sollte etwas retten, was der Film sonst nicht schafft - und ein Text kann einen Film nicht retten.

FILMBULLETIN: Ich möchte auf Szenen zu sprechen kommen, die Mühe bereiten können. Zum Beispiel: das Gespräch zwischen Mägu und Marcel auf der Bühne des Hammersaals. Ich habe hier den Eindruck, dass diese Szene theatral wirken muss, denn sie ist ja auf der Bühne inszeniert. Seid ihr aber nicht dennoch zu weit gegangen in der Reduktion?

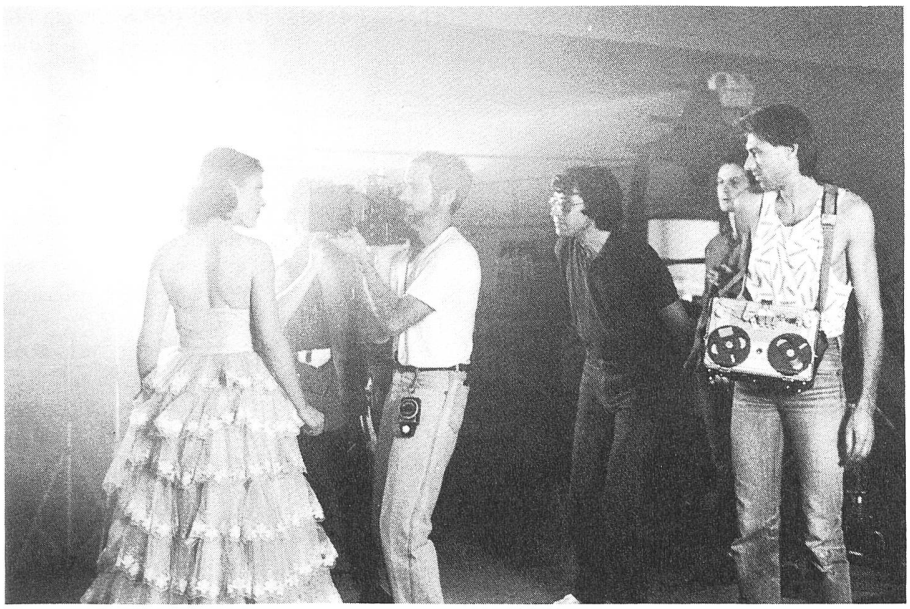
BRUNO MOLL: Es ist Bühne, genau, aber ich denke nicht, dass das zu weit geht, sonst würde es kippen. Wir haben eine Szene, die noch weiter geht in der Theatralik, die wir beim Schnitt weggelassen haben. Ich frage mich allerdings je länger je mehr, weshalb sich die Kritik so festbeisst an Kleinigkeiten wie derjenigen, die du da antönst. Es ist mir noch bei keinem Film so aufgefallen, dass die Kritik so «niffelet». Das ist eine kurze Szene; weshalb löst sie so viele Antigefühle aus?

FILMBULLETIN: Sie geht bestimmt punkto Theatralik an den Rand dessen, was du dir leisten darfst...

BRUNO MOLL: ...aber es war ganz klar die Idee, das so zu machen, weil's auf der Bühne stattfindet. Ich zeige sie aus diesem Grund auch vom Zuschauerraum her als Bühne, er durchläuft sie: das hat diese Funktion. Zudem ist es ein Anzieher für die darauffolgende, fast surreale Fahrt mit den beiden im Einkaufswagen, was noch eine weitere Steigerung darstellt.

OTTO F. WALTER: Das Problem, über Gewalt zu diskutieren, über die Zukunft, das liegt irgendwie von der Zeit her schon nicht so ganz drin. Du hast da sehr darauf bestanden, wobei ich es auch als gut empfand.

Dreharbeiten zu HAMMER von Bruno Moll (ganz links im Bild)



Edwin Horak an der Kamera, Hans Peter Fischer mit Tonband

Paul Woehrle als Marcel und Eric Bergkraut als Mägu im Hintergrund

BRUNO MOLL: Es wird inhaltlich kritisiert: Ich merke, wie einige Kritiker genau wissen, was ein Hausbesetzer ist, sie wissen, was ein Drogensüchtiger ist. Ein Drogensüchtiger hat für sie das und das Vokabular. Das wissen sie, sie hören das am Hirschenplatz, denn die meisten Kritiker kommen von Zürich. Eine Kritik ist, dass ein Drogensüchtiger anders spreche - in meinem Film sagt der Drogensüchtige kaum einen Satz. Ich frage also zurück: Ja, wie reden sie denn? - Nun, einen Slang oder so. Und ich muss dann feststellen, dass derjenige, der das im HAMMER spielt, einschlägige Erfahrungen hat. Ich habe die Vorgaben mit ihm durchbesprochen, und er empfand sie für richtig - wobei ich damit nicht sagen will, dass dies allein eine Legitimation dafür sein soll, dass es schliesslich stimmt. Immerhin hat die Provinz eine andere Sprache als die Stadt.

Es sagen mir Leute: die Figur des Mägu, die gibt's gar nicht. Nun ist sie sehr stark angelehnt an jemandem, den ich kenne. Vielleicht ist er ein wenig zu alt, aber das ist wiederum eine Kritik, die ich mit seiner Figur einzubauen versuche, denn das Gewäsch, das er da von sich gibt, das ist für mich eine Art Gewäsch - all diese Wörter sind dermassen besetzt; ich denke, dass da die Schwierigkeiten beginnen können.

FILMBULLETIN: Mir scheint, dass ein Hauptgrund für das Unbehagen in der Tatsache liegt, dass diese Szene auf der Bühne völlig im luftleeren Raum steht und sozusagen nur noch über die Sprache funktioniert. Das war in den Szenen zuvor viel weniger stark der Fall, und hier sind jetzt tatsächlich nur noch die zwei da. Sie stehen wohl auf der Bühne, aber du hast davor in Rückblenden allein von der Farbgebung her schon eine ungemein dichte Intensität, und nun dieser kalte, düstere Raum mit den beiden Verlorenen. Ich stelle mir vor, dass sich das überträgt, dass du als Zuschauer verloren sein kannst und dich an die Worte klammerst, die da gesprochen werden, und nun passen dir diese Worte nicht. Wieweit wart ihr euch bewusst, dass es darauf hinausgehen könnte?

BRUNO MOLL: Das war die Szene, mit der wir uns eigentlich am meisten auseinandergesetzt haben und vor der ich am meisten Angst hatte. Ich hatte ambivalente Gefühle und hätte diese Figur manchmal in den Hintern treten können am Schneidetisch. Das ist eine ambivalente Figur, die ich nicht verraten wollte, denn irgendwie ist sie auch ein Teil von mir. Auch der Schauspieler hat heute noch ein «Gnosch» mit dieser Rolle. Ich bin aber nicht einer, der eine solche Figur doch noch aus dem Verkehr zieht; ich ziehe es vor, sie erst recht

zu exponieren, das ist so etwas wie ein masochistischer Drang: sie muss aufs Papier und ins Bild, und dann schauen wir, was passiert.

OTTO F. WALTER: Es war für mich auch die heikelste Stelle. Als einer, der sich einmal mit dem Selbstverwaltungsmodell der SP beschäftigt hat, wollte ich nicht gewissermassen in den Film hineinfunken. Ich fand es anderseits wichtig, dass auch das möglich sein muss, in einem sehr knappen Rahmen. Wenn ich mir jetzt ein grossartiges Beispiel betrachte, den STALKER etwa, was sich die da leisten, wie sie philosophieren über den Menschen...

BRUNO MOLL: ...genau, mir ist das auch in dem kürzlich ausgestrahlten Fernsehinterview mit Tarkowskji aufgefallen. Da gehen die Leute in die Knie - ich auch, ich erachte ihn als ganz aussergewöhnlichen Typen, aber er erzählt eigentlich stundenlang Plattheiten, die in russisch zehnmal besser klingen, da steckt irgendwas wie die Kraft der Taiga oder was weiss ich. «Das Streben nach Glück», «Der Mensch und seine Bestimmung», und so. Ich habe bei mir gedacht, dass wir da eigentlich noch gnädig verfahren sind und man soll über uns nicht herfallen.

OTTO F. WALTER: Was mir wichtig war: der Marcel wehrt ja ab, und seine Philosophie ist eine, die ich als sehr schön empfinde, als er beispielsweise das mit dem Lachen sagt, das ist ja seine Antwort.

FILMBULLETIN: Es gibt sicher eine Parallele zwischen Baumann und Mägu, die ins Plakative läuft. Der eine skizziert als Hausbesitzer am Anfang seine Vision des neuen Zentrums, das ist sehr schön und amüsant. Gegen das Ende des Filmes kommt Mägu und spricht seine Alternative aus, die im Prinzip dasselbe in Grün ist.

OTTO F. WALTER: Da würde ich schon sagen, dass das politisch zwei ganz verschiedene Modelle sind. Das eine ist das des Spekulanten, der seine Vision als Überbau über eine ungeheuer harte, zynische Philosophie legt, und die besteht einfach darin: da, wo ich bin, will ich Stutz verdienen. Und der Mägu hat tatsächlich die Vorstellung, hier könnte Leben möglich sein, ohne Herrschaft, pathetisch gesagt. Von dieser Frage her betrachtet, muss das erlaubt sein, dass diese Gegenposition in kurzen Strichen einmal auftaucht.

FILMBULLETIN: Wenn die gleichsetzende Parallele nicht gewünscht war, hast du denn keine Angst davor, dass beim Betrachter genau das passiert, indem Mägus Zentrum letztlich mit anderen Vorzeichen denselben Aufbau hat. Die Gefahr liegt ja darin, dass der andere zuvor die entgegengesetzte Skizze entworfen hat.

Das ist ein kaltes Auge, in das sie blicken müssen, ein riesiger technischer Apparat, und es kommt nichts zurück. Sonst heisst es immer: nur ja nicht in die Kamera blicken, und jetzt müssen sie genau das tun.

Ich setze mit den Elementen der Wirklichkeit eine gesteigerte Wirklichkeit zusammen. Das ergibt immer ein Kunstprodukt, und das ist dieser Film auch.

BRUNO MOLL: Du sprichst einen ganz gewichtigen Punkt an, denn meine Interpretation wäre vielleicht etwas anders gewesen als die von Otto. Das war aber ein Stück unserer Auseinandersetzung von unseren verschiedenen Positionen her. Ich schmeisse den Mägu und den Baumann fast in den selben Eimer. Das ist das, was vielleicht eine gewisse Schwierigkeit war. Ich drücke mit dem Mägu und Ottos Worten eine leicht andere Figur aus als jene, die er ausgedacht hat. Das Resultat findet jetzt auf der Leinwand statt und macht vielleicht auch diese Irritation aus.

Für mich sind Mägu, Baumann und der Kommandant alle etwa die gleichen. Jeder will etwas von Marcel, anstatt ihn in Ruhe zu lassen. Darum suchen sie alle drei zusammen ihn am Schluss auch, gemeinsam. Natürlich sind es nicht die gleichen Interessen, aber jeder will aus einem egoistischen Antrieb heraus etwas. Ich will das nicht als negativ werten. Für mich liegen die Pole, anders als sie auf den ersten Blick scheinen mögen, gar nicht soweit auseinander - aber darüber könnten wir uns jetzt lange unterhalten. Das hat mit Inbesitznahme von anderen Leuten zu tun.

Noch eine Bemerkung zum Plakativen - ich habe manchmal das Gefühl, wir hätten noch Plakativer sein müssen, denn es kann ja auch das Zurücknehmen des Plakativen sein, was eine Schwierigkeit darstellt, wenn man so eine Mischform wählt zwischen Authentizität und Differenziertheit. Scola beispielsweise schafft doch mit unheimlichen Plakaten. Wumm, da steht's, eine Minute, fertig. Das ist doch nichts Negatives.

FILMBULLETIN: Mir wurde jetzt einiges klar was Schwierigkeiten mit einzelnen Szenen anbelangt. Ich habe den Eindruck, dass Otto in bezug auf den Mägu eine etwas andere Vorstellung hatte, etwas vermitteln wollte, was der Bruno eigentlich kritisieren wollte. In der Bühnenszene zum Beispiel stecken damit zwei Momente, die sich nur schwerlich vereinen lassen.

OTTO F. WALTER: Ich denke, dass eine gewisse Widersprüchlichkeit sowohl in den einzelnen Figuren wie auch im ganzen Film bestehen darf. Zum zweiten - und da stimmen wir glaube ich schon überein - hat die Figur des Marcel natürlich etwas vom Ausleben eines gewissen Widerstandes. Allein mit seiner Person ist er ein totaler Gegenpol zu allem, was da passiert, auch gegen den ganzen Abriss. Da drin steckt sogar etwas von einer Schwejkschen Figur, ganz verborgen. Der Kauz, er lässt sich wirklich nicht aus der Ruhe bringen. Das ist für mich mehr Widerstand, als wenn da ein alter 68er versucht, den

Leuten seine Ideen überzustülpen. Ich hatte eher Mühe mit der Figur des Mägu, sehe aber, dass er dramaturgisch schon dazu gehört und tatsächlich eine mögliche andere Perspektive für den «Hammer» sichtbar macht.

FILMBULLETIN: Ich möchte noch auf die subjektive Kamera zu sprechen kommen. Mir gefallen Idee und Umsetzung ausgesprochen gut mit einem kleinen Vorbehalt: irgendwie bist du in der Verwendung der subjektiven Kamera, die ja den Blickwinkel des Marcel einnimmt in seinen Rückblenden, inkonsequent, indem sich die Kamera auch dann bewegt, wenn Marcel beispielweise am Tisch sitzt.

BRUNO MOLL: In der stilisierten Form, in der ich es mache, denke ich, dass ich das darf, weil es ja auch etwas damit zu tun hat, dass du nicht nur statisch schaust. Du kannst etwas betrachten und es innerlich näherziehen. Das Bild der Offiziersgruppe zum Beispiel ist ja als solches auch noch einmal überhöht, fast eingefroren.

FILMBULLETIN: Es ist sicher etwas vom Anspruchsvollsten, in einem Spielfilm so ausgeprägt subjektive Kamera zu verwenden. Was war beim Drehen die Hauptschwierigkeit?

BRUNO MOLL: Die Schauspieler, die sehr oft mit der Kamera als Partner spielen müssen. Das ist ein kaltes Auge, in das sie blicken müssen, ein riesiger technischer Apparat, und es kommt nichts zurück. Sonst heisst es immer: nur ja nicht in die Kamera blicken, und jetzt müssen sie genau das tun. Man macht ein weisses Rähmchen, und dahinein müssen sie schauen. Am schwierigsten war es wohl mit jener Szene von Babette Arens im Zimmer, wo sie nackt auf dem Bett liegt und praktisch die Kamera als Geschlechtspartner hat. Wie haben diese Szene dann stark überhöht, und mir erscheint sie als eine der schönsten im fertigen Film. Hier ist die subjektive Kamera für mich fast am gelungensten: Die Überhöhung der Erinnerung, all das funktioniert für mich hier sehr gut.

FILMBULLETIN: Ein Resultat wird bei uns jedenfalls immer wieder auch an der Realität gemessen, der Spielraum ist da weit weniger gross als gegenüber amerikanischen Filmen. Ist dieses Gemessenwerden an der Realität eine grosse Belastung - Otto, du hast im Zusammenhang mit deinem letzten Roman hier eingehende Auseinandersetzungen gehabt?

OTTO F. WALTER: Ich betrachte es nicht als Belastung. Es gilt für ein Buch wie für einen Film: das ist nicht das Abphotographieren der Wirklichkeit. Ich setze mit den Elementen der Wirklicheit eine gesteigerte Wirklichkeit zusammen. Das ergibt immer ein Kunstprodukt - und das ist dieser Film auch. Die Realität ist immer die Basis, völlig klar, aber sie ist gleichzeitig auch der Reflex ihrer selbst. Sie ist der Steinbruch, aus dem die zweite, künstliche Wirklichkeit gemacht werden kann. Ich denke, dass sie auch in ihrem Widerstand eine Überprüfungsinstanz ist und gleichzeitig auch etwas, von dem ich mich sozusagen abstossen kann. Sie ist beides.

BRUNO MOLL: In der Durchmischung von verschiedenen Elementen steckt natürlich eine gewisse Gefahr. Bei meinem letzten Film DAS GANZE LEBEN haben einige die fiktiven Rückblenden als Abfall betrachtet in bezug auf die starke reale Geschichte der Barbara, die dokumentiert wird. Hier beim HAMMER zeichnet sich jetzt die umgekehrte Wirkung ab: allgemein werden die Rückblenden mit ihrer Überhöhung als stark empfunden, während die Realität demgegenüber als purer Naturalismus genommen wird.

Vielleicht müsste man sich tatsächlich auf eine bestimmte Art festlegen und diese dann so durchziehen. Der Zuschauer kommt meistens in eine Stimmung, die hier immer wieder durchbrochen wird durch sogenannten Alltag, der aber genauso plakativ und überhöht ist, wie die Rückblenden. Das sind doch, extrem gesagt, alles Plakate. Im Rückblick stört es einen nicht, der ist da in seiner Buntheit. Aber das andere muss das einlösen.

OTTO F. WALTER: Im Gegensatz zu einem Film wie dem SCHWARZEN TANNER, der im Grunde genommen ein «exotischer» Film ist, misst man ihn an der alltäglichen Realität, so spielt HAMMER eben wirklich mitten drin, hier, jetzt. Dieser Abriss ist durch den Film hindurch permanent gegenwärtig, und er stellt auch ein brennendes Problem erster Güte dar. Und von daher kommt auch die Versuchung, da sind wir alle Experten, wie wir meinen. Und deshalb reden wir auch mit, was wiederum gut ist.

FILMBULLETIN: Die Form von Durchdringung von Fiktion und Realität ist hier wie in DAS GANZE LEBEN immer ein wechselseitiges Reiben von zwei Ebenen. Was mich erstaunt, ist die Tatsache, dass du deine ungemein dicht gestalteten Rückblenden im HAMMER wie in DAS GANZE LEBEN noch nie konsequent weitergeführt hast, hin zu einem ganzen Film in dieser Art.

BRUNO MOLL: Bis jetzt habe ich immer so kleine Welttheater realisiert, und eigentlich möchte ich loskommen davon. Aber nach DAS GANZE LEBEN habe ich hier bereits wieder ein ganzes Leben herausgegriffen. Vielleicht kann ich mich jetzt einmal konzentrieren auf eine einfache Geschichte; das anfangs erwähnte Projekt wäre so etwas gewesen.

Das Gespräch führte Walter Ruggle

BRUNO MOLL, * 1948, Maschinenzeichnerlehre, danach Ausbildung zum Fotografen bei Achilles B. Weider in Zürich, Selbständiger Fotograf und Kamaraassistent, lebt und arbeitet heute in Olten/SO. Seine Filme: GOTTLIEBS HEIMAT (1978), SAMBA LENTO (1980), DAS GANZE LEBEN (1982), ZWISCHEN HIMMEL UND HÖLLE (1984, TV-Produktion), HAMMER (1985).

OTTO F. WALTER, * 1928, Buchhändlerlehre, von 1956 bis 1966 literarischer Leiter beim Walter-Verlag, Olten und Freiburg/Breisgau, danach bis 1973 Verlagsleiter bei Luchterhand, Darmstadt. Lebt in Solothurn. Seine Bücher: Der Stumme (1959), Herr Tourel (1962), Die Katze (1967, Bühnenstück), Die ersten Unruhen (1972), Die Verwilderung (1977), Wie wird Beton zu Gras (1979) und Das Staunen der Schlafwandler am Ende der Nacht (1983). Alle Werke sind erschienen bei Rowohlt, Reinbek/Hamburg. Otto F. Walter hat verschiedene Erfahrungen mit Filmarbeit: DER STUMME wurde von Gaudenz Meili 1976 verfilmt und von Richard Dindo 1983 in sein MAX-HAUFLER-Porträt verwoben (Haufler hatte 1960 den Roman bereits verfilmen wollen). Für Alexander J. Seiler entstand der Kern zu ZORN ODER MÄNNERSACHE, für Dindos EL SUIZO - UN AMOUR EN ESPAGNE schrieb Walter ursprünglich einen inneren Monolog, und für Bruno Molls HAMMER leistete er die Dialogarbeit.