

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 35 (1993)
Heft: 189

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

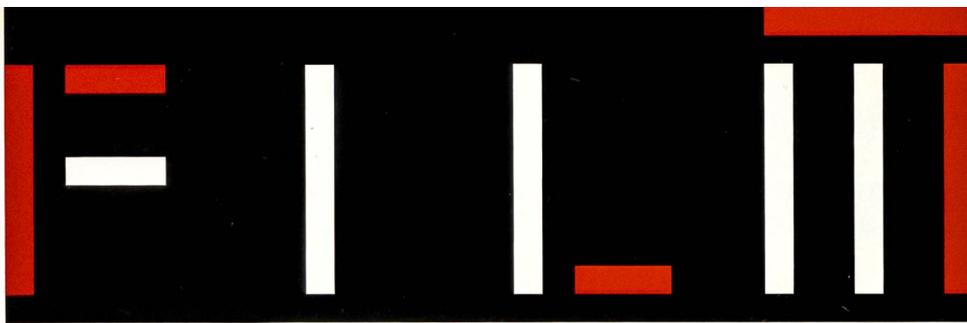
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 06.08.2025

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



B U L L E T T I N

Kino in Augenhöhe

Fr. 15.- DM 15.- öS 120.-

Dossier

Alexander J. Seiler

Alexander J. Seiler

«Vom wahren Arbeiten» Essay von

Martin Schaub · «Entfremdete Heimat» Notate

von Martin Schlappner · Gespräche mit

Alexander J. Seiler und Rob Gnant · Dokument

zur «Bestandsaufnahme: Utopie Film»



JEDEN MONAT EIN FILM-LICHTBLICK

DER NEUE FILMKALENDER

Mit

Charles
Chaplin
Orson
Welles
Jeanne
Moreau
Buster
Keaton
Giulietta
Masina
Marlene
Dietrich
Anthony
Perkins
Edward G.
Robinson
Carole
Lombard
Jean
Gabin

**KLASSISCHE
FILM**



**A U G E N
B L I C K E
1 9 9 4**

Filme von

Ingmar
Bergman
Ernst
Lubitsch
Fritz
Lang
Charles
Chaplin
Buster
Keaton
Alfred
Hitchcock
Robert
Siodmak
Orson
Welles
Jean
Dréville
Marcel
Carné

GROSSFORMAT

40x44

12 packende
Filmszenen
in brillantem
**SCHWARZ-
WEISS**

Ich bestelle: Ex. Film-Augen-Blicke zu Fr. 39.- + Versand
Name _____
Adresse _____
PLZ / Ort _____

F

Senden an: freie print edition
CH-3452 Grünenmatt
fon/fax 034 71 23 94

Dossier Alexander J. Seiler
 Filmbulletin
 Heft Nummer 189

Kino in Augenhöhe



FILMOGRAPHIE

5

*Filme von Alexander J. Seiler
 und June Kovach 1961–1993*

54

*Kurzbiographien zu Alexander J. Seiler,
 June Kovach und Rob Gnant*

ESSAY ZUM WERK

10

Vom wahren Arbeiten
Von Martin Schaub

16

**Entfremdete Heimat –
 Chroniken, Diskurse, Einsprüche**
Von Martin Schlappner

WERKSTATTGESPRÄCH

38

«Es wurstelt halt jeder vor sich hin»
*Gespräch mit Alexander J. Seiler
 Von Beatrice Michel und Hans Stürm*

43

«Vorausahnen, dass es kommt»
*Gespräch mit Rob Gnant
 Von Walt R. Vian*

DOKUMENT

50

«Der Film» – Utopie, Mythos, Wirklichkeit
*Zu Alexander Kluges Buch
 «Bestandsaufnahme: Utopie Film»
 Von Alexander J. Seiler*

KOLUMNE

56

Die leisen Rebellen
*Alexander J. Seiler und der Schweizer
 Dokumentarfilm aus der Distanz betrachtet
 Von Wilhelm Roth*



Titelblatt: Alexander J. Seiler
 am Schneidetisch, fotografiert
 von Fernand Rausser

SUISSIMAGE

SUISSIMAGE
Schweizerische
Gesellschaft
für die Urheber-
rechte an audio-
visuellen Werken.

Wir führen Sie sicher durch den Urheberrechts- dschungel.

Unser reichhaltiges Dienstleistungsangebot ist ganz auf die Bedürfnisse unserer Mitglieder ausgerichtet: Musterverträge, Rechtsauskunft und -beratung, Urheberrechtsentschädigungen, Kulturfonds, Solidaritätsfonds.

Die Mitglieder unserer Geschäftsleitung, unser Lausanner Sekretariat, unser Präsident und unsere Vorstandsmitglieder sind offen für Ihre Anliegen und Anregungen. Nehmen Sie Kontakt mit uns auf.

SUISSIMAGE
Neuengasse 23
Postfach
3001 Bern
Tel. 031/21 11 06
Fax 031/22 21 04

SUISSIMAGE
bureau romand
rue St-Laurent 33
1003 Lausanne
Tél. 021/23 59 44
Fax 021/23 59 45

Impressum

Filmbulletin

Postfach 137, Hard 4
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 222 64 44
Telefax 052 222 00 51

Redaktion

Walter Ruggle
Redaktioneller
Mitarbeiter:
Walt R. Vian

Mitarbeiter dieser

Nummer

Martin Schaub, Martin
Schlappner, Hans Stürm,
Beatrice Michel,
Alexander J. Seiler,
Wilhelm Roth

Konzept, Gestaltung und Realisation

Rolf Zöllig SGD CGC
c/o Meierhofer und Zöllig,
Winterthur
Telefon 052 222 05 08
Telefax 052 222 00 51

Produktion

Satz: Josef Stutzer
Korrektur: Josef Stutzer,
Gerda Zöllig
Litho, Belichtungsservice
und Druck:
KDW Konkordia
Druck- und Verlags-AG,
Aspstrasse 8,
8472 Seuzach
Ausrüstung:
Buchb. Scherrer AG
Würzgrabenstrasse 6
8048 Zürich

Inserate

Leo Rinderer
Telefon 052 222 76 46
Telefax 052 222 76 47

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Alexander J. Seiler,
Grüningen; Ciné-
mathèque Suisse, Lau-
sanne; Fernand Rausser,
Bolligen; Filmcooperative,
Rob Gnant, Look Now!,
Neue Zürcher Zeitung,
Martin Schaub,
Schweizerische Verkehrs-
zentrale, Hans-Peter
Siffert, ZOOM-Filmdokum-
mentation, Zürich

Aussenstellen Vertrieb

Rolf Aurich,
Uhdestr. 2,
D-3000 Hannover 1
Telefon 0511 85 35 40

R. & S. Pyrker,
Columbusgasse 2,
A-1100 Wien
Telefon 0222 604 01 26
Telefax 0222 602 07 95

Kontoverbindungen

Postamt Zürich:
PC-Konto 80 - 49249 - 3
Postgiroamt München:
Kto. Nr. 120 333 - 805
Bank: Zürcher
Kantonalbank Filiale
8400 Winterthur, Konto
Nr.: 3532 - 8.58 84 29.8

Abonnemente

Filmbulletin erscheint
fünf- bis sechsmal jährlich
Jahresabonnement:
sFr. 45.-/DM. 45.-
öS 400.-, übrige Länder
zuzüglich Porto

© 1993 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Das Filmbulletin-Dossier wurde
ermöglicht durch die Unterstützung
von:

Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr

Schweizerisches Filmzentrum, Zürich

Präsidialabteilung der Stadt Zürich

Meierhofer und Zöllig, Winterthur

Visuelle Gestalter SGV, SGD

Walter Ruggle, Zürich

Filmjournalist

KDW Konkordia Druck- und Verlags-
AG, Seuzach

Die Herausgabe der Zeitschrift
Filmbulletin wird unterstützt durch:

ASP Inteco AG, Winterthur

Beratungsgesellschaft für Informations-
technologien

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion des Kantons
Zürich

Migros-Genossenschafts-
Bund, Zürich

Röm.-kath. Zentralkommission
des Kantons Zürich

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung
Winterthur



In eigener Sache

Alexander J. Seiler gehörte zu den ersten Schweizern, die anfangs der sechziger Jahre einen neuen filmischen Blick wagten. Er hat sich darüber hinaus während Jahren kulturpolitisch engagiert und wesentlich mit dazu beigetragen, dass Filme in diesem Land überhaupt entstehen konnten und nach wie vor entstehen können. Seine eigenen Filme hat er zum grössten Teil zusammen mit seiner langjährigen Lebensgefährtin June Kovach realisiert. Und mit dem Kameramann Rob Gnant.

Dieses Dossier – eine Sonderausgabe unserer Zeitschrift – ist Alexander J. Seilers Werk gewidmet, seinen Filmen, seiner filmpublizistischen Tätigkeit. Es ist für uns ein Versuch, mit unseren bescheidenen Möglichkeiten eine Lücke zu schliessen.

«Es scheint gegenwärtig unendlich schwierig,» schrieb uns Alexander J. Seiler Ende April, «für eine bescheidene Publikation so etwas wie einen Verlag oder einen Herausgeber zu finden.»

Die beiden Buch-Reihen, die sich bis vor einigen Jahren noch mehrfach um den Schweizer Film bemüht hatten, jene der Stiftung Pro Helvetia und die des Schweizerischen Filmzentrums, sind aus Spargründen eingestellt worden und inzwischen weitgehend der Vergessenheit anheim gefallen. Wir halten dies für sehr bedauerlich. Für fatal halten wir auch, dass die Räume immer kleiner werden, in denen öffentlich und umfassend über Filme, die mit doch erheblichen Mitteln der öffentlichen Hand gefördert werden, nachgedacht werden kann.

Dieses Dossier zu Alexander J. Seiler ist eine Demonstration des heute gerade noch Machbaren. Weitere Dossiers dieser Art halten wir für sinnvoll und notwendig – realisierbar sind sie allerdings nur, wenn die Produktionsbedingungen einigermaßen stimmen und die entsprechende Unterstützung vorhanden ist.

Walter Ruggle und Walt R. Vian

**ALEXANDER J. SEILER
IN SOLOTHURN**

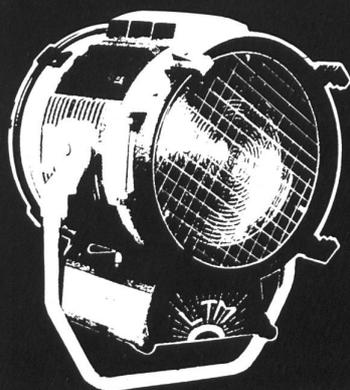
1. SFT 1966 **Siamo Italiani** (Co-Autor/In Rob Gnant, June Kovach) 35mm 80'
2. SFT 1967 **Mixturen** (Co-Autor/In Rob Gnant) 16mm 17'
2. SFT 1967 **Im Lauf des Jahres** (Co-Autor/In Rob Gnant, June Kovach) 35mm 25'
3. SFT 1968 **Musikwettbewerb** (Co-Autor/In Rob Gnant, June Kovach) 16mm 72'
4. SFT 1969 **Fifteen** (Co-Autor/In Rob Gnant, June Kovach) 16mm 21'
7. SFT 1972 **Unser Lehrer** (Co-Autor Peter Bichsel) 16mm 48'
12. SFT 1977 **Die Früchte der Arbeit** 35mm 120'
16. SFT 1981 **Der Handkuss – Ein Märchen aus der Schweiz** 16mm 58'
17. SFT 1982 **Ludwig Hohl – Ein Film in Fragmenten** 16mm 73'
17. SFT 1982 **Männersache** 16mm 59'
26. SFT 1991 **Palaver, Palaver. Eine Schweizer Herbstchronik 1989** 35mm 96'
28. SFT 1993 **Wenn zu Hause Krieg ist** SP-Beta 43'

18.23.1.1994

ACTION LIGHT

F O R B E T T E R L I G H T

**FULL RANGE OF LIGHTING
FOR FILM & T.V. REQUIREMENTS**



**FIBRE OPTICS
GRIP EQUIPMENT
GELATINE FILTERS
SILENT GENERATORS
ELECTRICAL EQUIPMENT**

Action Light sa
Rue Boissonnas 9
CH - 1227 GENÈVE - ACACIAS
Tél: 022/ 342 54 74
Fax: 022/ 342 82 87

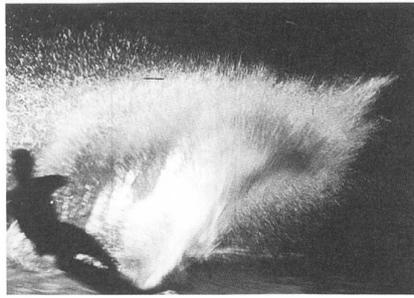
Action Light sa
Lorrainestrasse 30
CH - 3013 BERN
Tél: 031/ 41 57 41
Fax: 031/ 40 17 94

**HMI LIGHTS up to 18 kW
HMI CINEPAR up to 4 kW
TUNGSTEN up to 10 kW**



Filme von Alexander J. Seiler und June Kovach 1961-1993

1962



AUF WEISSEM GRUND Schweiz 1961

«Kein Wort wird gesprochen, während sich zehn Minuten lang Impressionen von Schneelandschaften mit raschen Bildfolgen vom Wintersport vermischen, die stets im Hinblick auf eine plastische Wirkung kadriert sind.»

Freddy Buache, *Le Cinéma Suisse, Lausanne* 1974, Seite 209

Regie, Drehbuch: Alexander J. Seiler; Kamera: Fritz E. Maeder; Schnitt: June Kovach, Fritz E. Maeder, Alexander J. Seiler; Musik: Oskar Sala. Produktion: Kurt Blum für Schweizerische Verkehrszentrale. Format: 35mm, Farbe, Dauer: 10 Min.

IN WECHSELNDEM GEFÄLLE

Schweiz 1962

«In zwölf ruhelosen Minuten strömen zauberhafte Metamorphosen des Wassers in einer einzigen verschlungenen Wellenbewegung ineinander über: die Form des Films ist aus dem Wesen seines Gegenstandes abgeleitet.»

Iso Keller, *Die Weltwoche*, 14. 6. 63

Ein Film von Alexander J. Seiler und Rob Gnant; Kamera: Rob Gnant; Schnitt: June Kovach, Alexander J. Seiler; Musik: Oskar Sala. Produktion: Alexander J. Seiler für Schweizerische Verkehrszentrale.

Format: 35mm, Farbe, Dauer: 12 Min.

● *Goldene Palme* für Kurzfilme, Cannes 1963; *Qualitätsprämie* Eidgenössisches Departement des Innern (EDI) 1963; Prädikat «Besonders wertvoll» 1964

SIAMO ITALIANI / DIE ITALIENER

Schweiz 1964

«Ein kleines Herrenvolk fühlt sich bedroht: man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kamen Menschen.»

Max Frisch, *Vorwort zu Alexander J. Seiler: Siamo italiani. Gespräche mit italienischen Arbeitern in der Schweiz, Zürich* 1965, Seite 7

«Seiler (...) zeigt, dass die Siebente Kunst die Berggipfel und das Bauerndrama verlassen und in die Strassen hinabsteigen kann. Das Drama entsteht dann nicht mehr aus der Phantasie eines müden Librettisten, sondern aus der Spannung, die der Druck einer repressiven Gesellschaftsordnung in der "Banalität" des Alltags erzeugt.»

Freddy Buache, *Le Cinéma Suisse, Lausanne* 1974, Seite 210

Ein Film von Alexander J. Seiler, Rob Gnant, June Kovach; Kamera: Rob Gnant; Direktton: June Kovach, Alexander J. Seiler; Mitarbeit: Vilma Hinn, Gerardo Zanetti. Produktion: Seiler + Gnant. Format: 16mm, 35mm Blow-up. Dauer: 79 Min.

CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

● *Qualitätsprämie* EDI 1965; *Filmpreis der Stadt Zürich* 1965; *Miqueldi de oro* Bilbao 1965

ENTWICKLUNGSHILFE

Schweiz 1964

Ein Kompilationsfilm von Alexander J. Seiler und Rob Gnant. Produktion: Seiler+ Gnant für die Schweizerische Landesausstellung Expo '64. Format: 16mm, Dauer: 10 Min.

MIXTUREN. OSKAR SALA UND SEIN MIXTUR- TRAUTONIUM

Schweiz/Deutschland 1966

Porträt eines Pioniers und Überlebenden der "elektrischen" Musik im anbrechenden Zeitalter der Elektronik.

Ein Film von Alexander J. Seiler und Rob Gnant; Kamera: Rob Gnant; Direktton und Schnitt: Alexander J. Seiler; Musik: Oskar Sala. Produktion: Seiler + Gnant für den Norddeutschen Rundfunk NDR, Redaktion: Hansjörg Pauli. Format: 16mm, Dauer: 17 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

IM LAUF DES JAHRES. VOLKSBRÄUCHE IN DER SCHWEIZ

Schweiz 1966

«Ein im Kulturfilm bis zum Überdruß abgedroschenes Thema hat hier plötzlich eine höchst überraschene Frische zurückgewonnen.»

Filmbewertungsstelle Wiesbaden, 1967

Ein Film von Alexander J. Seiler, Rob Gnant, June Kovach; Kamera: Rob Gnant; Direktton und Schnitt: June Kovach, Alexander J. Seiler. Produktion: Seiler + Gnant für Schweizerische Verkehrszentrale. Format: 35mm, Farbe, Dauer: 25 Min., CH-Verleih: Film Institut, Bern.

● *Qualitätsprämie* EDI 1966; Prädikat «Besonders wertvoll» 1967

... VIA ZÜRICH

Schweiz 1967

Zwischenhalt in Zürich für Flugtouristen.

Ein Film von Alexander J. Seiler, Rob Gnant, June Kovach; Kamera: Rob Gnant; Direktton und Schnitt: June Kovach, Alexander J. Seiler; Musik: Mozart, Ravel. Produktion: Seiler + Gnant für Verkehrsverein Zürich, Swissair, Schweizerische Verkehrszentrale. Format: 35mm, Farbe, Dauer: 13 Min.

● *Qualitätsprämie* EDI 1967; Prädikat «Besonders wertvoll» 1968

SELECTION OFFICIELLE CANNES 1993

Die beiden Stars Catherine Deneuve (INDOCHINE) und Daniel Auteuil machen aus Téchiné's spannendem neuen Film grosses Kino: Eine Geschichte, die unter die Haut geht.

CATHERINE DENEUVE - DANIEL AUTEUIL



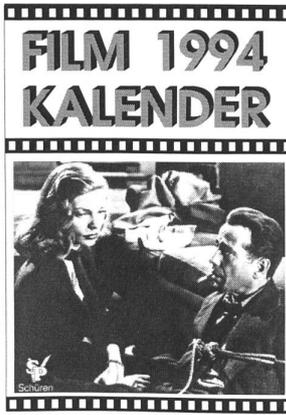
MA SAISON PRÉFÉRÉE

MEINE LIEBSTE JAHRESZEIT

EIN FILM VON

ANDRÉ TÉCHINÉ

MIT MARTHE VILLALONGA JEAN-PIERRE BOUVIER CHIARA MASTROIANNI CARMEN CHAPLIN 



Filmkalender 94

Der Taschenkalender für Kinofans und Cineasten

208 Seiten
DM 12,80
(ÖS 100/SFr 13,70)
ISBN 3-89472-002-6

»Hollywood für die Hosentasche ...ein wahres Filmlexikon im Kleinformat«

Prinz

Ernst Karpf/Doron Kiesel
Karsten Visarius (Hrsg.)

»Wegen dieses Krieges ...«

Perspektiven des israelischen Films

Arnoldshainer
Filmgespräche - spezial

Filmbrevier mit
Kino in Israel

160 Seiten, Pb.,
zahlreiche Abbildungen,
DM 28,- (ÖS 219/SFr 29,30)
ISBN 3-89472-056-5

»Wegen dieses Krieges ...«

Perspektiven des israelischen Films



ARNOLDSHAINER

FILMGESPRÄCHE spezial 



Das Filmfoyer Winterthur: Der Filmclub in Winterthur!

- ▶ Wöchentlich am Dienstagabend im Kino LOGE Highlights der älteren und neueren Filmgeschichte erleben!
- ▶ Monatlich über das aktuelle Filmfoyer-Programm persönlich informiert werden!
- ▶ Mit einem jährlichen Mitgliederbeitrag von Fr. 10.- von den Mitglieder-Kinointrittspreisen von je Fr. 6.- profitieren!
- ▶ Mit diesem Talon Mitglied werden! ▼

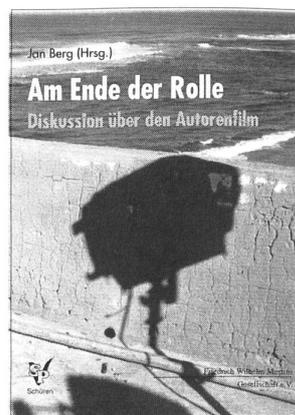
FILMFOYER Winterthur

Postfach 611, 8402 Winterthur

Ich möchte ab sofort Mitglied des Filmfoyer Winterthur sein:

Name, Vorname

Adresse



Jan Berg (Hrsg.)

Am Ende der Rolle

Diskussion über den Autorenfilm
Dokumentation eines Symposiums der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Gesellschaft (Schriften der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Gesellschaft, Band 2)

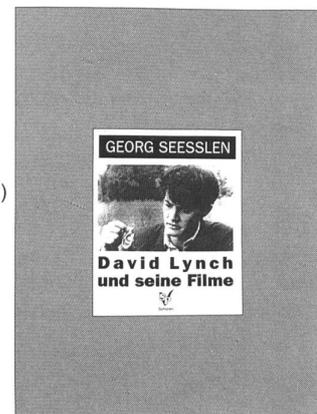
72 Seiten, Pb.,
zahlreiche Abbildungen,
DM 18 (ÖS 141/SFr 19,10)
ISBN 3-89472-053-0

Georg Seeßlen David Lynch und seine Filme

200 Seiten, Pappband
mit Surbalin bespannt,
zahlreiche Abbildungen
DM 29,80 (ÖS 233/SFr 31)
ISBN 3-89472-052-2
(Im Kino Bd. 1)



SCHÜREN
Marburg • Berlin



**MUSIKWETTBEWERB**

Schweiz/Deutschland 1967

**Musik als Überlebenskampf
– und was dabei auf der
Strecke bleibt.**

«**MUSIKWETTBEWERB führt mit
den Mitteln der Dokumen-
tation hinaus in die
dramatische Spannung, die
erst noch ironisiert wird.**»

Martin Schaub, *Neue Zürcher
Zeitung*, 12. 1. 1968

Ein Film von Alexander J. Seiler, Rob Gnant, June Kovach; Kamera: Rob Gnant, Fritz E. Maeder, Hans Stürm; Schnitt: June Kovach, Alexander J. Seiler; Musik: Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Strawinsky, Frank Martin; Direktton: Werner Walter, Hermann Wetter.

Mit der Klavierjury und Kandidatinnen und Kandidaten des Internationalen Musikwettbewerbs Genf 1966 und mit dem Orchestre de la Suisse Romande unter der Leitung von Jean-Marie Auberson.

Produktion: Seiler + Gnant für den Norddeutschen Rundfunk NDR, Redaktion: Hansjörg Pauli. Format: 16mm, Dauer: 72 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

- **Qualitätsprämie EDI 1968**

FIFTEEN

Schweiz/Deutschland 1968

**Als Joan aus Kalifornien in
die Schweiz kommt, ist sie
fünfzehn, wiegt 85 Kilo und
denkt viel an den Tod.**

«**Man dringt ein, und zwar
ohne das Gefühl, indiskret
zu sein, in die Sensibilität
eines Teenagers und meint,
es sei das Ganze auch her-
vorragend geeignet, etwas
von den Vereinigten
Staaten begreifen zu
können.**»

Alex Bänninger, *Neue
Zürcher Zeitung*, 31. 1. 1969

Ein Film von Alexander J. Seiler, Rob Gnant, June Kovach; Kamera: Rob Gnant; Direktton und Schnitt: June Kovach, Alexander J. Seiler.

Mit Joan Sonberg, Suzanne Perrotet, Nina.

Produktion: Seiler + Gnant für das Studienprogramm des Bayerischen Rundfunks, Redaktion: Hellmut Haffner. Format: 16mm, Dauer: 20 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zoom, Zürich.

- **Qualitätsprämie EDI 1969**

UNSER LEHRER

Schweiz/Deutschland 1971

«**Die Schule bin ich, der
Lehrer, aber in einem
schlechten System ist der
Beste der Schlechtesten.**»

Peter Bichsel

Regie, Schnitt: Alexander J. Seiler; Drehbuch: Peter Bichsel, Alexander J. Seiler; Kamera: Rob Gnant, Fritz E. Maeder; Direktton: Hans Künzi; Kommentar und Sprecher: Peter Bichsel.

Mit einer 4. Klasse der Städtischen Primarschule Zürich und ihrem Lehrer Andres Schmid.

Produktion: Seiler + Gnant für Schweizer Fernsehen DRS, Redaktion: Max Schärer, und Bayerischer Rundfunk, Redaktion: Hellmut Haffner. Format: 16 mm, Dauer: 48 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

**WER EINMAL LÜGT ODER
VIKTOR UND DIE
ERZIEHUNG**

Schweiz/Deutschland 1974

**Viktor und die Erziehung:
eines Tages beginnt sie zu
misslingen. Je mehr sie
misslingt, desto mehr
Erziehung wird zuteil
– je mehr Erziehung ihm
zuteil wird, desto mehr
misslingt sie.**

«**Auch der Film kann Viktor
natürlich nicht helfen,
vielleicht kann der Film
aber uns helfen, indem er
uns einlädt, dass wir uns
einmal vorstellen: Was täte
ich an der Stelle von
Viktor?»**

Max Frisch am Fernsehen
DRS, 19. 9. 1974

Regie, Schnitt: June Kovach; Drehbuch: June Kovach, Alexander J. Seiler; Kamera: Sebastian C. Schroeder; Direktton und Mitarbeit: Hans U. Jordi, Iwan P. Schumacher; Sprecher: Bruno Schärer. Produktion: Nemo Film GmbH (Alexander J. Seiler) für den Bayerischen Rundfunk, Redaktion: Axel von Hahn. Format: 16 mm, Farbe, Dauer: 72 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

● **Filmdukat der Stadt Mannheim,
Preis der Katholischen Filmarbeit
und Interfilmpreis, Mannheim
1974; Studienprämie EDI 1975;
Zürcher Filmpreis 1977**

**DIE FRÜCHTE DER ARBEIT.
ARBEIT UND ARBEITER IN
DER SCHWEIZ 1914-1974**

Schweiz 1977

**Drei Generationen schwei-
zerischer Industriearbeiter:
wie sie leben und denken,
und wie es gekommen ist,
dass sie so leben und so
denken.**

«**Der vielleicht wichtigste
europäische Film zum
Thema**»

Wilhelm Roth, *Der
Dokumentarfilm seit 1960,
München/Luzern, 1982, Seite
135*

Regie und Drehbuch: Alexander J. Seiler; Dokumentation: Hans U. Jordi, Niklaus Meienberg, Franz Rueb; Kamera: Sebastian C. Schroeder; Schnitt: June Kovach; Musik: Carlos Chavez, György Ligeti; Direktton: Hans Künzi; Sprecher: Rudolf Jürgen Bartsch, Margrit Müller, Urs Bihler, Matthias Gnädinger, Norbert Schwientek. Mit Bruno Fader, Rudolf und Gertrud Fierz, Beat, Hansruedi und Ueli Fierz, Remigio und Eliana Gervasoni, Johann und Luise Jost, Conrad Mayer. Produktion: Nemo Film GmbH (Alexander J. Seiler). Format: 35mm, Farbe, Dauer: 146 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

- **Qualitätsprämie EDI 1977**



SIAMO ITALIANI

DER HANDKUSS. EIN MÄRCHEN AUS DER SCHWEIZ

Schweiz 1979

Was der Heiratsschwindler Armbruster alias Arbalète mit einem Handkuss in Oberschwester Klara auslöst – und wie Klara ihn, aber auch sich selber saniert.

«Das erste Divertimento im Schweizer Film.»

Martin Schlappner, *Neue Zürcher Zeitung*, 22. 2. 1980

Regie: Alexander J. Seiler;
Drehbuch: Alexander J. Seiler nach der Erzählung «Der Schlossherr aus England» («Die Sanierung») von Friedrich Glauser; Kamera: Fritz E. Maeder; Schnitt: June Kovach; Ausstattung: Bernhard Sauter, Greta Roderer; Musik: Jack Trommer; Direktton: Hans Künzi.
Darsteller (Rolle): Regine Lutz (Schwester Klara), Maurice Garrel (Armbruster alias Arbalète), Dina Sikiric (Hilfsschwester Livia), Peter Arens (Polizeikommissär), Guido Bachmann (Frutiger).
Produktion: Nemo Film AG (Georg Radanowicz) für Schweizer Fernsehen DRS, Redaktion: Lutz Kleinselbeck. Format: 16mm, Farbe, Dauer: 58 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

MÄNNERSACHE

Schweiz 1981

Die Erziehung seines Adoptivsohns Koni betreibt der Lehrer Erwin Schwarz «mit Autorität und Konsequenz» als «Männersache» – bis Koni eines Morgens mit einem alten Armeepanzer losfährt.

«ZORN ODER MÄNNERSACHE nimmt sich stellenweise aus wie eine Paraphrase zu den Jugendunruhen der letzten Monate. Tatsache ist indes, dass Walters Roman und Seilers Drehbuch längst abgeschlossen waren, als es zum Ausbruch dieser Unruhen kam.»

Gerhard Waeger, *Die Weltwoche*, 18. 3. 1981

Regie: Alexander J. Seiler;
Drehbuch: Alexander J. Seiler nach Motiven von Otto F. Walter; Kamera: Thomas Mauch; Schnitt: Fee Liechti; Ausstattung: Bernhard Sauter, Edith Peier; Musik: Ben Jeger; Direktton: Hans Künzi.
Darsteller (Rolle): Charlotte Schwab (Hanna Weber), Dieter Kirchlechner (Erwin Schwarz), Matthis Pilliod (Koni), Olga Strub (Ruth), Marcus Mislin (Dieter).
Produktion: Nemo Film AG (Georg Radanowicz) für Schweizer Fernsehen DRS (5. Folge «Zorn» der Reihe «Die sieben Todsünden»), Redaktion: Lutz Kleinselbeck. Format: 16mm, Farbe, Dauer: 58 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

GUTKNECHTS TRAUM

Schweiz 1981

In den klimatisierten Gewölben unter dem Zürcher Paradeplatz hütet Walter Gutknecht den Kundentresor einer Grossbank – ist ein «anderes Leben» nur ein Traum?

«Kein einfacher, sondern ein ganz schön vertrackter Film, den man lesen lernen muss, um ihn in Kopf und Herz selber zusammensetzen zu können. June Kovach ist von Haus aus Musikerin, Pianistin. Mir scheint, ihr Film sei nach musikalischen Gesetzen polyphon angelegt, mit Leitmotiven, Unter- und Oberstimmen – ein «Thema mit Variationen» ...»
Franz Ulrich, *ZOOM-Filmbereiter*, 18. 2. 1981

Regie, Drehbuch, Schnitt: June Kovach; Kamera: Pio Corradi; Ausstattung: Max Stubenrauch, Ursula Stähli.
Darsteller (Rolle): Fritz Lichtenhahn (Walter Gutknecht), Sibylle Canonica (Die Frau), Franziska Spalinger (Gutknechts Tochter), Ulrich Bodamer.
Produktion: Nemo Film AG (Georg Radanowicz) für Schweizer Fernsehen DRS (6. Folge «Wollust» der Reihe «Die sieben Todsünden»), Redaktion: Lutz Kleinselbeck. Format: 16 mm, Farbe, Dauer: 58 Min.

LUDWIG HOHL – EIN FILM IN FRAGMENTEN

Schweiz 1982

«(Seiler) hat Hohl diesen Film abverlangt, trotz eigener Vorbehalte; denn Hohl galt, aus respektgebietenden und skurrilen Gründen, als nicht filmbar. Seilers Film hat diese Vorbehalte nicht überwunden, vielmehr begleiten sie ihn als sachlicher Takt. Der Film braucht Hohl nicht vorzuführen, er kann ihn zeigen.»

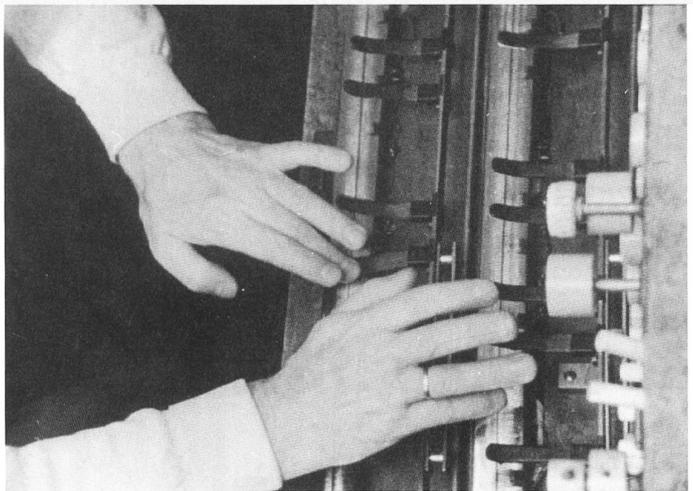
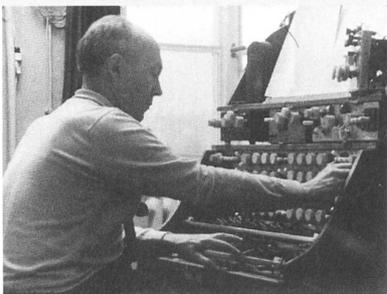
Adolf Muschg, Vorwort zu: Ludwig Hohl, *Ein Film in Fragmenten und Vier Texte von Alexander J. Seiler*, Zürich 1982

Regie, Drehbuch, Schnitt: Alexander J. Seiler; Kamera: Pio Corradi; Musik: Beethoven; Direktton: Luc Yersin, Florian Eidenbenz; Sprecher: Sigfrid Steiner, Alice Brüngger, Bruno Schärer; Mitarbeit: Friedrich Kappeler, June Kovach, Rolf Looser, Guido Noth, Nina Seiler.
Produktion: Zyklon Film AG (Alexander J. Seiler) für Schweizer Fernsehen DRS, Redaktion: Roy Oppenheim. Format: 16 mm, Farbe, Dauer: 72 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

● Qualitätsprämie EDI 1982

EIN HAUS ZUM GEBRAUCH. DIE KULTURFABRIK WETZIKON UND IHRE BENÜTZER.

Schweiz 1989



Regie, Drehbuch, Schnitt:
Alexander J. Seiler; Kamera:
Werner Reber; Direktton:
Gregor Zindy; Sprecher:
Mathias Forberg.
Produktion: Schweizer
Fernsehen DRS, Redaktion:
Felix Karrer, Produzent: Erwin
Koller. Format: 16 mm/U-matic,
Farbe, Dauer: 52 Min.

SCHWEIZ OHNE ARMEE?
Schweiz 1989

Kino-Werbespot von Alexander
J. Seiler und June Kovach.
Produktion: Zyklop Film AG
für Limmat Verlag Zürich.
Format: 35mm, Farbe, Dauer: 40
Sekunden

**PALAUER, PALAUER.
EINE SCHWEIZER
HERBSTCHRONIK 1989**
Schweiz/Deutschland 1990

**Die Abschaffung der
Schweizer Armee als
Gegenstand eines
Abstimmungskampfs und
als Thema eines Stücks von
Max Frisch: Politik als
Theater – Theater als
Politik.**

«Was dieser Film so
überzeugend aufzeigt, ist
eine Schweiz, die sich in
zwei Lager gespalten hat,
von denen jedes dem
anderen so fremd ge-
worden ist, als handle es
sich nicht mehr um Lands-
leute, sondern eben um
einen fremden, afrikani-
schen Stamm. (...) Zwei

**Schweizen, die sich, so
scheint es, hoffnungslos
auseinandergelebt haben.
Da begegnen sich die
Schweiz von vorgestern
und die Schweiz von
übermorgen. Und die
Schweiz von heute, ja, das
ist eben Palaver, Palaver
...»**
*Arnold Künzli, Öffentlicher
Dienst, 20. 9. 1990*

Regie und Drehbuch: Alexander
J. Seiler; Kamera: Rob Gnant,
Thomas Krempke; Schnitt:
Mirjam Krakenberger; Musik:
Michel Seigner; Direktton:
Ingrid Städeli, Felix Singer.
Mit Szenen aus Max Frischs
«Jonas und sein Veteran. Ein
Palaver» («Jonas et son vétéran.
Un palabre») in der Inszenie-
rung von Benno Besson und der
Ausstattung von Jean-Marc
Stehlé, eine Koproduktion des
Schauspielhauses Zürich und
des Théâtre Vidy Lausanne.
Darsteller (Rolle): Jürgen
Cziesla (Grossvater), Marcus
Kaloff (Jonas), Peter Bollag
(Souffleur), Paul Darzac
(Grand-père), Matthieu
Delmonté (Jonas).
Mit Wolf Biermann, Ernst
Cincera, Gustav Däniker, Jean-
Pascal Delamuraz, Max Frisch,
Johan Galtung, Andreas Gross,
Niklaus Meienberg, Franz
Steinegger, Monika Stocker,
Kaspar Villiger u.v.a.
Produktion: Zyklop Film AG
(Alexander J. Seiler) mit
Filmkollektiv Zürich AG,
Fernsehen DRS, TSR und ARD.
Format: 16mm, 35mm Blow-up,
Farbe, Dauer: 92 Min.; CH-
Verleih: Look Now!, Zürich.

● *Filmdukat der Stadt Mannheim
und Preis der Katholischen
Filmjury, Mannheim 1990;*

*Qualitätsprämie EDI 1990;
Filmpreis der Stadt Zürich 1991*

**IM JAHR 2021.
12 ZUKUNFTSVIGNETTEN
NACH IDEEN, ZEICHNUN-
GEN, TEXTEN VON
MITTELSCHÜLERINNEN
UND -SCHÜLERN DES
8.-11. SCHULJAHR
AN DER KANTONSSCHULE
ZÜRCHER OBERLAND**
Schweiz 1991

**Im Jahr 2021 ... –
Nachrichten – Zurück zur
Natur – Fortschritt –
Übriggeblieben – Übrigge-
lassen – Behind the wall –
Nur ein Kuss – Nostradamus
– WER? – Prophet –
Universum**

Konzept, Realisation, Special
effects und Kamera: June
Kovach; Zeichentrickanimation:
Jonas Raeber; Sprecher: Mathias
Forberg, Musik: John Wolf
Brennan und Urs Leimgruber.
Produktion: Zyklop Film AG
(Alexander J. Seiler) für «700
Jahre Confoederatio Helvetica».
Format: Beta SP, Farbe, Dauer:
17 Min.

**WENN ZU HAUSE
KRIEG IST.
KINDER AUS KRISEN-
GEBIETEN IN EINER
"ÜBERGANGSKLASSE"
IN DER SCHWEIZ.**
Deutschland 1992

Regie und Drehbuch: Alexander
J. Seiler; Kamera: Ottmar
Schnepp; Schnitt: Dorrit Dörr;

Direktion: Hermann Oberender.
Mit den Kindern der Klasse
SdEM im Städtischen Schulhaus
Gabler in Zürich und ihrer
Lehrerin Sabina Schaub.
Produktion: Süddeutscher
Rundfunk, Redaktion: Jörg
Dattler. Format: 16mm/Beta SP,
Farbe, Dauer: 43 Min.

In Produktion:

**HONEYLAND.
BILDER VON STEPHANE.**

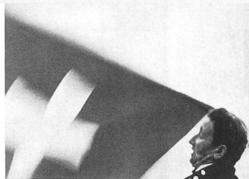
Ein Film von June Kovach.
Produktion: Zyklop Film AG
(June Kovach) mit Fernsehen
DRS und Bayerischem
Rundfunk. Format: 35mm/Beta
SP, Dauer: 90 Min.

**ROMAN BRODMAN I – EIN
SCHWEIZER PATRIOT UND
EXILANT**
Arbeitstitel

Ein Film von Alexander J. Sei-
ler. Produktion: Schweizer
Fernsehen DRS, Redaktion: Otto
C. Honegger. Format: Beta SP,
Farbe, Dauer: 43 Min.

**ROMAN BRODMAN II – EIN
DOKUMENTARIST UND
SEINE METHODEN**
Arbeitstitel

Ein Film von Alexander J.
Seiler. Produktion: Süddeut-
scher Rundfunk, Redaktion:
Rainer C. M. Wagner. Format:
Beta SP, Farbe, Dauer: 45 Min.



IM LAUF DES JAHRES



IM LAUF DES JAHRES

Vom wahren Arbeiten

Von Martin Schaub

Das wahre Arbeiten wäre wie die Melodie einer Orgel, wenn die Melodie einer Orgel mehr Orgeln und immer grössere Orgeln erschüfe.

Arbeiten ist nichts anderes als aus dem Sterblichen übersetzen in das, was weitergeht. Ludwig Hohl, «Die Notizen»

Hätte der Film, vorrangig aber nicht ausschliesslich der europäische, nicht begonnen, ausdrücklich sich selbst zu reflektieren, wäre es dem Theaterwissenschaftler und Publizisten A. J. Seiler wohl

mehr die Auflösung der konventionellen Formen beschäftigt Godard, Agnès Varda, Alexander Kluge, die Brüder Mekas oder Jean-Marie Straub, und es gibt kein einziges formales Prinzip, auch kein negatives, nach dem sich die Generationen des neuen Films auf einen Nenner bringen liesse. Das ist umso bemerkenswerter, als der Film noch vor fünfundzwanzig Jahren bis hinein in die Einzelheiten der Bilddramaturgie und der Montage einem formalen Kanon untertan war, der sich an Starrheit mit jenem des klassischen französischen Schauspiels durchaus messen konnte. (...)

Der neue Film lebt in und aus der Reflexion auf den eigenen Reproduktionscharakter, der ihm als Selbsttäuschung bewusst geworden ist. Nur in der dialektischen Negation jeder direkten, "naiven" Reproduktion von Wirklichkeit billigt er sich selber Wirklichkeit, nein: Wahrheit zu. Insofern situiert sich der neue Film deutlich nach dem Sündenfall: er ist vertrieben aus dem Stand der Unschuld, die den Film einst der Selbsterkenntnis, der Erkenntnis überhaupt, enthob. (...) Die Welt als Gegenstand bleibt ihm versagt, sofern er sich nicht selber als Gegenstand, als sein eigenes Gegenüber setzt und erkennt.» (Die Weltwoche, 5. Mai 1967)

Die Lust an Reflexion und Dialektik spricht aus diesem Text, in dem mit leichter Hand kulturelle Erfahrungen seit 1789 miteinander in Beziehung gesetzt werden: die Bemerkungen über den Verlust der Unschuld könnten direkt aus Heinrich von Kleists Aufsatz «Über



IN WECHSELNDEM GEFÄLLE

das Marionettentheater» in den Essay in einer Wochenzeitung gekommen sein (die in den letzten zehn Jahren, was den Film betrifft, die Welt, die sie im Titel trägt, bedenklich reduziert). Die gleiche Lust an der Dialektik – Setzen, Entgegensetzen, Auseinandersetzen – hat Seiler im Film gesucht, auf diesem weiten offenen Feld, das sich in der Schweiz allerdings als steiniger Acker erwies. Im gleichen Jahr 1967 hat er geschrieben, an dem französischen Gemeinschaftsprojekt LOIN DU VIETNAM würde er gerne mitarbeiten, und sei es als Kabelträger.

Der Aufbruch zum «neuen Film» ist – nicht nur bei Seiler – eine Geste der Emanzipation und der Dekolonisation gewesen. So kohärent wie die Gründer des «neuen Schweizer Films» haben beispielsweise die Cineasten der achtziger Generation nicht mehr über ihre kulturelle Identität nachgedacht. Hätte man den Tanner, Goretta, Soutter, Seiler, Murer, Yersin, Reusser in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre gesagt, in fünfundzwanzig Jahren würden amerikanische Drehbuchspezialisten eingeflogen werden, die dem Schweizer Film auf die Sprünge helfen sollten, hätten sie es für einen dummen Scherz gehalten. Denn es ging ja genau darum, dass jeder lustvoll seine eigenen Lösungen und Fehler machte, dass jeder lernte. An dramaturgische Milchmädchenrechnungen und erprobte Strickmuster glaubte in Europa nur das Fernsehen.

Die zwei ersten Auftragsfilme (AUF WEISSEM GRUND, IN WECHSELNDEM GEFÄLLE, 1961/62) sind, obwohl doch eine raffinierte Stilisierung ins Auge springt,

von den Auftraggebern und den Zuschauern oft recht naiv gelesen worden. Sie nahmen das «schöne Bild» dieser Filme für «face value», als schönes Abbild der schönen Schweiz. Unfähig, Seilers paradoxer Intervention im Gebiet des Tourismuswerbefilms zu folgen, verpassten sie das eigentlich Neue daran.

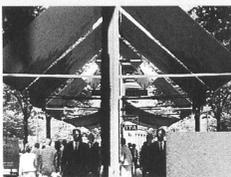
Es ist nicht nur ungenau, sondern falsch, wenn ich nur Seiler sage, wenn von den Filmen die Rede ist. Die Aufsätze hat er allein geschrieben, aber die Filme waren Teamarbeit. Und diese Teamarbeit war nicht einfach Arbeitsteilung: Seiler Regie, Rob Gnant Bild, June Kovach Montage. Seiler hatte keine Angst vor Auseinandersetzungen vor, während und auch nach dem Fertigwerden der filmischen Texte. Dass er den mühsamen Diskussionsweg gewählt hat – Filmemachen ohne Galons und Epauletten, wie Godard sagte –, ja, auch das hat mit einer politischen Überzeugung zu tun, an der er auch dann festhielt, wenn einsame Entscheide effizienter gewesen wären. Die Dynamik dreier selbstkritischer Intelligenzen, dreier Sensibilitäten, dreier Systeme der Wahrnehmung und dreier Lebenserfahrungen versprach mehr als eine einsame Vision. «Gemeinsam sind wir stark» war damals ein geläufiger Slogan; er fasste nicht bloss eine Addition, sondern Potenzierung parolenhaft zusammen.

Seiler und Rob Gnant hatten schon in den fünfziger Jahren mit eigenwilligen Reportagen für die illustrierte Zeitung «Die Woche» gearbeitet, welche die «filmische Montage» der Bildreportage, die in den dreis-

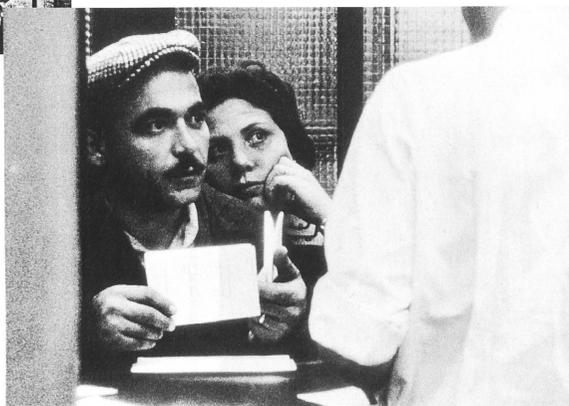
So kohärent wie die Gründer des «neuen Schweizer Films» haben beispielsweise die Cineasten der achtziger Generation nicht mehr über ihre kulturelle Identität nachgedacht.



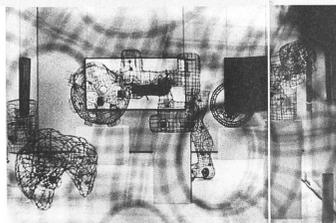
Markus Imhoof, Alexander J. Seiler und Yves Yersin als Schweizer Delegation im November 1973 in Moskau



... VIA ZÜRICH



SIAMO ITALIANI



... VIA ZÜRICH

siger Jahren erfunden und in der Schweiz vor allem von der «Zürcher Illustrierten» gepflegt worden war, weiter entwickelte. Die Journalisten und die Fotografen trieben in Zusammenarbeit mit dem Grafiker Jacques Plancherel die funktionelle Montage jedenfalls weiter als zu jener Zeit üblich. June Kovach, die Pianistin, hatte ein besonderes Gespür für Timing und Rhythmus. Film ist eine «musikalische Kunst». Wer nur hat einmal gesagt, am Film störten ihn nur die Bilder?

Seiler hätten die Bilder oft gestört, wenn Rob Gnant nicht die gleichen gesucht hätte wie alle Beteiligten. Im Rückblick lässt sich eine gewisse Angst vor starken Bildern vermuten, vor Bildern, deren hartnäckiger Eigenwert die dialektische Montage erschwert oder belastet hätte. Am auffälligsten scheint mir dieses (den Autoren allenfalls unbewusste) Phänomen in UNSER LEHRER (1971) und DIE FRÜCHTE DER ARBEIT (1977) zu sein. Ich frage mich, ob Rob Gnant bei der Arbeit mit Seiler eingeworfen hat, was er bei anderen Autoren manchmal sagt: «Ich sehe kein Bild hier». In den Filmen von Seiler/Gnant/Kovach war ein Bild ein Wort oder ein Satz in einer zu (er)findenden zusammenhängenden Rede. Nur in den Auftragsfilmen durfte es manchmal autark sein.

Das perfektteste Zusammenspiel der Intelligenzen und Sensibilitäten ist dem Team, scheint mir, in den sechziger Jahren mit MUSIKWETTBEWERB (1967) gelungen. Ein fast hitchcockscher Suspense liegt über den zweiundsiebzig Minuten Pianoausscheidungskampf; der Film ruht und rollt nach seinem eigenen Bedürfnis und nach den Regeln der Veranstaltung. Zwei (einmal sogar drei) Kameras mit Direktton haben die Agilität von Reportagekameras. (Dass der Ton die Perspektivenwechsel mitvollzog und damit in der Montage eine Art geometrische Stereophonie herstellbar wurde, erstaunt

bei diesen Autoren nicht.) Rob Gnant, der Kameramann mit dem intuitiven, nicht lernbaren Vorausblick – nie schwenkt er in die falsche Richtung, und immer lässt er den sich diskret abzeichnenden nächsten Bewegungen der Darsteller genug Raum – ist nahe an dem fotografischen Stil, den er in der Zeitungsarbeit entwickelt hatte. Fritz Maeder, der statischere Kameramann, der sein Handwerk bei Kurt Blum gelernt hatte, kadriert klassischer, seine Bilder “sitzen”. MUSIKWETTBEWERB ist als eine grosse Sonate montiert, fiebrig, nervös, wenn es der Moment und die Sache verlangt, geduldig und eindringlich dann wieder. Dazu ist der Film eine kritische Auseinandersetzung mit den Standards, die in der klassischen Musik vielleicht noch trostloser sind als im Film. Schliesslich darf man diesen Essay-Film als Chiffre für eine Gesellschaft lesen, die einerseits auf den Wettbewerb und andererseits auf die Regeln und auf Autoritäten, die sie anwenden, setzt.

Mit dem von einigen Franzosen vertretenen und praktizierten «cinéma-vérité» haben MUSIKWETTBEWERB und auch die anderen Dokumentarfilme des Teams wenig zu tun. Seiler hat dem damals modischen Begriff, der philosophisch ohnehin fragwürdig war, den von den kanadischen Dokumentaristen geprägten «cinéma direct» immer vorgezogen. Eins-zu-eins-Abbildung interessierte ihn eigentlich nicht; real time macht nur einen Sinn, wenn diese Kongruenz von Erzählzeit und erzählter Zeit eine gewisse überraschende Einsicht verspricht; real time ist in Seilers Ästhetik eine Technik der Pointe.

Seine Politisierung, betont Seiler, habe eigentlich recht spät eingesetzt, erst mit der Arbeit an SIAMO ITALIANI, welchen Film er keineswegs als ein politisches Manifest oder dergleichen gedacht hatte. SIAMO ITALIANI hat sich der poetischen Neugier eines wachen Zeit-

genossen einfach aufgedrängt. Neue Einsichten stellten sich mit der Herstellung des Filmes ein. Diese Herstellung war ein vielschichtiger Lernprozess. Und genau das ist es, was den Film recht gut hat altern lassen. Von FIFTEEN (1968) und UNSER LEHRER (1971) würde ich das nicht unbedingt behaupten.

Nie hat Seiler einen Film gemacht, der nicht mit seinen Lebensumständen, seinem sozialen und politischen Engagement zusammenhing. Er war keiner, der wie ein Fernsehdokumentarist vom einen aktuellen oder brisanten Thema zum nächsten sprang, eher schon ein Forscher. Deshalb brauchten er und June Kovach auch immer wieder so viel Zeit, bis ein neuer Film stand: drei Jahre für UNSER LEHRER, drei Jahre für WER EINMAL LÜGT ODER VIKTOR UND DIE ERZIEHUNG, drei Jahre für DIE FRÜCHTE DER ARBEIT. Ebenso wichtig wie die Schul- und Erziehungsfilm war eben Seilers Engagement in der Freien Volksschule Zürich; wenn er (mit Peter Bichsel) einen Film über die Lehrerschule machte, spielte die Erfahrung eine gleich gewichtige Rolle wie die theoretische Aufarbeitung (Scuola di Barbiano, Summerhill und Ivan Illichs Projekt der Entschulung der westlichen Gesellschaft) zum Beispiel.

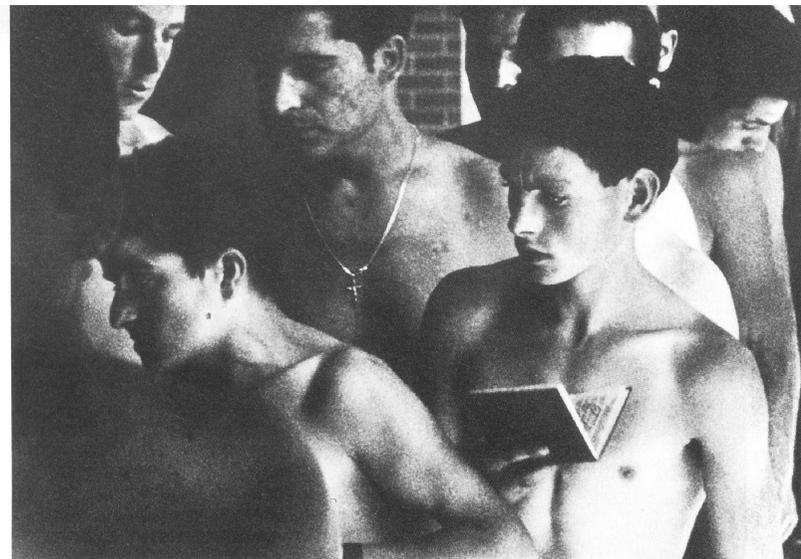
Die Aufgabe des intellektuellen Filmgestalters, dem die Zeit eine Chance des Ausdrucks zuspilte, bestand für Seiler und Kovach in der Gründlichkeit. Manchmal hat diese Gründlichkeit nicht viel Charme. Deshalb sind WER EINMAL LÜGT ODER VIKTOR UND DIE ERZIEHUNG von June Kovach und DIE FRÜCHTE DER ARBEIT von A. J. Seiler wohl auch unterschätzt worden.

Noch einmal der Essay «Film als Dialektik und Reflexion», Mai 1967: «Die Welt als Gegenstand bleibt dem Film versagt, sofern er sich nicht selber als Gegenstand, als sein eigenes Gegenüber setzt und erkennt. Auch Gesellschaftskritik ist im neuen Film nur möglich

um den Preis der Selbstkritik: der Autor selber als Teil der Gesellschaft, die er einer Kritik unterzieht.» Die grösstangelegte und differenzierteste Erfüllung dieses Entwurfs vom «neuen Film» ist zweifellos DIE FRÜCHTE DER ARBEIT, wieder eine symphonische, musikalische Struktur, welche die Lebenslinie des Autors, seinen vorläufigen Stand der Reflexion – der Erkenntnis und des Irrtums –, die Geschichte der Arbeiterbewegung in der Schweiz, eine exemplarische Auswahl von Arbeitern – Lebensalter, Grad der Politisierung und der Mitsprache am Arbeitsplatz – und den Tagesablauf der Familie Fierz ineinander verwebt und gegeneinander setzt, und die dergestalt immer von den Menschen und ihrer Sache, von dem selber in Gang gesetzten Prozess und von den Perspektiven des Autors redet. Es ist merkwürdig, wie selten DIE FRÜCHTE DER ARBEIT mit JONAS QUI AURA VINGTCINQ ANS EN L'AN 2000 in Verbindung gesetzt worden ist, wo Alain Tanner die Diskussion in seinem Innern ähnlich vielstimmig in die Welt projiziert.

So merkwürdig vielleicht ist es nicht: in ganz Europa, und nicht nur im Film, hat die Lust an der dialektischen Reflexion der Sachen in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre nachgelassen. Die modernen, die aufklärerischen Konzepte, vor allem auch die Ästhetik der Montage, sind langsam in Verruf geraten, lange bevor Lyotard das Ende der «grands récits» feststellte. In Alain Tanners Werk lässt sich nach JONAS QUI AURA VINGTCINQ ANS EN L'AN 2000 ein Knick beobachten; er kommt nicht von ungefähr.

Im gleichen Jahr wie Seilers DIE FRÜCHTE DER ARBEIT ist June Kovachs WER EINMAL LÜGT ODER VIKTOR UND DIE ERZIEHUNG herausgekommen. Seiler nennt Kovach als Cutterin, Kovach Seiler unter den Titeln “Buch” und “Produktionsleitung”, aber sie signieren einzeln. Nimmt man einmal an, dass beide Filme ihr



SIAMO ITALIANI



SIAMO ITALIANI

Konzept erfüllen – und es besteht kein Grund, dies zu bezweifeln –, müssten in den beiden Filmen die Mikro-unterschiede der beiden Wahrnehmungs- und Ausdrucksgrundmustern der beiden Autoren greifbar werden. Zunächst allerdings wird das Verbindende, der Konsens, deutlich, die «musikalische» Komposition und, man müsste sie zuerst nennen, die aufklärerische Intensität, die Absicht der Klärung und der Sinnvermittlung. Sie sind keine Filmher, die stumm, mit aufgerissenen Augen vor ihrem Stoff stehen. Sie «funktionieren» über ihr humanes Mitgefühl, und sie suchen gesellschaftliche Wirkung. In *DIE FRÜCHTE DER ARBEIT* stellt Seiler die Frage: «Ist das Elend aus?», und er weist nach, dass es «nur» andere Formen angenommen hat. June Kovach stellt in *WER EINMAL LÜGT ODER VIKTOR UND DIE ERZIEHUNG* das ganze Bestrafungssystem der Gesellschaft in Frage.

Mir scheinen allerdings in der Erinnerung auch Unterschiede auf, die sich am Schneidetisch wohl nachweisen liessen. Seiler setzt mehr als Kovach auf eine Art brechtsche Parataxe, auf die Gleichwertigkeit der Teile; er ist epischer und «materialistischer» (im Sinne von «stoffhaftig», «gewichtig», den Widerstand der Erde gegen die Ideen betonend) als June Kovach, die in ihrem Film – ich würde meinen, auf eine originelle, noch nie dagewesene freie Weise – mit dem dokumentarischen Material umgeht. Eine extreme Verschachtelung und Überlagerung der Bilder und der Töne nehmen ihnen viel von ihrem (niederziehenden) Gewicht; der Film hebt mehr als der ihres Mannes in die Welt der Refle-

xion ab und wird auf eine gewisse Weise leichter als *DIE FRÜCHTE DER ARBEIT*. Kovach mixt O-Ton, Off-Ton und Kommentar(e) in virtuoser Weise, während Seiler sich diese Ablösung und Abstraktion nicht ganz gestattet.

Man könnte nun über die Herkunft und die kulturelle Individuation und Identifikation zu spekulieren beginnen, über die Schweiz und über Kalifornien und Chicago, über Sesshaftigkeit und Emigration samt Erlebnis des Holocausts, über Verwurzelung und Weltläufigkeit, über vorsichtige Bodenständigkeit und intensive Gesprächskultur. Dass schweizerischer Protestantismus und amerikanische städtische jüdische Emigrantenkultur ebenfalls hinter den zwei verwandten, und in vielen Diskussionen errungenen, aber doch verschiedenen Ausprägungen stehen, kann ebenfalls vermutet werden.

Die Gemeinsamkeit scheint mir immerhin stärker zu sein als die Abweichung. Und die stärkste Gemeinsamkeit ist, neben den musikalischen Konstruktionsprinzipien oder -referenzen ihrer Hauptwerke, die spürbare Überzeugung, dass gesellschaftliche Änderung nötig, dass die Welt mehr denn je ein Werk der Menschen ist, eine Aufgabe, der sich niemand entziehen darf. Kurz, dieser aufklärerische, utopische Impetus.

June Kovach und A. J. Seiler sind gegenüber den Kapitulationen und Absolutionen (den «voreiligen Versöhnungen») der Postmoderne skeptisch geblieben. Und als Max Frisch wenige Jahre nach *DIE FRÜCHTE DER ARBEIT* die Niederlage der kritischen Vernunft, der Auf-



MUSIKWETTBEWERB



MIXTUREN

klärung eingestand, hat Seiler mit *PALAUER, PALAUER* trotzig noch einmal die Macht der Zukunftsgedanken, der Utopie eines Weltfriedens beschworen, indem er die Menschen, welche die Armeeschaffungsinitiative trugen, mit spürbarer Zuneigung ins Bild brachte.

Auch dieser Film spricht aus der eigenen Lebenserfahrung des Autors: Offizier in jungen Jahren, in einen Betreuungsdienst versetzt wegen eines Rückenleidens, hat er sich, lesend, reflektierend, filmend, immer weiter vom militärischen Denken entfernt, so weit, bis er dank eines psychiatrischen Gutachtens vom Dienst freikam, später den Zivildienst verweigerte und deshalb auch zu einer kurzen Gefängnisstrafe verurteilt wurde.

Niemandem und nichts wird es gelingen, aus dem Utopisten einen Zyniker zu machen. Das wäre der Tod. Das lud Ludwig Hohl meint.

Noch enger mit der eigenen Geschichte und mit der Treue zu ihr ist *LUDWIG HOHL – EIN FILM IN FRAGMENTEN* (1982) verbunden. Der ganze Film scheint ausgerichtet zu sein auf zwei hohlsche Chiffren menschlicher Existenz: «Gebirge» und «Arbeiten».

Das Leben und die würdige menschliche Existenz sind eine umsichtige, alle Umstände berücksichtigende Arbeit, und die wahre, die nichtentfremdete Arbeit wäre «wie die Melodie einer Orgel, wenn die Melodie einer Orgel mehr Orgeln und immer grössere Orgeln erschüfe»; selbst wenn ein Einzelner, wenn sogar die Menschheit dieses Ideal, diese Utopie erreichte, würde noch einmal gelten: «Lasst uns auch daran ein wenig denken: Es gibt immer ein Höher-oben». Das ist

Ludwig Hohls Fassung der idealistisch-romantischen Utopie der unendlichen Progression. Und letztlich hat Seiler von dieser Position nie abgelassen, obwohl er immer wieder das «Gewicht der Welt» betont hat. Sein Hinweis auf den Verlust der Unschuld (und die Arbeit, die nötig ist, um sie wieder zu beginnen), der diesen Aufsatz einleitet, ist Beweis genug.

1960 hatte der gelehrte Literat A. J. Seiler erstmals von seiner «Erweckung» durch die «Notizen» von Ludwig Hohl geschrieben, durch dessen Reflexionen über das wahre Leben, das darin besteht, den Tod, die Krankheit zum Tod, durch wahre Arbeit zu überwinden.

Über zwanzig Jahre später ist der Porträt-Film entstanden, der viel mehr ist als eine der üblichen Künstler-Hagiographien: der Versuch nämlich, Aufklärung und Befreiung in das Bild der «Bergfahrt» zu fassen, der Bergfahrt, die letztlich jeder einzeln antreten muss, und die deshalb so gefährlich ist, weil ihn «Über-Mut» jederzeit ins Nichts fallen lassen kann.

MUSIKWETTBEWERB und *LUDWIG HOHL* gehören zusammen, auf gar nicht so rätselhafte Weise. Die Filme handeln vom richtigen und vom falschen Leben.

Wenn man Seiler sagen würde, die Geschichten mit dem richtigen und dem falschen Bewusstsein seien doch alle gelaufen, weil «alles geht», könnte er nie beipflichten. Niemandem und nichts wird es gelingen, aus dem Utopisten einen Zyniker zu machen. Das wäre der Tod, den Ludwig Hohl meint.





Entfremdete Heimat – Chroniken, Diskurse, Einsprüche

Notate zu den Filmen
von Alexander J. Seiler und June Kovach
Von Martin Schlappner



Die Schweizer sind ein kleines Volk von betonter Eigenart, das sich nicht erst unter dem Gefahrendruck des Zweiten Weltkrieges in der Rolle eingeeigelt hat, unter den Völkern Europas einen Sonderfall darzustellen. Als die Wirtschaft nach diesem Krieg zu einem nie geahnten Aufschwung ansetzte, war durch die Anwesenheit ausländischer Arbeitnehmer, fremder Menschen also, im eigenen Land eine Herausforderung entstanden. Während mehr als einem Jahrzehnt blieb diese Herausforderung, in die sich einzuüben das Bedürfnis kaum verspürt wurde, von der öffentlichen Diskussion ausgespart.

Was als ein Provisorium angenommen worden war, erwies sich seit den sechziger Jahren als ein Zustand von Dauer. Diese Dauer währt fort, den gelegentlichen konjunkturellen Abflachungen zum Trotz. Mit ihr währt weiter die Angst vor dem Fremden, den Fremden, die unter uns sind, unter uns sich als Menschen betätigen. Diese Menschen, heute wie damals als Störung unserer gewohnten Umwelt erlebt, obgleich diese angebliche Störung längst schon für uns alle zur gewohnten Umwelt geworden ist, waren damals die Italiener. Was aber wussten die Schweizer, wir alle, wirklich von den Italienern?

Auf diese Frage, die seit einem Vierteljahrhundert unverändert zu stellen ist, auch wenn die Herkünfte der Ausländer, die seither in unser Land gekommen sind und weiterhin kommen werden, andere sind, hat Alexander J. Seiler als erster Filmer eine Antwort erarbeitet.

1971



UNSER LEHRER



IM LAUF DES JAHRES

Mit *SIAMO ITALIANI*, im Jahr 1964 als Film abgeschlossen, hat er die Wechselwirkung zwischen Einheimischen und Fremden dokumentiert. Diese Wechselwirkung begriff er als das Problem durchaus, das sich dadurch geschnürt hatte, dass auf die Fremden als Arbeitskräfte nicht verzichtet werden konnte, ihre auf Gleichberechtigung lautende existenzielle Forderung aber als Störung betrachtet wurde. Er weigerte sich aber, über dieses Problem in seinem Film bloss eine didaktisch-moralisierende und politisch-kategorisierende Diskussion zu führen, wie es einer geübten schweizerischen Tradition des Dokumentarfilms durchaus entsprochen hätte.

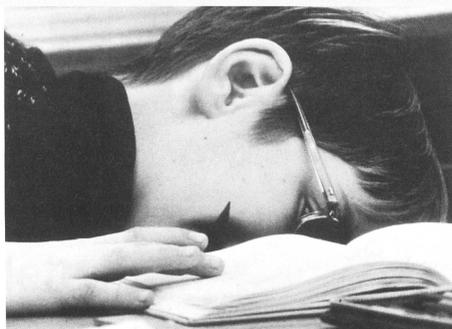
Auf dem Weg zu den Menschen

Hinter dem Problem standen Menschen, Frauen und Männer, Kinder, und mehr und mehr auch Alte, die im Familienverbund ins fremde Land, die Schweiz, nachgezogen wurden. Unbekannte waren sie alle für die Schweizer, die sich in der Regel ihr Alibi so zurecht legten, dass sie das Problem zwar immerhin benannten, dem Umgang mit den Fremden aber auswichen. *SIAMO ITALIANI* wurde das Paradigma dafür, dass wir wissen könnten, welch schlimmes Unrecht es ist, wenn Menschen, die wir gerufen haben, Unbekannte bleiben. Der Film machte konkret, wie da einer zu den Menschen, den Fremdarbeitern, ging, ihnen zuhörte, ihnen in die Augen sah, ihnen sich aussetzte, sie reden liess, sich erklären; ihnen bei der Arbeit zur Seite stand, als Besu-

cher unter ihnen weilte, während der Stunden auch ihrer Freizeit. Was so konkret wurde, ist mehr als ein Mosaik von Impressionen. Denn, sich selber darstellend, machten diese Menschen das Problem, welches sie in der Gesellschaft des für sie fremden Landes bildeten, evident. Evident in seiner ganzen gesellschaftlichen Komplexität, dadurch eben, dass das Problem in den Konsequenzen der Menschlichkeit unabweisbar wurde.

Diese Unabweisbarkeit ist es, die in jenen Jahren für die Wiederbelebung eines Filmschaffens gefordert war, welches das Bild dieses Landes seit langem missbräuchlich auf bäuerliches Herkommen, auf selbstberuhigende Sesshaftigkeit im kleinbürgerlichen Milieu, auf Selbstgenügsamkeit in Mundart und Folklorismus festgelegt hatte. Eine von Jungen getragene Kritik am Schweizer Film – zweifellos aufgebrochen unter dem Eindruck des Neorealismus (wie beim Schreibenden) – formulierte diese Unabweisbarkeit mit dem Hinweis auf eine Ästhetik des Films als einer Chronik des Faktischen. Diese war als Forderung nach der politischen und gesellschaftlichen sowie moralischen Evidenz der Zustände und der Ereignisse gerade in Italien lebendig geworden.

Mit dem Ruf nach einer so beschaffenen Ästhetik des Films verband sich in der Schweiz zum einen die Klage darüber, dass ein Volk sich in dem von ihm erarbeiteten wirtschaftlichen Erfolg selbst befriedigte, sich in seiner Arbeitsamkeit unentwegt seine Tüchtigkeit selbst bestätigte und so den Altar bereitete, auf welchem es seine Gewissenserforschung opferte; und somit



UNSER LEHRER

zugleich die Herausforderungen des Geistes unter-schlug, sich zum Beispiel in Fremdenfurcht versteifte. Zum anderen erhob sich mit diesem Ruf die Forderung, es sei mit Filmen auch in unserem Land an die Themen heranzuführen, die uns alle und die uns wirklich angehen: Hochkonjunktur der Wirtschaft, Wohlstandsgesellschaft, Entvölkerung von Land und Gebirge, Verstädterung, Technisierung der Landschaft und unseres Daseins allgemein, fortschreitende Industrialisierung und deren Korrelate Massengesellschaft und Freizeitnöte, Fremdarbeiterschaft und deren Einbindung in einen pluralistischen und föderalen Staat.

Revolutionärer Umbruch der Filmlandschaft

Als SIAMO ITALIANI herauskam, war für den, der im Sinn dieser Ästhetik für einen neuen Schweizer Film argumentiert hatte, mit einem Mal klar, dass hier eine Chronik gestaltet worden war, die in der Komplexität ihrer politischen und gesellschaftlichen, ihrer humanen und individuellen Ausprägung evident und – wie gefordert – die Darstellung eines kollektiven Dramas war. Ein Drama, an dem wir Schweizer und die Ausländer, woher immer zu uns gekommen, gleicherweise beteiligt sind. Ein solcher Film war etwas Neues, obgleich das Neue eigentlich niemanden unerwartet treffen konnte. Für die Landesausstellung in Lausanne, die Expo '64, hatte gleichzeitig der Neuenburger Henri Brandt in seiner Serie von Kurzfilmen unter dem Titel LA SUISSE S'INTERROGE exemplarisch bereits den Katalog jeder

Themen entworfen, die im Spielfilm sowohl wie im Dokumentarfilm zu behandeln wären, so sie als Zeugnisse der Zeit begriffen würden. Dass der Film, als Medium der Gegenwärtigkeit verstanden, von der Gegenwart nicht ablenken sollte, sondern vielmehr auf sie hinführen und so sozial zu deren Innwerdung beitragen müsste, exemplifizierte auch Alain Tanner mit LES APPRENTIS. Dieser lange Dokumentarfilm war nicht so sehr nur eine Reportage über den Arbeitstag und den Ausbildungsstand von Lehrlingen, als vielmehr die schürfende Enquête über deren Verhältnis zu Gesellschaft und Politik, zur Kultur und zur Welt der Erwachsenen.

Das Neue, das auch das Unbequeme war, scheuchte auf. Zwar erging es SIAMO ITALIANI nicht wie dem zehn Jahre zuvor entstandenen kritisch analysierenden Dokumentarfilm IM SCHATTEN DES WOHLSTANDES von Walter Marti und Reni Mertens, der die seelische Verelendung Jugendlicher zum Thema gemacht hatte und von der Behörde Zürichs, dem Schauplatz der Analyse, verboten worden war. Befehdung freilich blieb auch Seiler nicht erspart. Nicht nur dass, von einem einzigen Saal in Biel abgesehen, die Kinos dem Film etliche Zeit verschlossen blieben. Auch die Kritik verhielt sich, wenn auch nicht immer, ablehnend oder gar unüberlegt, so doch im allgemeinen zurückhaltend. Ihre Unbesonnenheit ging so weit, dem Film beim Publikum jede Chance abzusprechen.

SIAMO ITALIANI kam erst im Januar 1966 in die Kinos, und zwar zunächst in Zürich, nachdem dem

Film im vorangegangenen Herbst ein Preis der Stadt vergeben worden war. Ein Jahr zuvor bereits hatte SIAMO ITALIANI freilich eine gültige Auszeichnung erhalten, am Festival des soziologischen und ethnographischen Films in Florenz, das damals noch ein wichtiger Spielort war. Die Qualitätsprämie, die das Eidgenössische Departement des Inneren seit dem Inkrafttreten des Eidgenössischen Filmgesetzes am 1. Januar 1963 auszurichten sich eben angeschickt hatte, wurde dem Film hingegen erst im zweiten Anlauf – nachdem ein Rekurs ergangen war – zugesprochen. Missverstanden stand das sonderbare Kriterium, ein Film habe staatspolitisch wertvoll zu sein – erst bei der Revision des Filmgesetzes im Jahre 1969 wurde es fallengelassen –, damals einer Auszeichnung entgegen. In der Notwendigkeit, dass dieser Film geschaffen werden musste, und in der Bedeutung, die er im nationalen Gespräch über das Verhältnis zu den Fremdarbeitern einnehmen sollte, sowie schliesslich in der kritischen Analyse des hier anschaulich gemachten gesellschaftlichen Zustandes, vermochte die Mehrheit der Jury zunächst einen staatspolitisch wertvollen Beitrag nicht zu erkennen.

Beiträge zur politischen Streitkultur

Seiler hat, will man die Reaktionen auf seine Filme, wie schon sein erster grosser Dokumentarbericht deutlich machte, benennen, stets Unbehagen ausgelöst. Bis hin zu seinem bisher letzten langen Dokumentarfilm, PALAVER, PALAVER, in welchem die im Herbst 1989

zur Volksabstimmung gelangte Volksinitiative für eine «Schweiz ohne Armee» paraphrasiert wurde, hat er konsequent Filme mit brisantem, politischem Inhalt gedreht. Wundern kann es also nicht, dass jeder dieser Filme in einem Umfeld, das von politischen Auseinandersetzungen jeweils heftig umgepflügt wurde, in den Strudel geraten ist. Wundern kann es umso weniger, als nicht nur SIAMO ITALIANI, sondern alle weiteren, für die politische Streitkultur unseres Landes unbestreitbar wichtigen Filme als Beiträge zu diesen Auseinandersetzungen ausdrücklich formuliert waren. Dennoch, bereits im Blick auf SIAMO ITALIANI wurde erkennbar, wie wenig tief die demokratisch doch so notwendige Kultur des Streits ihre Wurzeln geschlagen hat, weder allgemein im Volk, noch dort, wo sie vorbildhaft eigentlich gelebt werden müsste, in der sogenannten politischen Klasse.

Mit Unbehagen, meist nur diffus ins Wort gefasst, und mit Vorurteilen, mit parteipolitisch einseitigen Einwänden oder gar mit totaler Ablehnung, mit Verärgerung fast immer und oft auch politologischen Bedenken antwortete man vielerorts, hüben wie drüben, auf einen Film, dem es vorab darum ging, Menschen ins Bild und damit ins Gespräch zu bringen. Das Ethos des Autors verweigerte sich der Bequemlichkeit, die Fremdarbeiter als die Unbekannten unter uns bloss zu dulden. Eine humane Einstellung ihnen gegenüber kann nur gewonnen werden, wenn sie als Menschen wahrgenommen werden; wenn wir sie als Menschen wahrhaben wollen. Würden, wie man höheren Orts in der politischen Land-

1974



... VIA ZÜRICH



WER EINMAL LÜGT ODER VIKTOR UND DIE ERZIEHUNG



Bild- und Tonaufnahmen im Aufnahmeheim wurden vom Verein für Jugendfürsorge Basel untersagt.

1977



DIE FRÜCHTE DER ARBEIT



FIFTEEN

schaft argwöhnte, durch den Film die Beziehungen der Schweiz zu Italien tatsächlich belastet? War das Image der Schweiz als eines Landes der Humanität, der Solidarität und der bürgerlichen Tugenden, wie im älteren, längst traditionell gewordenen Spielfilm, von MARIE-LOUISE bis zu UNSER DORF, dargestellt, frevlerisch ange-tastet worden? Oder standen wir als Bürger, als Mit-menschen, als Arbeitgeber, als Gewerkschafter, als Nachbarn allgemein mit diesem Film als Herzlose zu Unrecht da?

Die Radikalität von SIAMO ITALIANI, mit der all diese und andere Fragen beantwortet wurden, gehört zu den künstlerischen und mentalen Eigenschaften des Autors. So war es denn bei einer allgemeinen öffent-lichen Neigung zur Simplifizierung fast gegeben, dass der Vorwurf auf der einen Seite lautete, SIAMO ITALIANI belaste die Schweiz, beschmutze das eigene Nest und stelle die Italiener im Fibelstil dar; und umgekehrt dann auch dahin, der Film verketzere die Italiener als menschlich Unvertraute, rechtfertige also die dunkel-hafte Begegnung der Schweizer mit ihnen. Nun aller-dings übersieht die moralische Substanz dieser Radika-lität, wer nicht berufen ist, sich einzufühlen in die Hoffnung, die am Ende des Films mit der Frage sich an-meldet, ob wir denn des Bruders Hüter sein sollen.

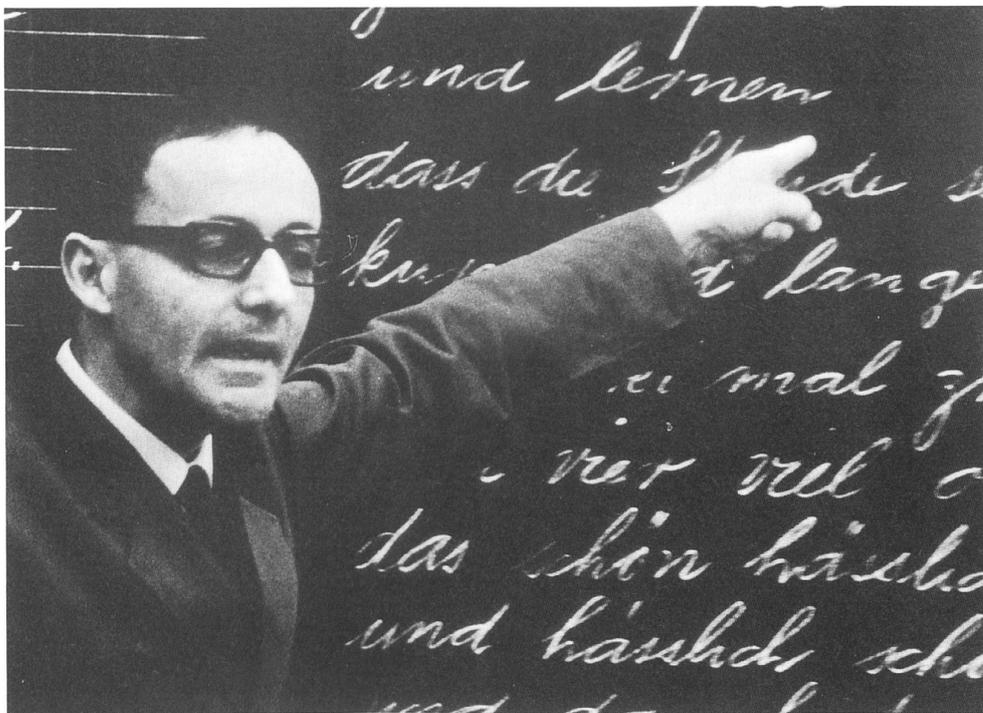
Zunehmende Bitterkeit

Will man in Seilers gesamtem Werk eine Entwick-lung fassen, so wird diese in einem ihrer Aspekte auch

darin greifbar, dass der Ton, in SIAMO ITALIANI noch auf Hoffnung gestimmt, später, so vor allem in DIE FRÜCHTE DER ARBEIT, bitter wird, zunehmend verzweifelt. Als Bestandesaufnahme der schweizerischen Arbeiterbe-wegung angelegt und in deren Komplexität von Ver-gangenheit und Gegenwart, von Geschichte und Utopie formal vielschichtig gestaltet, ist dieser mehr als zwei-einhalbstündige Dokumentarfilm aus dem Jahre 1977 das Dokument einer Bitterkeit, deren Ursprung die Überzeugung ist, dass der Arbeiter im Wohlstand an Konsum, der nicht wie der bürgerliche ein Wohlstand an Besitz ist, Entmachtung erfahren hat in dem Masse, als er zum Kleinbürger gemacht worden ist. Mitgenährt wurde diese Bitterkeit, dass der Autor als Sohn aus dem schweizerischen Bürgertum seine gedanklich und poli-tisch erarbeitete persönliche Moral des Solidarischen, für die er sich im Proletariat einen Verbündeten er-träumt hatte, verraten sah.

Die Radikalität dieses Traumes war es wohl, die Seiler empfindsam reagieren liess auf eine Kritik an DIE FRÜCHTE DER ARBEIT, die, wenn auch nicht unerwartet, von der in seinen Augen in der Systempflege etablier-ten, nicht mehr oppositionellen politischen Linken aus-ging. Diese brachte kaum Verständnis für die Trauer auf, dass der Wohlstand des zum Kleinbürger verknöcherten Arbeiters von diesem das Opfer der Anpas-sung an die bürgerliche Gesellschafts- und Wirtschafts-ordnung gefordert hatte. DIE FRÜCHTE DER ARBEIT dokumentiert denn auch, und das in durchaus demon-strativer Art, den Anspruch der neu in die Politik ein-





UNSER LEHRER



DIE FRÜCHTE DER ARBEIT

getretenen linken Intelligenz auf die Prägung des sozialen und sozialistischen Selbstverständnisses, das bisher die Gewerkschaften mit ihrer pragmatischen Ausübung der tariflichen Partnerschaft als das Objekt ihres Einflusses gehegt hatten. Zwar würdigt der Film die Leistungen der Gewerkschaften für die materielle und soziale, die kulturelle und politische Besserstellung der Arbeiter durchaus, aber Unbehagen ist trotzdem nicht nur als Unterton vernehmbar. Indem beklagt wird, dass die Arbeiterschaft ihren kämpferischen, und das heisst ihren revolutionären, auf die grundsätzliche Veränderung der Gesellschaft zielenden Impetus eingebüsst habe, wird die Sozialpartnerschaft radikal in Zweifel gezogen.

Es wurde, in jenen Jahren des zu Ende gehenden achten Jahrzehnts, mit Heftigkeit gegen Seiler, der später denn auch die Mitgliedschaft in der sozialdemokratischen Partei aufkündigte, und gegen seinen Film angegangen, der zum einen den mit Karl Marx, insbesondere aber mit Bert Brecht zitatenhaft legitimierten Klassenkampf zu erneuern empfahl; und der zum anderen, und das erkennbar leidvoll, die Utopie der Sehnsucht reflektierte, es möchte das Proletariat die Quelle der Phantasie tatsächlich sein, aus der die individuelle und gesellschaftliche Lebenserneuerung geschöpft werden könne. In dem Mass, in dem Seiler alle anderen Lebensformen als abgestanden kennzeichnet, und er tut das, indem er sie einer weiteren Erwähnung überhaupt nicht wert erachtet, entzog er seinen Film zugleich dem kritischen Zugriff der politischen Rechten.

Auf der Spur einer neuen Zuversicht

Das war dann freilich dreizehn Jahre nach DIE FRÜCHTE DER ARBEIT anders, als er die für die demokratische Ausmarchung bereitgestellte Initiative für die Abschaffung der Armee in PALAVER, PALAVER zum Thema seiner dialektischen Dokumentation machte. Die Bitterkeit der Zwischenzeit war verschwunden, wieder war ein Ton der Zuversicht zu hören. Ein neu gewonnener Ton, denn die Moral der Solidarität, die diese Zuversicht trägt, hatte eine andere Qualität erhalten – in der breiten Bewegung für die Abschaffung der Armee erblickte Seiler die früher vergeblich beschworene Öffnung der Fronten zwischen den sozialen Schichten. Hier hatte sich, so dokumentierte er die eine Ebene seines neuen Films, ein solidarischer Zusammenhalt zwischen Einzelnen und Gruppen hergestellt. Zwischen Einzelnen und Gruppen, die ganz unterschiedlichen sozialen Herkommens sind, und zwischen denen sich auch nicht jene Verwerfungen aus den für unser Land sonst spannungsvollen sprachregionalen und kulturellen Verschiedenheiten auftürmen.

PALAVER, PALAVER ist, selbst oder gerade dann, wenn einer dem hier vertretenen politischen Projekt nicht zustimmt, ein formal geglückter Film. Wer aus der Überzeugung heraus, dass die Sicherheitspolitik eines Landes wie der Schweiz innen- wie aussenpolitisch Friedenspolitik zu sein habe und dafür eine Armee nicht gebraucht werde, den Film hoch feierte, konnte freilich leicht in den Verdacht geraten, PALAVER, PALAVER einseitig aus eben dem Grund dieser Übereinstim-

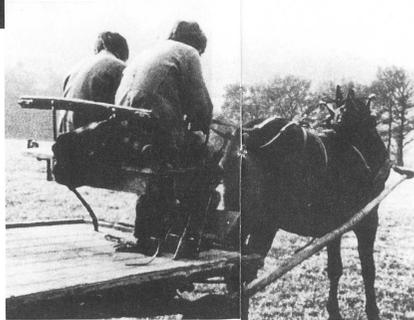




UNSER LEHRER



DIE FRÜCHTE DER ARBEIT



WER EINMAL LÜGT ODER VIKTOR UND DIE ERZIEHUNG



DIE FRÜCHTE DER ARBEIT

mung zugetan zu sein. Umgekehrt tappte manch einer von denen, die den Film qualitativ verdamnten, in eine selbstgestellte Falle, indem er, aus dem einzigen Grund der Opportunität, sich eine politisch begründbare Distanzierung ohne gleichzeitige Abwertung der filmischen Gestaltung nicht zutraute.

Keiner von Seilers Filmen ist einflüchtig, keiner in seiner thematischen Beweisführung linear angelegt, ein jeder vielmehr vielschichtig vernetzt. Seinem Grundsatz, dass ein Film, zumal ein Dokumentarfilm, sich an den Ereignissen auf der allgemeinen politischen Ebene zu reiben habe, ist Seiler in *PALAUVER*, *PALAUVER* verpflichtet geblieben, als er die Chronik der Auseinandersetzung über die von der Gruppe Schweiz ohne Armee (GSOA) lancierte Volksinitiative zur ersten Ebene der Darstellung, zur Ebene des gesellschaftlich Faktischen, ausbildete. Vernetzt mit dieser Chronik ist die Anschaulichkeit, mit welcher die öffentliche Auseinandersetzung ihren Niederschlag in Max Frischs Bühnenstück «Jonas und der Veteran» gefunden hat – bei dessen Einstudierung im Schauspielhaus Zürich (in deutscher Sprache) und im Théâtre Vidy in Lausanne (in französischer Sprache) durch den Regisseur Benno Besson die Kamera zugegen war. Den Ereignissen und Schwerpunkten des öffentlichen Disputs folgend, entwickelt sich der Film dramaturgisch überblickbar in der Zeitabfolge des Vierteljahres vor der Volksabstimmung.

Formale Komplexität und materielle Dokumentation

Diesen Disput als ein dramatisches Geschehen erlebbar, und das ist die dritte Ebene von *PALAUVER*, *PALAUVER*, ihn im Nachvollzug als ein gleichermaßen emotionales wie intellektuelles Ereignis der politischen Szene also dauerhaft zu machen, hat der Autor die kontroversen Positionen zu einem Dialog montiert. Ein dialogischer Film also, doch keineswegs einer, der auf Stellungnahme verzichtet – Ausgewogenheit war nicht beabsichtigt. Wie der Kommentar die in diesem Vierteljahr tatsächlich vorgefundenen Wetterlagen mit den politischen Entwicklungen in den ehemaligen Ländern des Warschauer Paktes in Zusammenhang bringt, schliesst jedes Missverständnis aus. Gegen dieses doppelte Hoch, das meteorologische und das revolutionäre einer gewaltlosen Befreiung, wird die Lage der Schweiz als eine Lage der offenkundigen Beharrung gesetzt – und, zum schliesslichen Befund nach der Volksabstimmung, eines nicht tauglich gewordenen Versuchs, diese aufzubrechen.

Acht Mal schieben sich zwischen den Dialog der Streitgespräche und deren chronikale Vernetzung Bilder von Landschaften. Es sind Bilder von gleichsam prototypisch schönen Landschaften der Schweiz – vom Urnersee und vom Neuenburgersee, vom Jura und von einem Waldrand, von Hügeln im Schnee, ein einziges Mal auch ein Felsgrat, nie aber sonst ein Massiv der Alpen. Dass hier die Alpen fehlen ist symbolhaft, verkörpert doch gerade ihr Bild unbewegbar das Selbst-

verständnis des auf seine Wehrhaftigkeit pochenden Patriotismus. Von Rob Gnant, dem Kameramann, der von Beginn an Seilers kreativer Begleiter war, mit feinstem Gespür für die Linien der landschaftlichen Topographien aufgenommen, sind diese Bilder in ihrer Poesie, die allerdings nie unmittelbar Verklärung spüren lässt, durch welche indessen Gefühl des Anschauens, Emotion des Erstaunens waltet, das Geständnis eines anderen, eines aus dem Pathos verfremdeten Patriotismus.

Auf drei Ebenen trägt sich die Darstellung der schweizerischen Arbeiterbewegung in *DIE FRÜCHTE DER ARBEIT* zu. Die erste Ebene bildet der Tagesablauf einer Arbeiterfamilie aus dem Jahr 1974, wobei zugleich die Biographien der Personen dieser Familie sowie von parallel gesetzten Figuren, welche über drei Generationen hinweg die Geschichte der Arbeiterschaft repräsentieren, berichtet werden. Auf der zweiten Ebene werden die Daten der Geschichte der schweizerischen Arbeiterbewegung von 1914 bis 1974 ausgebreitet, und zwar einerseits in den Zusammenhängen der allgemeinen politischen und gesellschaftlichen Geschichte des Landes und andererseits in Beziehung zur weltpolitischen Entwicklung. Als dritte Ebene schliesslich hat Seiler die Darstellung seiner eigenen Herkunft und Familie eingefügt, den Weg nachzeichnend, den er als der Sohn einer bürgerlichen Sippe, einzelgängerisch von dieser sich abkehrend, gegangen ist.

DIE FRÜCHTE DER ARBEIT ist in der Hauptsache eine «Chronik der Arbeiterbewegung», und unmissver-

ständlich ist diese Chronik aus der Perspektive der Arbeiterbewegung selbst dokumentiert, auch und gerade dort, wo, die allgemeine nationale Geschichtsschreibung betreffend, diese sonst immer vom Unternehmer- und bürgerlichen Standpunkt aus geleistet worden sei. Dass der Film jedoch über die dramatischen Spannungen dieses Kampfes der Arbeiter um ihre Besserstellung hinaus an Spannung auch in anderer Art gewinnt, ist dadurch gegeben, dass Seiler seine eigene Person einbringt. So stellt er zum einen mit der Veranschaulichung dieser Herkunft die «bürgerliche Folie» als einen Hintergrund für den Film bereit und macht zum anderen sein persönliches Drama als das eines «Klassenrenegaten» sichtbar.

Niemandem, auch keinem der Empörten, ist es seinerzeit eingefallen, *SIAMO ITALIANI*, den Erstling unter den grossen Dokumentarfilmen, als einen nur impressionistischen Film zu bezeichnen. Schon dieser Film hatte eine klare Zielsetzung vor Augen, uns alle nämlich hinzuzwingen in die Einsicht in die Untauglichkeit unseres Verhaltens, unserer Trägheit und unserer Ausflüchte, zu denen ja auch der Stolz auf die sogenannte Versachlichung des «Problems» gehörte. Dieser Überzeugungsimpuls, der *SIAMO ITALIANI* wie den späteren «Chroniken» Seilers eigen ist, ist das Ergebnis der Montage, die vom Impressionismus konsequent wegführt.

Bild und Interview bescheren das Material der individuellen und kollektiven, der emotionalen und mentalen Zustände, die in dieser Dokumentation gesammelt werden. Damit diese Zustände nun aber nicht bloss

Sebastian C. Schroeder bei Dreharbeiten zu *DIE FRÜCHTE DER ARBEIT*



DIE FRÜCHTE DER ARBEIT

Abbildungen bleiben, sondern sich dramatisch zu Entwicklungen entfalten, dafür sorgt die formale Ordnung, mit der das umfangreiche Material gegliedert wird. Das geschieht im Grundsatz motivisch: Ankunft in der Schweiz, Grenzkontrolle, Gesundheitskontrolle, Einwohnerkontrolle, Fremdenpolizei, Arbeitsplatz, Wohnverhältnisse, Freizeit, Häuslichkeit, Wohnungsnot, Kontakt im gesellschaftlichen Umfeld, Familie, Gesellschaftlichkeit, Sexualleben, Vergnügungen. Nicht schlicht chronistisch aneinandergereiht, vielmehr ineinander verwoben und gleich oder ähnlich immer wiederkehrend, vertiefen sich diese Motive in den Sog einer Wirkung von Beschwörung. Was für PALAVER, PALAVER den Grad der Meisterschaft erlangte, die Zäisierung der chronikalen Auslegung durch Bilder von Landschaften, ist in SIAMO ITALIANI vorbereitet durch die Bilder des Tramzuges im herbstlichen Nebel, die die Blöcke der Motive voneinander trennen und sie zugleich miteinander verknüpfen.

Chronik als Rekonstruktion

Seit Francesco Rosis erstem Film LA SFIDA (1958), diesem Drama einer Abrechnung im Milieu der Camorra, seit LE MANI SULLA CITTÀ aus dem Jahre 1963 vor allem, dem Drama der Bauspekulation in Neapel, hat sich Seiler mit den Spielfilmen gerade dieses Italieners beschäftigt. Francesco Rosis politisch-gesellschaftliche Gesinnung ebenso wie seine Ästhetik des Faktischen haben ihren Wurzelgrund im Neorealismus. Seine Filme

kommen also aus der Perspektive historischer und politisch-gesellschaftlicher Verantwortlichkeit. Dabei hat sich Francesco Rosi, was für manche Beobachter in den sechziger Jahren kaum mehr vorstellbar war, für die Darstellung der von ihm bevorzugten Themen der Korruption und der mit dieser verbundenen Verbrechen wieder dem Stil der Chronik zugewandt. Die Dramaturgie dieser Chroniken wickelte die Geschehnisse freilich nicht mehr chronologisch, erzählerisch linear ab, sondern ordnete sie, mit dem Mittel der Rückblende arbeitend, zueinander in bestimmten, zeitlich gegeneinander verschobenen Episoden.

Was Seiler im Werk Francesco Rosis, dem er im Jahr 1983 in der Reihe «Film» des Hanser-Verlages eine grundlegende Studie in Form einer «Kommentierten Filmographie» gewidmet hat, verwandtschaftlich anspricht, wird möglicherweise jene Ästhetik des Modellhaften sein, die er auch bei Max Frisch, in dessen Schauspiel «Andorra» – zwei Jahre vor dem Film LE MANI SULLA CITTÀ herausgekommen – vergleichbar vorfand. Das Modell, nicht, wie das in der Architektur üblich ist, als verkleinerte Vorwegnahme eines vorgenommenen Werkes definiert, sondern als «augenfällige Reduktion auf das Wesentliche», als paradigmatische Vereinfachung von Mechanismen des Funktionierens. Indem Seiler LE MANI SULLA CITTÀ, diesen einen Film Francesco Rosis vor allem, auf die These Bert Brechts festlegte, Kunst habe zu zeigen, wie eine Sache, hier die Korruption, funktioniere, sicherte er sich für seine eigenen Arbeiten zweifellos das Bewusstsein, nicht als ein Einzel-



DER HANDKRUSS

1979



DIE FRÜCHTE DER ARBEIT

ner und gar Vereinzelter dazustehen, sondern in Gleichzeitigkeit und Kontinuität eingebunden zu sein. Man wird Seilers Filmen, seinen grossen und besten jedenfalls, kaum streitig machen können, dass sie in diesem Sinn den Charakter des Modells aufweisen.

Das Auskeltern des «Funktionellen» aus verwirrender Fülle wird in des Autors Arbeitsweise ergründbar; belegbar insbesondere mit der Feldforschung, die jedem seiner Filme vorausgeht und die, im Fall von SIAMO ITALIANI, auch zur Publikation einschlägigen Textmaterials geführt hat. Es war Max Frisch, der den im Jahr 1965 veröffentlichten Gesprächen mit italienischen Arbeitern in der Schweiz, «Die Italiener – Siamo Italiani», im Vorwort jenen Satz vorangestellt hat, der zum Stichwort eines fortwirkenden kritischen Humanismus geworden ist: «Ein kleines Herrenvolk sieht sich in Gefahr: man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kommen Menschen.»

Auf Max Frisch, den Freund, beruft Seiler sich wiederum bei dem Projekt «Wo der Strom noch jung ist», einem Dokumentarfilm über das Obergoms, die Heimat seiner Familie. Was ihn an dieser Heimat seiner Vorfahren fasziniert, ist eine Bevölkerung, «deren Verhältnis zur Vergangenheit sich nicht in Nostalgie und Konservatismus und deren Verhältnis zur Zukunft sich nicht in der Projektion linearer Entwicklungen auf Grund der bestehenden Zustände und Trends (also in sogenannten Sachzwängen) erschöpft».

Die Haltung dieses Films, dessen Herstellung durch die Gleichgültigkeit der eidgenössischen Förde-

rungsbehörde – bei aller Unterstützung durch private Geldgeber immerhin – ernstlich gefährdet ist, würde Menschen zeigen, die sich, nach dem gleicherweise berühmten Wort von Max Frisch, «in ihre eigenen Angelegenheiten einmischen». Menschen, die, nach SIAMO ITALIANI und DIE FRÜCHTE DER ARBEIT, nicht in Entfremdung – in der Fremde und im eigenen Land – darben. Über die Moral der Solidarität, die sich in PALAVER, PALAVER, Exempel der Überwindung von politischer Entfremdung Einzelner und ganzer Gruppen, wäre, vielleicht als Krönung eines Lebenswerkes, hier die Dokumentation einer Versöhnung in die Nähe gerückt.

Publizist und Tagesschreiber

«Die entfremdete Heimat» lautete der Titel eines Aufsatzes, den Seiler dem Band «Film in der Schweiz» (1978) in der Reihe «Film» des Hanser-Verlages beige-steuert hat. Was der Autor an filmkritischen und filmhistorischen Beiträgen herausbringt, bestätigt ihn begleitend zur Filmarbeit als Protagonisten auch des Journalismus. Seine Sachbereiche sind, neben Beschäftigungen mit dem politischen Tagesgeschehen wie etwa der Stellungnahme zum Beitritt der Schweiz zum Europäischen Wirtschaftsraum, das Theater, der Film und die Literatur. Das Studium der Literatur, der Philosophie und der Soziologie in Basel, Paris und München und die Promotion schliesslich in Wien mit der Dissertation «Idee und Erscheinung des Dramas bei Jean Giraudoux» bestimmen bildungsstark Seilers geistige





DER HANDKUSS



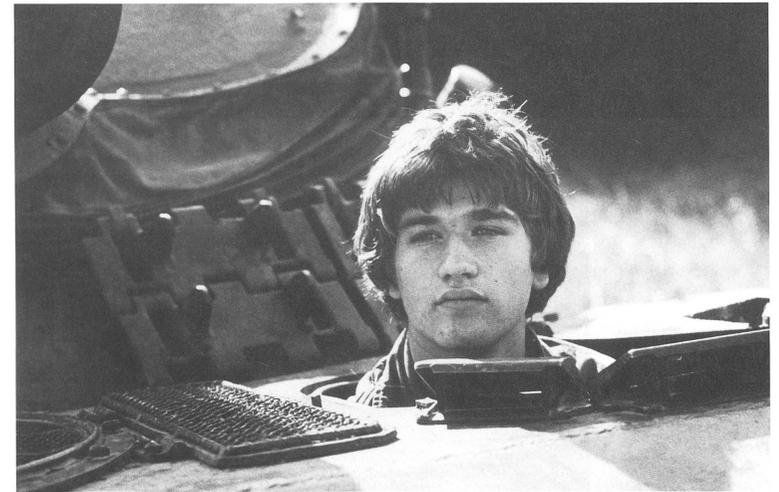
Statur. Die Mitarbeit im Schauspielhaus Zürich nach der Matur und die kreative Atmosphäre im Filmclub Zürich der fünfziger Jahre bestimmten zweifellos voraus, was dereinst das Zentrum seiner Tätigkeiten bilden würde: der Film.

Mag, aus der Zusammenarbeit mit Rob Gnant, dem Kameramann und Fotografen, und June Kovach, der Frau an seiner Seite, im Jahr 1962 eine Produktionsgesellschaft, die «Seiler + Gnant-Filmproduktion», hervorgegangen sein, zunächst zeichnete sich auch für ihn kein anderer Weg zum Film hin ab als der, den auch andere, die Älteren vor ihm fast alle, hatten gehen müssen: die Übernahme von Aufträgen. Das freie Filmschaffen, die Unabhängigkeit im Dokumentieren von Recherche und Darstellung, war das Ziel nicht nur für den einen; ihm strebten die Jungen, die zu Beginn der sechziger Jahre angetreten sind, alle zu. Dem Auftragsfilm standen sie deshalb skeptisch gegenüber. Welches Thema immer, so formulierte es Seiler, ein Auftragsfilm darzustellen hat, es verdünnt sich, weil es unter dem Aspekt der Werbung, und geschehe das noch so diskret, behandelt werden muss, immer zur halben Wahrheit; und wo man die Wahrheit halbieren muss, drängt sich die Lüge vor.

Dennoch hat Seiler Auftragsfilme gedreht, Themen der Werbung, und zwar der touristischen, aufgegriffen. Er hat sie, dabei durchaus im Wissen, dass es Vorgänger gab, künstlerisch zu transponieren nicht bloss versucht, sondern tatsächlich geleistet. AUF WEISSEM GRUND (1961), sein erster Film überhaupt, entwarf choreogra-

phisch die Spuren wintersportlicher Aktivitäten in verschneiten Landschaften; ein touristischer Promotionsfilm, der, nicht als erster zwar, ganz ohne Kommentar auskam. IN WECHSELNDEM GEFÄLLE (1962), am Festival von Cannes unter dem Titel A FLEUR D'EAU gezeigt und mit dem Grossen Preis für den besten Kurzfilm ausgezeichnet, war nach dem gleichen Prinzip der Bildreihung aufgebaut, sein Thema nun aber: Lauf und Gefälle des Wassers, Fluss, Bach und See, Fall des Laubes, Spiegelung der Luft und der Sonne, Gang und Spiel der Wellen, das Wasser als Stätte der Lebensfreude und des Sports, Sprung und Sturz, Hingleiten und Verweilen. Impressionen, gewiss, doch nicht aneinandergereiht, sondern ineinander verbunden zu einem dichterischen Bild des Wassers. Das Wasser als Mythos beschworen, immer real zwar, werden aus dem Abbild die Elemente des Stils gewonnen, eines Stils des Konstruktiven, zu dem Oskar Sala seine mit elektronischen Mitteln hergestellte genaue Musik setzte.

Rob Gnant, der hier seine erste Arbeit als Kameramann vorlegte, erklärte sich mit diesem Film aus seinem Herkommen eines Fotografen. Sein Auge, das die Naturbeschaffenheit des in der Landschaft Vorgefundenen, hier das Bild vom Fliesen des Wassers, auf Elemente des Zeichnerischen reduziert, um so, hinter ihren Farben, das Wesentliche sichtbar zu machen, hat Gnant auch in seinen späteren Filmen mit Seiler immer erneut geübt – von den Sequenzen der Trambahn in SIAMO ITALIANI bis hin zu den Sequenzen der in Landschaftsbildern konkretisierten Zäsuren in PALAVER, PALAVER. Es



MÄNNERSACHE

gab und gibt eine Kritik, die im Anblick dieser konstruktiven Bildgestaltung von «photogénie» höhnt, mit einem Begriff aus dem Französischen, der damit etwas primär Unfilmisches benennen zu können meint. Übersehen wird dabei geflissentlich, dass diese “photogenen” Sequenzen in keinem Fall Selbstzweck sind, sondern Element einer erzählerischen Kontinuität, immer dramaturgisch sinnvoll gesetzte Pausen.

Cinéma direct als Methode

IM LAUF DES JAHRES (1967), ein dritter Film, den Seiler im Auftrag der Schweizerischen Verkehrszentrale gestaltete, vereinigte zu formaler Brillanz eine Vision gleichsam des Abschieds letzte Szenen echten schweizerischen Brauchtums: zwölf Szenen, zwölf Bräuche, folkloristische Rituale eines jeden Monats des Jahres. Der Film unterschlägt nicht, dass das autochthone Brauchtum dem Untergang geweiht ist; jedoch kann er, da Werbung eben nur die halbe Wahrheit zulässt, die Aufgabe nicht wahrnehmen, die über die Würdigung der kulturellen Bedeutung hinaus dadurch zu leisten wäre, dass die Ursachen der Gefährdung ergründet und der Verlust an Echtheit in den soziologischen Zusammenhang der modernen, industrialisierten und verstädterten Welt gestellt werden müssten.

In einem gewissen Ausmass wird man den im gleichen Jahr 1967 entstandenen Film MUSIKWETTBEWERB, gedreht an Ort und Stelle – in Genf – des in der internationalen Musikkultur damals hoch angesehenen

Turniers für Interpreten aller Art, der instrumentalen Musik sowohl wie der vokalen, als das Gegenstück zu IM LAUF DES JAHRES betrachten können: insofern nämlich dieser Film nun jene kritische Perspektive besitzt, die ihn zu seiner soziokulturellen Studie von Rang tatsächlich erhebt. Wie seit SIAMO ITALIANI arbeitete auch hier Seiler mit den Mitteln des «cinéma direct», Bild und Ton dokumentierten authentisch den Wettbewerb von Sängern und Instrumentalisten, beschrieben die Stufen, die, Anstrengung abfordernd so sehr wie Talent, zur Qualifikation des Siegers, der sich zuletzt vor Publikum zeigen muss, emporführten, und traten, ohne dabei irgend Hilfe wirklich geben zu können, den Kandidaten dennoch zur Seite, indem sie sie in ihrer schwierigen Einsamkeit beobachteten. Da ein Dokumentarfilm indessen nicht aus den authentischen Bildern und Tönen besteht, die er angeblich liefert, sondern im Kopf erst dessen entsteht, der ihn schreibt, gewinnt er seinen Wert erst aus der Perspektive, aus welcher das, was als authentisch gelten könnte, vorgebracht wird. MUSIKWETTBEWERB ist, bei aller Musikalität, die die Autoren in diesen Film investiert haben – Seiler spielte, so wird berichtet, das Cello weit über den Stand eines Amateurs hinaus –, kein musikalischer Huldigungsfilm. Was er aufzeigt, ist der Verschleiss von Begabungen in einem Kulturbetrieb, der in seiner Hektik und kostspieligen Ruhmessucht ohne die Pflege des kultisch gefeierten Stars nicht aufrechtzuerhalten wäre.



*Alexander J. Seiler und Max Frisch
im Gespräch in PALAVER, PALAVER*

«Es ist nun sehr schwer, Abschied zu nehmen von dem militärischen Denken, denn das militärische Denken hat Jahrtausende der Geschichte bestimmt und uns in diese Lage geführt, die heute diesen Abschied erzwingt.»
Max Frisch in PALAVER, PALAVER



MÄNNERSACHE



June Kovach, die Frau an der Seite

Diese Perspektive der Entlarvung nun entfaltet sich nicht mittels verbaler Erläuterung, sie tritt hervor vielmehr aus der Absicht der Montage, und diese ist perfekt. Im Ergebnis ist sie die Arbeit von June Kovach, Seilers Frau, die hier, wie in Filmen vorher und nachher, als Cutterin zeichnet. Von ihrer Ausbildung her zur Konzertreihe ausgebildete Pianistin, hat die gebürtige Amerikanerin ihr genuines Interesse an Schnitt und Ton zur Meisterschaft entwickelt und zu ihrer beruflichen Beschäftigung gemacht. Dass die Virtuosität der Montage, die in MUSIKWETTBEWERB dem Betrachter zu jener Zeit bereits auffiel, June Kovachs Verdienst nicht nur, sondern ihr schöpferischer Beitrag an die Filme ihres Ehemannes ist, ergab sich als gesicherte Einsicht später, aus dem Rückblick, den der erste eigene Film dieser Frau, WER EINMAL LÜGT ODER VIKTOR UND DIE ERZIEHUNG (1973), schliesslich auftrat.

Der Film ist die Spurensicherung eines Lebens, ist eine Enquête, die Interviews mit optischer Dokumentation verbindet; die Akten der Gerichte, Berichte der Polizei, Gutachten der Psychiatrie abrufte, gegen die daraus abgeleitete Personenbeschreibung aber eine «gefilmte Realität» (Martin Schaub) setzt, die durch andere erreichbare Zeugnisse, durch Visitationen in Heimen und Anstalten, durch Erinnerungen der Eltern, der Lehrer, der Nachbarn bestellt wird. Es keltert sich das Bild eines Menschen heraus, den die Regelbenennung als gesellschaftsunfähig bezeichnet, und dessen Tragödie, die einzig er mit seinem Leben auszuhalten hat, mit solcher

Benennung erbarmungslos ausgesondert wird. Wie wenig zur Trauerarbeit, die bedeuten würde, dass eine Gesellschaft auch anders funktionieren sollte, diese befähigt ist, das ist Fazit von WER EINMAL LÜGT ODER VIKTOR UND DIE ERZIEHUNG; es reicht weit hinaus über die konventionelle Klage über die Repressivität, die dem Film als dessen Haltung bequemerweise unterstellt wurde.

Für die gestalterische Selbständigkeit des Films von June Kovach, an dem ihr Ehemann zwar mitgearbeitet hat, zeugt nun die stilbestimmende Tatsache, dass die Personenbeschreibung ohne den Protagonisten, ohne Viktor, auskommt: und dass dessen Persönlichkeit uns dennoch lebendig vor Augen steht. Den nämlichen Weg der Darstellung einer Person ist June Kovach noch einmal gegangen, in «Honeyland»; einen Film, in welchen sie seit mehreren Jahren ihre Kraft, ihre Begabung, ihre Phantasie investiert. «Honeyland» ist die Geschichte eines kurzen Lebens, Stéphanes, geboren 1955, der im Jahr 1976 bei einem Verkehrsunfall starb. Als Schüler der Kunstgewerbeschule (in Zürich) hinterliess Stéphane Material, das sich im Laufe seines Lebens angesammelt hat: Kinderzeichnungen, Plakatentwürfe, Skizzen, Comics, Fotos und Filmaufnahmen.

Die Materialien vermitteln nicht nur Einblick in privates Leben und Denken, es lässt aus ihnen sich auch Einblick lesen in das Denken und die Seelenlage heranwachsender Jugendlicher nach 1968, jener Altersjahre spezifisch, in denen sich die Bindung an Umwelt und Zeitgeist herauschält. Auch in «Honeyland» erscheint

der Protagonist nicht: seine Persönlichkeit, den Sinn und die Erfahrung, die Schwierigkeit und die Hoffnung seines jungen, jäh abgebrochenen Lebens, bildet sich aus der Konfrontation mit seiner Hinterlassenschaft, situiert sich fast ausschliesslich mit Hilfe der musikalischen und visuellen Mittel.

Gegenwärtigkeit und Personenbeschreibung

Die Methode des «cinéma direct», die seinerseits Seiler erstmals in SIAMO ITALIANI anwandte, verlangte gebieterisch die sichtbare Gegenwärtigkeit der Person, auf deren Beschreibung sich ein Film wie zum Beispiel UNSER LEHRER (1971) festschrieb. Auch hier eine Enquête. In ihrem Verlauf entsteht das Persönlichkeitsbild eines Volksschullehrers, ein keineswegs einheitliches Bild, ein zwiespaltenes vielmehr, das sich aus zwei Hälften formt, die letztlich unvereinbar bleiben werden. Ein Lehrer, ein tatsächlicher, der sich selber erklärt durch die Auffassung, die er von seinem Beruf hat, und diese ist ehrenhaft, vermittelt er doch in einem lebendigen, freien Unterricht Kenntnisse, bereichert er doch Köpfe und Herzen seiner Schülerinnen und Schüler, weiss er sich doch fern von unterdrückender Strenge bei aller Achtung darauf, dass Disziplin bewahrt wird. Wie anders er mit den Augen der Kinder, denen er die Aufgabe gibt, einen Aufsatz «Unser Lehrer» zu schreiben, gesehen wird, das erfährt er zu seinem Erschrecken bei dieser Lektüre. In diesem Spiegel, den die Kinder vor ihm aufrichten, erscheint er als Tyrann, dessen

Scherze die Camouflage der Repression sind.

Nun ist es keineswegs so, dass Seiler vordergründig ein System der Repression, das die Schule ist, behauptet. Zu solcher Einflächigkeit des Urteils hätte sich Peter Bichsel, dem der szenarische Entwurf zu danken ist und der in diesen Entwurf eigene Erfahrung, eigene Reflexion des auch von ihm in seinem angestammten Beruf empfundenen Zwiespalts eingebracht hat, schon gar nicht bereit gefunden. Was der Film konstatiert, ist zum einen die Unvereinbarkeit der Erwartungen, die ein Lehrer in seinem Unterricht einsetzt, und der Erwartungen, welche die Schüler hegen, die, methodologisch mit ihren Antworten auf alle an sie ergehenden Fragen eingestimmt, es ihrem Lehrer recht machen wollen. Ist zum anderen die Erkenntnis, die an Max Frischs Sentenz etwa anknüpfen könnte, dass ein Mensch, der lange genug gelebt hat, eines Tages bei dem Augenblick anlangt, in welchem er sich schlüssig wird, dass er eine Biographie, und eben diese eine zurechtgelegte, tatsächlich gehabt habe.

Bei aller intellektuellen Stringenz, in einem Streitgespräch die Linien hart zu ziehen: nie hat Seiler, wie ihm das bei UNSER LEHRER unterschoben wurde, ein Porträt als Plattform der Blossstellung konzipiert. Gleichermassen standhaft verwahrte er sich gegen den Missbrauch, den das Medium Film mit einer Persönlichkeit betreiben kann, indem er dieser eine Öffentlichkeit zumutet, die sie im Grunde scheut. Dem Vertrauen, das Seiler über lange Jahre hin im Umgang mit Ludwig Hohl, dem Schriftsteller und Aphoristiker, zu festigen



Thomas Mauch und Alexander J. Seiler bei Dreharbeiten zu MÄNNERSACHE





GUTKNECHTS TRAUM

vermocht hatte, entzog sich dieser Scheue denn auch nicht, als das Projekt an ihn herangetragen wurde, ihn zum Protagonisten eines Films zu machen.

Ein luzides Porträt

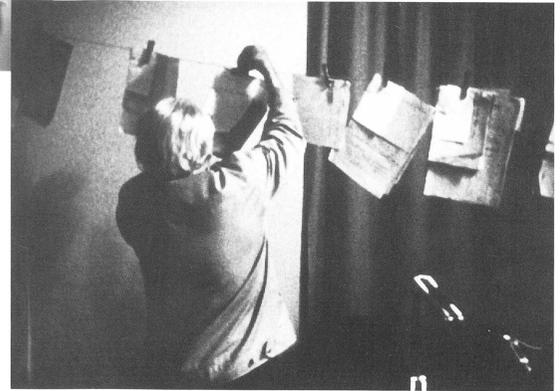
Vorstellbar ist, dass einzig Seiler berufen war, den Widerstand Hohls gegen das Medium Film, von dem er nicht zu Unrecht vermutete, dass es seine Person in «lebenden Bildern» zum blossen Schaustück machen könnte, überwinden zu können. Diesem in Freundschaft gewachsenen, im literarisch mitschöpferischen Gespräch gehärteten, bei der Ausarbeitung des Drehbuches überprüften und während der Dreharbeiten immer wieder bestätigten Vertrauen war zu danken, dass Hohl, der sich dem Mitspielen vor den Augen der Öffentlichkeit längst entwöhnt hatte, schliesslich dennoch mitzuspielen begann und an diesem Spiel sichtlich Freude gewann.

LUDWIG HOHL – EIN FILM IN FRAGMENTEN (1982) lautet der Titel dieser Personenbeschreibung. Der Untertitel will nicht beteuern, dass der Film, da im Jahr 1980 der Tod des Porträtierten dazwischentrat, deshalb ein Fragment geblieben sei. Und er will auch nicht sagen, dass es eben weiter nicht gereicht habe, als diese schwierige Person Hohls nur fragmentarisch darzustellen. Die Wahl des Begriffes Fragment steht, wie könnte es anders sein, in bedachter Beziehung zum Werk des Schriftstellers. Dieses, sieht man von «Bergfahrt» ab, ist im Eigentlichen ein Werk aus Fragmenten, auch wenn

es, wie «Die Notizen», das Hauptwerk, sich als ein Ganzes ausweist und als ein Ganzes vom Leser gelesen werden will. So prägt sich denn auch der Film, der mit achtzehn «Zwischentiteln» die Fragmente benennt, als ein Ganzes ein, so schrittweise sich auch sein Aufbau ausnimmt. Als ein Ganzes, das in den Teilen immer wieder und von Anfang an, im Rhythmus der Personen- und Sachbereiche, die den einzelnen «Zwischentiteln» zugeordnet werden, und in der gegenseitigen Verklammerung dieser Bereiche über den Ablauf des Films hin erkennbar ist: denn nur das Schauen, das für einen Augenblick das Wissen bereithält, gewinnt Dauer.

Für das Verständnis von Hohls Werk ist es stilbildend, dass der erste Zwischentitel «Vom Arbeiten» heisst, der letzte dann «Das wahre Arbeiten» ansagt. Die existentielle Erfahrung nämlich, dass das «Arbeiten nichts anderes ist als aus dem Sterblichen übersetzen in das, was weitergeht», ist so angesprochen. Zwar erinnern die von Seiler gewählten Zwischentitel zum Teil auch an «Die Notizen», massgeblich aber sind sie unmittelbar abgeleitet von der Biographie Hohls, oder sie benennen die Orte des Lebens, des Schreibens, der Arbeit; vor allem den einen Tisch, an dem der Schriftsteller seine Arbeit tat. Jene Arbeit, die dem Erkennen des Realen gewidmet war, das im Erkennen denn auch erschaffen wurde.

So eng in der tatsächlichen Räumlichkeit, so angefüllt mit dem Reichtum einer in Gedanken und im Schreiben erarbeiteten Existenz, ist denn auch die mit dem Zwischentitel «Der Tisch» versehene Sequenz: es



LUDWIG HOHL – EIN FILM IN FRAGMENTEN

ist, als gliedere der Film sich mit allen seinen Fragmenten um diesen einen, den sechsten «Zwischentitel». Das wirkt so darum wohl, weil der Tisch, an dem alles geschrieben worden ist, an dem Ludwig Hohl im Film nun auch, vorlesend, sitzt, von dem er aufsteht, um wieder an ihn zurückzukehren, aufs neue immer wieder zum Mittelpunkt würde, wäre Ludwig Hohl nicht selber dieser Mittelpunkt.

Erstaunlich umfangreich ist das Material über einen Schriftsteller, der, wie Adolf Muschg meinte, nach dem Tod vielleicht aufhören würde, eine Legende zu sein. Umfangreich ist das Material möglicherweise darum, weil der Film überhaupt gedreht wurde; erstaunlich ist es auf jeden Fall, denn Hohl war ein Schriftsteller, der kaum je nach aussen getreten ist und der sich der Literatur seiner eigenen Zeit, weit mehr noch aber der Idolatrie des Künstlers, wie sie in Bildungskreisen tradiert wird, entzogen hat.

Was die Reife des filmischen Könnens hier bezeugt, ist der Wechsel der Stimmen. Hörbar ist die Stimme Hohls alternierend mit den Stimmen anderer Sprecher, unter ihnen unverwechselbar jene des Schauspielers Sigfrid Steiner; unverwechselbar darum, weil er Texte spricht, die Ludwig Hohl in den Gesprächen mit dem Filmer ins Tonband gesprochen hat. Zwei Altersstimmen, die eines Schauspielers, der zu markieren versteht, und die des Schriftstellers, der zu seinen eigenen Texten gleichsam kontrapunktisch vorträgt; zwei Stimmen alter Männer, die ineinander klingen, einander ablösen, in dramaturgisch perfekter Tonmontage.

Spielfilme für den Bildschirm

Als Seiler LUDWIG HOHL – EIN FILM IN FRAGMENTEN herausbrachte, hatte er sich als Autor auch von Spielfilmen bereits einen Namen gemacht, einen eher befehdeten freilich. Die beiden Spielfilme, DER HANDKUSS (1980) und MÄNNERSACHE (1981), bewegen sich thematisch keineswegs von den Dokumentarfilmen des Autors weg. Beider Filme Protagonisten sind, dieses Mal nun allerdings als Figuren spielhaft angelegt, Gesellschaftsunfähige, ordnen sich charakteristisch also ein in das dokumentarische Werk. Auch wenn man überzeugt davon ist, dass in der luziden Art, wie in LUDWIG HOHL – EIN FILM IN FRAGMENTEN ein Gesellschaftsunfähiger, wie es in der Schweiz seit Robert Walser viele Schriftsteller sind, differenzierteste Gestalt gewann, fehlt es auch den beiden in den Jahren zuvor entstandenen Spielfilmen an Ansätzen zu derlei Luzidität keinesweg.

DER HANDKUSS ist ein Film, der im Nachgang zu dem im Jahr 1973 vom Fernsehen DRS ausgeschriebenen Wettbewerb, der filmische Adaptionen epischer Literatur unseres Landes erbringen sollte, als Auftrag in Produktion ging. Dem Film liegt eine Erzählung von Friedrich Glauser, «Der Schlossherr aus England», zugrunde. Ein Stoff, der nach Meinung der Lesekommission des Senders für das abendliche Hauptprogramm nicht geeignet war. Sollte man im Jahr 1973 allerdings dem Filmer auch eine Begabung für das Leichthändige, das durchaus Spielerische, das scheinbar Gewichtlose, nicht zugetraut haben, dann widerlegte DER HANDKUSS schliesslich jede solche mögliche Befürchtung.



June Kovach
bei Dreharbeiten
zu GUTKNECHTS TRAUM



LUDWIG HOHL – EIN FILM IN FRAGMENTEN

Seiler hat die kurze Geschichte dieser vielleicht geschlossensten Erzählung von Glauser aus Grossbritannien nach Frankreich übertragen. Von dort lässt er seinen Schlossherrn in die Schweiz heimkehren. Das hat berechtigt seinen doppelten Grund. Zum einen ist der Schlossherr in Glauzers Erzählung, ein Heiratsschwindler, dem Betragen und den Redensarten nach eher einer, der aus Frankreich zurückkommt. Zum anderen ist Seiler umgekehrt mit diesem Stoff, mit dieser Hauptfigur des Louis Arbalète, einst Ludwig Armbruster, und mit dessen Hauptdarsteller Maurice Garrell auf seine Weise nach Frankreich heimgekehrt. Wer wollte nicht ausmachen, dass er mit *DER HANDKUSS* Jean Giraudoux huldigte – mit einer gewichtlosen Gewichtigkeit, mit einer Romantik, die sich ironisch stets in Distanz hält, mit einer Lebensfreundlichkeit, die zu erlangen für einen ernsthaften Schweizer immer auch ein Ideal ist.

Und ist, auf Künftiges wie «Wo der Strom noch jung ist» vorgreifend – wie man jetzt weiss –, für einen Filmautor, der die Enge der Schweiz kritisch ausgeleuchtet hat, dieser Stoff einer Heimkehr nicht bezeichnend? Nicht die Heimkehr eines pathetisch aufwirbelnden Patrioten und Auslandschweizers ist das, es ist die Heimkehr eines nicht «unbeschriebenen Blattes». Heimat ist da verschlagenerweise nicht schlicht ein Ruheort, obgleich sie so auch begehrt wird. Seiler wäre der letzte, der das nicht wüsste, und ein Aspekt der Ironie, die er bereitstellt, leuchtet gerade dieses verkehrte Heimweh aus. Die Sozialkritik, bei Glauser schon anzutreffen, ist eine veränderte – für die Oberschwester

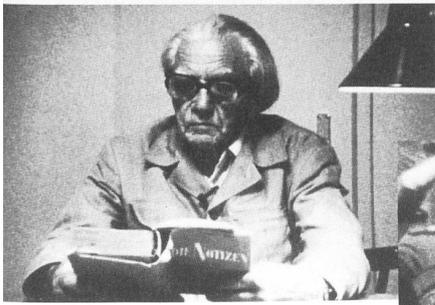
im Krankenhaus, wo der verwehrlose Heimkehrer fürs erste gepflegt wird, ist ein Geldschein, wie bei Glauser noch, kein Reichtum mehr. Doch der Stress ist, was die Frau charakterisiert, geblieben, geblieben die Pflicht als Lebenspensum, die Frustration also, das Leben verpasst zu haben.

Die Gewalt eines Gesellschaftsunfähigen

Fürs Fernsehen ebenfalls, und deshalb in der Spiellänge dessen Stundenregelung unterworfen, ist der zweite Spielfilm entstanden, *MÄNNERSACHE* (1981). Der Film war Teil der im Auftrag des Fernsehens DRS von der Nemo-Film AG in Zürich, einer Gründung von Seiler in Gemeinschaft mit den Regisseur-Kollegen der weiteren sechs Beiträge, hergestellten Reihe «Die sieben Todsünden». Die Titel der Filme lauteten: *NEID ODER EIN ANDERER SEIN* von Philippe Pilliod, Schriftsteller und Übersetzer von Max Frisch, Vater des tödlich verunglückten Stéphane, dessen kreative Lebensdauer June Kovach in der erwähnten Personenbeschreibung «Honeyland» erarbeitete; *WOLLUST ODER GUTKNECHTS TRAUM* von June Kovach, der einzigen Frau im Team; *FAULHEIT ODER DER HINKENDE ALOIS* von Georg Radanowicz; *VÖLLEREI ODER INSELFEST* von Sebastian C. Schroeder; *STOLZ ODER DIE RÜCKKEHR* von Friedrich Kappeler; *HABSUCHT ODER HAMBURG-MADRID* von Iwan P. Schumacher und schliesslich *ZORN ODER MÄNNERSACHE*.



Alexander J. Seiler und Ludwig Hohl im Gespräch



PALAUER, PALAUER

Auch in diesem Film, bezeichnend nicht einzig für das Werk Seilers, für die Haltung einer Generation von Filmern gleicherweise, ist das Drama der Gesellschaftsunfähigkeit. Dieses Mal allerdings nicht mit den Ergötlichkeiten eines Divertissements ausgespielt, sondern aufgeladen mit Aggressivität, dem Zorn eines Jugendlichen. Was nicht bedeutet, dass diesem Zorn nicht auch ein Alterszorn nahe sein könnte, der, in Konsequenz gesammelter Erfahrungen, eine praktikable Lebensform in einer als stagnierend erlebten Gesellschaft durchaus fällig ist. Unter den sieben Filmen, die sich mit den Todsünden paradigmatisch befassen und diese variationenreich in Zusammenhänge mit den gesellschaftlichen Verhältnissen der Schweiz der frühen achtziger Jahre bringen, ist MÄNNERSACHE auf die unmittelbarste Art ein politischer Film.

Von diesem und den fünf anderen Filmen der Männer, die sich an der Reihe «Die sieben Todsünden» beteiligten, hebt sich June Kovachs GUTKNECHTS TRAUM nun allerdings dadurch ab, dass sie entschieden von der Dramaturgie der These abbrückt. Zwar illustrierte keiner der Filme ein moraltheologisches Apodiktum, wie es im Begriff Todsünde enthalten ist, und auch June Kovach verändert Sinn und Gehalt der Todsünde unter dem real existierenden Druck gesellschaftlicher Verhältnisse in der Schweiz als den gewollten Verstoss gegen Vorschriften, Konventionen und Normen. Was beispielhaft wiedergewonnen werden soll, sind die Unmittelbarkeit von Gefühl und Vitalität, die Freiheit in Verhalten und Denken, die der normierte Alltag verschüttet hat.

Walter Gutknecht, subtil gespielt von Fritz Lichtenhahn, ist Portier im Kundentresor einer Grossbank. Aus seiner Kellerexistenz wacht er auf, als er krank wird und in Träumen, die ihm seine Krankheit beschert, in Tag- und in Nachtträumen, den Weg zur Selbstbefreiung, zur Selbstverwirklichung auskundschaftet. June Kovach weist ihm diesen Weg nicht in Funktion eines Plädoyers, durch das die These erklärt wird, sondern macht sinnhaft und sinnlich anschaulich, wie Gutknecht, der Träumer, diesen Weg geht. Selbst in den Sequenzen, in denen die Phantasien des Protagonisten vom Ausbruch aus seiner privat wie beruflich genormten Existenz in Parallele gesetzt werden zu Experimenten mit Ratten, die im Laboratorium dem sogenannten Vagus-Tod ausgeliefert werden, erschliessen sich Sinn und Bedeutung unmittelbar und ohne psychologisch-pädagogische Explikationen. Gerade diese Sequenzen zeigen, wie realistisch die Bilder sind, die June Kovach für die Darstellung der von ihr denunzierten Situation gefunden hat: es sind – aus der eigenen Erfahrung der psychopädagogischen Beschäftigung heraus, die die Autorin dann später auch zu «Honeyland» inspiriert hat – gefundene Bilder, nicht aber zu sinnbildlichem Gebrauch erfundene.

Wollust wird nicht vordergründig exemplifiziert als blosser sexuelle Ausschweifung, selbst die skabrosen Phantasien Gutknechts sind unmittelbar sich entschlüsselnde Anschauung dafür, dass und wie sehr offenkundig unsere Existenz ihre Empfänglichkeit für alles Vitale eingebüsst hat, wie verarmt unsere Sinn-





PALAVER, PALAVER

1990



lichkeit ist. Wollust äussert sich als das Erlebnis eines ursprünglichen Lebensbehagens, das sich in eine symbiotische Vielfalt von Erfahrung, Gefühl, Vorstellung, Utopie und Leidenschaft bündelt.

MÄNNERSACHE entstand nach Motiven von Otto F. Walter, dessen Kurzroman «Wie wird Beton zu Gras» das gleiche Thema behandelt. Nun ist der Film nicht schlicht eine Adaption des Romans, vielmehr ist die Entstehungsgeschichte von Roman und Film komplementär zueinander zu sehen. Es wird wohl das erste Mal gewesen sein, dass in unserem Land ein Schriftsteller und ein Filmer, ohne dass sie dabei gleich eine Symbiose eingegangen wären, gemeinsam und doch unabhängig voneinander den nämlichen Stoff in je eigener Sicht und nach je anderer Eigentlichkeit ihres Verhaltens in der Zeit, je auch nach den Bedürfnissen des ihnen vertrauten Mediums ausgearbeitet haben. Die Basis für die Gleichzeitigkeit von Roman und Drehbuch gab ein auf drei Schreibmaschinenseiten bemessenes Exposé aus der Feder von Walter ab. Zwar hat dieser in die Bearbeitung des Themas durch Seiler dann und wann Einblick genommen, für die Niederschrift des Romans dann aber seinen Entwurf völlig anders entwickelt.

Die Anlässe in Roman und Film für den im Panzerwagen militarisierten Protest des Fünfzehnjährigen sind allerdings andere. Walter siedelte seinen Text in den Demonstrationen an, die gegen das Atomkraftwerk in Gösgen bei Olten organisiert wurden. Seiler lässt seinen Helden Koni gegen die Schule und die Absetzung

einer geliebten Lehrerin in seinem kriegerischen Fahrzeug auffahren. Bei beiden also gesellschaftliche Ereignisse die unmittelbaren und dann logistisch ausgeführten Anlässe, bei Seiler indessen, wie es seinem Interesse für die Schule gemäss war, als Beweggrund das System des normativen Unterrichtens. Mit dem Dokumentarfilm UNSER LEHRER hatte er ja bereits Kritik herausgefordert, und in der Praxis des Lebens war er einer der Initianten der «Freien Volksschule», deren Ziel es war, die Szenerie der Schullandschaft im Kanton Zürich neu zu bestellen. Der Ansatzpunkt war dabei ganz konkret und real existierend: die Entlassung einer Lehrerin, die in ihrer Klasse die Lektüre von Max Frischs «Wilhelm Tell für die Schule» betrieb.

Erzählt wird die Geschichte Konis aus der Sicht Hannas, der jungen Lehrerin, welche die Ereignisse einem Polizeibeamten zu Protokoll gibt. Erzählt wird die Geschichte also in Rückblendung, die im Rahmen der Exposition mehrmals anschaulich gemacht wird, innerhalb welcher die Erzählung chronologisch abläuft, obwohl in weiten elliptischen Sprüngen. Es war ein handlungsmässig vielschichtiger, psychologisch und dramaturgisch vielfältig zu motivierender Stoff in die Spieldauer von knapp einer Stunde unterzubringen. So blieb Seiler nichts anderes übrig, als die Szenen, ohne dass dabei die Verständlichkeit eingeschränkt worden wäre, sehr stark einzuzirkeln. Was so entstand, ist ein in der szenischen Abfolge präziser Film, den einerseits die bestechend klaren, atmosphärisch dichten, nie hermetisch verschlossenen Bilder von Thomas Mauch und



zum anderen die darstellerischen Leistungen von Charlotte Schwab als Hanna, Mathis Pilliod als Koni und Dieter Kirchlechner als alternder Lehrer gleichermaßen zum Tragen bringen.

Die Sinnggebung, die in *MÄNNERSACHE* zutiefst fassbar wird, weist bereits – so kann in der Rückschau auf ein zwar noch keineswegs abgeschlossenes, doch in seiner durchgehenden Haltung bereinigtes Lebenswerk abgeleitet werden – hin auf *PALAUVER*, *PALAUVER*. Mit der zerstörerischen Panzerfahrt Konis heisst Seiler keineswegs Gewalttätigkeit gut, und zur Gewalt wird auch nicht aufgerufen. Der alte Panzer, den der Knabe im Wald entdeckt hat, den er wieder fahrbereit gemacht hat, ist im Film zwar real, aber er ist als Instrument des Protestes zugleich ein Symbol, ein Fabelwesen gleichsam, in dem sich die Aggressivität des Halbwüchsigen konkretisiert. Gesetzt wird von Seiler das Zeichen dafür, dass eine rational geführte Argumentation rasch in die Irrationalität umkippen kann; dass wenig also geleistet ist, wenn der Protest dem Affekt, der radikalen Emotion ausgeliefert wird.

Jenes Ritual der politischen Auseinandersetzungen, das von Max Frisch in «Jonas und der Veteran» stichworthaft und doppelsinnig als Palaver bezeichnet worden ist, das Ritual der Disputationen, sofern diese unverrückbar rational geführt werden, muss, so hebt Seiler hervor, das Grundmuster eines Dialogs sein zwischen Standpunkten nicht nur, zwischen Menschen vielmehr auch. Das Grundmuster eines Dialogs, der, künstlerisch aufgefasst, ein Ereignis ist in der Tradition eines

Diderot. Ein Ereignis demnach immer und jeder Zeit der Aufklärung. An diesem Ethos der Aufklärung hält Seiler, der sich vehement zum Gegner der Antiaufklärer erklärt, die nach dem angeblichen Scheitern der Aufklärung ihren Wiedereintritt in die Geschichte vorbereiten, so hartnäckig wie argumentativ gründlich fest.



«Es wurstelt halt jeder vor sich hin»

Gespräch mit Alexander J. Seiler

HANS STÜRM 1966 in Paris, da es in der Bibliothek der Filmhochschule nichts über den Schweizer Film gab, bekam ich das Thema als Vorgabe für meine Lizenziatsarbeit aufgebremst. Ich war von der Sache mässig begeistert, verspürte auch wenig Drang, nach meinem Studium zurückzukehren, um in der Schweiz Filme zu machen. Film in der Schweiz – die grosse Zeit der Praesens Film, DIE LETZTE CHANCE, war längst vorbei, die Gotthelf-Filme Franz Schnyders, Kino der Nation, HINTER DEN SIEBEN GLEISEN und was es sonst noch so gab. Martin Schlappner machte mich darauf aufmerksam: da gibt's ein paar neue, junge Autoren, Alain Tanner, Claude Goretta, Walter Marti und Reni Mertens und Alexander J. Seiler, Rob Gnant und June Kovach: die haben einen Film gemacht, SIAMO ITALIANI, die Fremdarbeiter in der Schweiz.

SIAMO ITALIANI, und ganz besonders die Kameraarbeit von Rob Gnant in diesem Film, war für mich eine Offenbarung, ein Versprechen: vielleicht der Ausgangspunkt eines "Schweizer Neorealismus", einer "Schweizer Nouvelle Vague".

Als Alexander J. Seiler mir die Mitarbeit als drittem Kameramann in seinem nächsten Film MUSIKWETTBEWERB anbot, gab es kein Zögern. Und ich bin wahrlich nicht der einzige Filmemacher in der Schweiz, der Xandi Seiler als Geburtshelfer in seiner Filmographie nennen kann.

HANS STÜRM Dreissig Jahre später – worüber wollen wir reden? Alexander J. Seiler als öffentliche Person, als Kulturpolitiker, als Initiant und

Ghostwriter in zahlreichen kulturpolitischen Initiativen, im Schweizer Filmzentrum, dem Verband der Filmgestalter, der Eidgenössischen Filmkommission, den immerwährenden Auseinandersetzungen Film-Fernsehen? Mindestens für uns in der deutschsprachigen Schweiz gibt es wohl wenig filmpolitische Errungenschaften, die nicht mit deiner Person verbunden sind.

ALEXANDER J. SEILER Weniger wäre vielleicht mehr gewesen, diese Arbeit frisst dich auf, heute mehr denn je! Das Missverhältnis von Aufwand und Ertrag macht dich müde. Heute denke ich, ich hätte mich doch mehr auf meine eigene Filmarbeit konzentrieren sollen.

HANS STÜRM Wir, die Gesamtheit der Filmemacher, haben aber viel von dieser Arbeit profitiert und profitieren immer noch. Trotzdem, die damalige Euphorie ist verflogen, von Aufbruchstimmung ist nicht mehr viel zu spüren, die Zuversicht sehr gedämpft – was ist geschehen, woran liegt das – ist es einfach unser Alter, der Zeitgeist, hat sich das Klima so verändert – oder waren unsere Vorstellungen schon damals, von Anfang an eine Fata Morgana?

ALEXANDER J. SEILER Nicht nur, wir haben immerhin etwas sehr Entscheidendes erreicht, das vor uns nicht galt: dass das Filmschaffen auch in der Schweiz als ein Teil des Kulturschaffens anerkannt und öffentlich gefördert wird.

ALEXANDER J. SEILER Je mehr an äusseren Voraussetzungen, höheren Förderungsbeiträgen und damit höheren Budgets und so weiter

erreicht wurde, umso weniger sind die Filme entstanden, von denen wir dachten, dass sie dann entstehen werden, es sind nur viel mehr geworden; mit Ausnahmen, sicher, aber im Ganzen gesehen – klar, je mehr Filme gemacht werden, desto grösser ist die Zahl durchschnittlicher, unbedeutender Filme – vielleicht muss es so sein, sind viele unbedeutende Filme die Basis für das Entstehen einiger weniger hervorragender.

Mitte der siebziger Jahre gab es einen Knick in der Entwicklung, an dem Punkt, als im Verband der Filmgestalter der Anspruch auf Qualität aufgegeben wurde. Seither wird jedermann, der einmal ein Filmchen gemacht hat, als Mitglied aufgenommen.

Damit verlor der Verband seine frühere Stosskraft, die Diskussion, das gemeinsame Engagement verflachte, übrig blieb nur noch die "gemeinsame" Forderung nach mehr Geld. Ein sehr bezeichnendes Beispiel wäre das Rahmenabkommen Film-Fernsehen, in dem wir uns für ein paar Silberlinge nach und nach unseren Autorenstatus und unsere Rechte abkaufen liessen.

HANS STÜRM Ich erinnere mich, schon in den siebziger Jahren wurden öffentliche Auseinandersetzungen mit den Förderungsinstitutionen und dem Fernsehen, aber auch die kulturpolitischen Diskussionen unter uns, von vielen Filmemachern immer weniger geschätzt. Als ich mit meinem Film ZUR WOHNUNGSFRAGE Trumpf-Buurnationalrat Eibel zu einem Antrag auf Streichung des Eidgenössischen Filmkredits veranlasste, sagten mir Kollegen: «Du sollst die Hand nicht



PALAUER, PALAUER

beissen, die uns füttert.» Du gehörtest nie zu den Kulturschaffenden, die in demutsvoller Selbstbeschränkung öffentliche Kulturförderung als huldvolle Gabe verdanken, im Gegenteil: du hast mit Kritik gegenüber Kulturfunktionären und Verwaltern nicht zurückgehalten, die Kultur hatte den Nutzen, du öfters den Ärger, wahrscheinlich hat dir das auch einige Repressalien eingebracht.



HANS STÜRM Reden wir von deinen Filmen; eine stolze Reihe von ungefähr zwanzig Werken, hauptsächlich Dokumentarfilme, zwei Spielfilme, Fernsehfilme bis hin zu Werbe-Filmen für die Schweizer Verkehrszentrale. Ein breites Spektrum stilistischer Formen, vom «cinéma direct» in *SIAMO ITALIANI*, der Inszenierung und Stilisierung in *DIE FRÜCHTE DER ARBEIT* zum distanzierten, konstatierenden Blick der Chronik von *PALAUER, PALAUER*.

Zwei Dinge fallen mir dabei auf, das eine: du bist in deinen Filmen nie aus der Schweiz weggegangen –

ALEXANDER J. SEILER – aber das hat nichts mit Ideologie oder nationaler Verbundenheit zu tun. Ich bin weit herumgekommen, dass ich fast immer in der Schweiz gearbeitet habe, hat in erster Linie familiäre Gründe.

HANS STÜRM Vielleicht nicht nur, denn das zweite, was mir auffällt, ist der thematische Bezug deiner Filme, ob schweizerisch oder nicht, zur konkreten politischen Realität, den gesellschaftlichen Verhältnissen hier und jetzt, die Erziehung an unseren Volksschulen: *UNSER LEHRER* als Beispiel.

Ich sehe da auch eine im Schweizer Filmschaffen eher selten gewordene Kontinuität, ein eher unzeitgemässes Insistieren auf Verbindlichkeit.

ALEXANDER J. SEILER Kontinuität ist heute gar nicht gefragt, ganz im Gegenteil. Es ist eine grosse Geilheit auf Neues, aufs Spektakel, der «Babyficker» zum Beispiel: ein riesiger Lärm für zwei, drei Wochen, hochgeschwemmt und weggeschwemmt. Im Begutachtungsausschuss der Eidgenössischen Filmkommission sitzen heute Experten, die haben noch nie einen Film von mir gesehen, kennen vielleicht nicht mal meinen Namen. Andere, die mich und meine Filme zwar kennen, sagen es blank heraus: jetzt sind junge, neue Filmer da, die wollen auch mal an den Futtertrog. Auch international gesehen hast du heute als Neuling die besten Chancen mit einer unverfrorenen Idee –

HANS STÜRM – und nicht zu bescheiden, am besten gleich mit einem Spielfilm fürs grosse Kino –

ALEXANDER J. SEILER – selbst wenn es gelingt, zum Beispiel Doris Dörrie mit *MÄNNER*, heute steht Doris Dörrie auch schon wieder hinten an.



HANS STÜRM Ich will aus der Not keine Tugend machen, doch ich hatte nie die Vorstellung, ich könnte mich mit meiner Arbeit und meinen Filmen im grossen Medienbetrieb etablieren. Ende der siebziger Jahre ist das Filmkollektiv an dieser Frage in zwei unvereinbare Teile auseinandergebrochen. Du warst in dieser Zeit Mitglied der Nemo, eine Schweizer «United Artists» könnte

man sie nennen.

ALEXANDER J. SEILER Die Nemo haben Claude Champion, Kurt Gloor, Markus Imhoof, Fredi Murer, Georg Radanowicz, Yves Yersin und ich 1971 als GmbH gegründet. Wir wollten uns eine gemeinsame Infrastruktur für die Produktion und den Vertrieb unserer Autorenfilme schaffen. Es erwies sich aber als sehr schwierig, diese Infrastruktur mit unseren Autorenfilmen zu finanzieren, und so schrumpfte die Nemo innerhalb weniger Jahre auf drei Mitglieder, Fredi Murer, Georg Radanowicz und mich zusammen.

1977 kam es dann zu einer schubartigen Erweiterung und zur Umwandlung der GmbH in eine AG, der neben uns drei Veteranen, June, Hans-Ueli Schlumpf, Friedrich Kappeler, Sebastian C. Schroeder, Philippe Pilliod, Iwan Schumacher und Hans Ulrich Jordi angehörten. Nun suchten wir über die Infrastruktur hinaus auch eine tragfähige ökonomische Grundlage.

HANS STÜRM Ihr habt ja dann gleich einen grossen Fisch an Land gezogen: «Die sieben Todsünden».

ALEXANDER J. SEILER Ich denke, dass die Nemo als Gruppe an diesem Projekt gescheitert ist; nicht so sehr daran, dass die einen sehr viel mehr Geld herausgeholt haben als andere, das war nicht ausschlaggebend.

Wir sind da viel zu schnell in etwas reingeschlittert, es gab einen riesigen Rummel um die 4,4 Millionen Franken, der Erwartungsdruck, ganz entscheidende Fragen, wie die Vorgabe der Länge der Filme zum Beispiel, wurden gar nicht ausdiskutiert. Max P. Ammann war der festen Überzeugung, es müssten Sechzig-Minuten-Filme sein, nur in dieser

Form seien sie international verkäuflich, in Wirklichkeit waren sie gerade so unverkäuflich. Fredi Murer und Hans-Ueli Schlumpf waren von Anfang an sehr kritisch dem Projekt gegenüber und haben auch nicht mitgemacht.

HANS STÜRM Ihr wolltet Autorenfilme machen, das Geld kam vom Fernsehen, herausgekommen sind Fernsehfilme?

ALEXANDER J. SEILER Jein – Bei DER HANDKUSS, dem ersten mit dem Fernsehen produzierten Film, war die Atmosphäre noch stimmig. Diesen Film habe ich mit Gusto gemacht; nein, ich hatte nicht das Gefühl, im Dienste des Fernsehens zu stehen und darauf ständig Rücksicht nehmen zu müssen. Es war eine Geschichte, die ich seit Jahren mit mir herumtrug und auf den Augenblick gewartet hatte, sie verfilmen zu können, auch die Länge des Films passte mir. Die Schwächen und Stärken dieses Films sind meine Schwächen und Stärken und nicht die des Fernsehens.

Hingegen bei MÄNNERSACHE, dem zweiten Spielfilm fürs Fernsehen, war es ganz anders, das war wirklich desillusionierend! Als das Drehbuch erstellt war, die Besetzung feststand, der Drehplan gemacht war, fragte ich mich, was ich bei der Sache noch zu suchen hätte; es war alles nur noch Ausführung. Ich war in ein Produktionsschema gepresst, es ging nur noch ums Einhalten des Drehplans, ich fühlte mich kaum mehr als Autor.

Mein ursprüngliches Drehbuch hätte einen Film von neunzig Minuten ergeben. Wir haben es einfach zusammengestaucht, alle Differenzierung, alle Nebensachen mussten

weg, so blieb nur ein Gerippe. Es war unverantwortlich, den Film so zu realisieren, man hätte ein völlig neues Drehbuch, konzipiert auf sechzig Minuten, erarbeiten müssen.

Friedrich Kappeler hat sich mit seiner "Unschuld" und "Sperrigkeit" diesem Verwaltetwerden ein Stück weit entziehen können, er hat sich ganz auf seinen Kameramann Thomas Mauch verlassen, und so ist mit DIE RÜCKKEHR ein wirklich schöner Film entstanden. Auch June hat für ihre Vorstellungen gekämpft, auch ihr Film ist sicher kein Fernsehfilm geworden; ihre Erfahrungen sind wahrscheinlich noch traumatischer als meine.

Das Debakel um «Die sieben Todsünden» und in der Folge auch um die Nemo, der Verlust grosser persönlicher Hoffnungen und Utopien, hat mich schwer getroffen, und alle andern Beteiligten auch. Das «Ludwig-Hohl»-Projekt hat mich damals über Wasser gehalten.

• • •

HANS STÜRM Was du zu deinem Film LUDWIG HOHL - EIN FILM IN FRAGMENTEN sagst, entspricht sehr meinen eigenen Erfahrungen. Ich weiss heute, dass die Filme, die ich scheinbar aus persönlichen eigenen Motiven und Interessen, Filme, die ich fürs erste mehr für mich selbst, um etwas zu erfahren, zu begreifen, gedacht und gemacht habe, als aus äusserem Anlass, sei es auch ein noch so öffentliches oder politisch relevantes Anliegen, oder sei es, weil ich meinte, mit der Entwicklung des Filmemachens hier irgendwie mithalten zu müssen, dass diese "eigenen" Filme die tragenden ge-

worden sind. Auch wenn es, das liegt wahrscheinlich schon in diesem Anspruch selbst, die kleinen Filme sind.

Jedenfalls ist LUDWIG HOHL - EIN FILM IN FRAGMENTEN neben SIAMO ITALIANI und MUSIKWETTBEWERB der Film, den ich am meisten liebe.

ALEXANDER J. SEILER Die Filmarbeit zu LUDWIG HOHL - EIN FILM IN FRAGMENTEN begann noch in der Nemo, als kleine Nebensache, lief neben den grossen "Todsünden" fast unbeachtet nebenher. Es gab keinen Erwartungsdruck, nicht den Medienrummel, ich habe den Film fast ganz allein gemacht.

Die Nebensache hat sich später als die Hauptsache erwiesen – aber ist es nicht oft so im Leben? Natürlich war der Film vom Anliegen her für mich nie eine Nebensache, er war es von den Produktionsbedingungen her, vom Stellenwert, dem Kontext innerhalb der Nemo. Ludwig Hohl kannte ich seit zwanzig Jahren, eine Freundschaft, viele Gespräche – der Film ist schon fast so etwas wie ein Beziehungsdelikt.

Ich hatte ein sehr sorgfältig ausgearbeitetes Treatment, Pio Corradi, der Kameramann, hatte Hohl zuerst fotografiert, sehr schöne Porträts gemacht, er erfasste intuitiv den Menschen Hohl und verstand, um was es mir ging. So hatte ich volles Vertrauen in ihn. Ich sagte zu ihm: «Schau, der Hohl lebt einfach mit dieser 200-Watt-Birne an der Decke, das ist das Licht, das er zum Leben braucht»; Corradi: «Gut, dann montieren wir statt ihrer einfach eine 500-Watt-Birne und fertig.» Hohl war nicht nur ein grosser Schriftsteller, er war auch ein begnadeter Selbstdarsteller, wenn er aus seinen





PALAUER, PALAUER

Texten liest, zeigt ihn der Film in präzisen, fixen Einstellungen, keine Schwenks und Zooms!

Ja, du hast recht, das sind die Momente, die besonderen Momente des Dokumentarfilms, wenn solche Konzentration und Übereinstimmung bei allen Beteiligten eintreten.

• • •

HANS STÜRM Mein Bedürfnis, der Anspruch, als Filmemacher viel Zeit und Raum für meine Arbeit, meine Themen zu haben, Themen, die eher quer liegen zu dem, was in den Medien gerade gefragt ist, verwurstet wird, "daneben" liegen, dieser Anspruch verträgt sich schlecht mit der heutigen, eskalierenden Schnell- und Kurzlebigkeit.

Dein Projekt «Wo der Strom noch jung ist», ein Film über das Obergoms, eine der letzten "unterentwickelten" Regionen der Schweiz, über, wie es im Jargon des "Zeitgeistes" heisst, randständige Menschen –

ALEXANDER J. SEILER – das ist überhaupt kein randständiges Thema –

HANS STÜRM – trotzdem ist es ein Projekt, auf das sich weder die Begutachtungsexperten stürzen noch die Fernseh-Manager.

ALEXANDER J. SEILER Das Projekt ist als dritter Teil eines Triptychons gedacht, zu *SIAMO ITALIANI* und *DIE FRÜCHTE DER ARBEIT*. Bei *SIAMO ITALIANI* geht es um die Fremden in der Schweiz, in *DIE FRÜCHTE DER ARBEIT* um die Entfremdung in der Industriearbeit, die Selbstentfremdung des Schweizer Arbeiters. Im Film über das Obergoms möchte ich Menschen zeigen, die sich gegen die Entfremdung und Fremdbestimmung

zur Wehr setzen.

Ich suche auch nach einer dramaturgischen Weiterentwicklung der filmischen Form nach *DIE FRÜCHTE DER ARBEIT* – aber ich muss feststellen, die Experten im Begutachtungsausschuss verstehen gar nicht, um was es mir geht, was ich will. Sie sagen mir, wenn du meinst, das machen zu müssen, mach doch einen sechzigminütigen Film ...

Doch um das Projekt so zu realisieren, damit der Film den Anforderungen der Kinoleinwand genügt, und als das ist der Film gedacht, braucht es mindestens eine dreiviertel Million.

HANS STÜRM Erfahrungsgemäss ist in der Schweiz aber mit einer halben Million die obere Grenze für einen Nichtspielfilm erreicht.

ALEXANDER J. SEILER Warum sollen die Dokumentarfilme fürs Kino so viel billiger als die Spielfilme sein? Da haben wir Dokumentarfilmer als Lobby versagt. Nein, mit weniger kann und will ich dieses Projekt nicht machen. Schon PALAUER, PALAUER hat mir, obwohl wir mit den Kosten an die unterste Grenze gingen, eher Schulden als einen Ertrag gebracht.

• • •

ALEXANDER J. SEILER Dennoch, vor zehn Jahren haben wir ja nicht einmal davon geträumt, dass in der Schweiz mehr als fünfzehntausend Leute ins Kino gehen, um einen Dokumentarfilm zu sehen (PALAUER, PALAUER); und es werden noch mehr werden, denn der Überdross an den Massenmedien, gegenüber Fernsehen und Massenpresse wächst.

Es wird auch in Zukunft ein

kleines Publikum sein, eine Minderheit selbstverständlich, denn ein Mehrheitspublikum gibt es ja gar nicht mehr, das ist ein Phantom. Ich erinnere mich, im März 1938, das Fussballspiel Schweiz gegen Grossdeutschland in Paris, da hat die ganze Schweiz Radio gehört, das war ein Mehrheitspublikum. Heute, bei dreissig Fernsehkanälen, gibt es nur grössere und kleinere Minderheiten.

Genauso wenig stimmt es, dass unsere Filme nur von einem engen, bestimmten Kreis von Leuten gesehen werden; auch beim «Einspruch» zum Beispiel hatten viele Leute die Vorstellung, war die Erwartung, dass diese Zeitschrift eine Sache eines elitären exklusiven Kreises sei, Hugo Ramseyer vom Zytglogge-Verlag etwa war überzeugt, dass in unserer Abonnentenkartei die Schweizer Geisteselite verzeichnet sei; überhaupt nicht, neunzig Prozent unserer Leser waren ganz normale Adressen.

HANS STÜRM Ich frage mich schon seit geraumer Zeit, wann die Fernseh-Anstalten bei dem unsäglichen Kampf um Ein- und Umschaltquoten auf die Idee kommen werden, einmal die Ausschaltquoten zu messen, vielleicht finden sie dort bald einmal das einzige Mehrheitspublikum.

Im Juli 93 hat Herr Vouillamoz unseren welschen Kollegen in aller Deutlichkeit gesagt, was wir Filmher zu erwarten haben; macht eure Filme, fürs Kino, wenn ihr wollt, aber nicht in meinem Fernsehen, ein für allemal, sagte der Herr, im Fernsehen der Zukunft sei für unsere Filme kein Platz.

ALEXANDER J. SEILER Vouillamoz spricht nur zu deutlich aus, was andere Fernsehgewaltige auch den-

ken; das Fernsehen DRS verkauft sich jetzt selber als «ein Unternehmen der SRG». Wo zum Teufel kommt in ganz Europa die fixe Wahnvorstellung her, dass das öffentlich-rechtliche, beziehungsweise durch Konzessionsgelder finanzierte Fernsehen ein kommerziell orientiertes Unterhaltungsmedium werden müsse! Wenn sie schon mit den Konzessionsgeldern unternehmerisch umgehen wollen, können sie ja fürs erste ihren aufgeblähten Verwaltungsapparat abbauen.

Merkwürdig ist, dass weder Herr Riva noch sein oberster Vorgesetzter, Bundesrat Ogi, Herrn Vouillamoz zurückpfeifen und ihm beibringen, dass in der Konzession seines Fernsehens im Rahmen des Kulturauftrags die Förderung des Schweizer Filmschaffens festgeschrieben ist.

HANS STÜRM Da könnte man vermuten, dass der Kulturauftrag auch Herrn Ogi eher lästig als ein Anliegen ist – nur war aber offensichtlich auch unter den anwesenden Filmemachern in Lausanne ausser betretenem Schweigen keine Reaktion auszumachen.

ALEXANDER J. SEILER Es wurstelt halt jeder vor sich hin, baut an seiner Karriere, es gibt keinen Zusammenhang mehr, keine gemeinsamen Interessen, keine weiterführende Diskussion.



BEATRICE MICHEL Lieber Xandi, um zu einem Gesprächsende zu kommen: du scheinst mir, mit Emil Habibi gesprochen: ein Peptimist. Du sagtest, wiederholt, dass das Filmen schwieriger geworden sei,

was nicht verwundere, denn das Leben sei auch schwieriger geworden. Du freust dich an Besucherzahlen, zumal das Publikum aus allen Schichten kommt, du sagst, es sei ein wahres Glücksgefühl gewesen, als Bea Cuttat und Ella Kienast den Verleih für PALAVER, PALAVER übernommen und diese Arbeit mit Begeisterung und Know-how gemacht hätten und du damit erstmals nicht mehr mit dem Bauchladen herumgehen musstest: eine Aufgabe erfüllen mithin, die viel Zeit und Energie verschlingt, und für die du kein Talent hast.

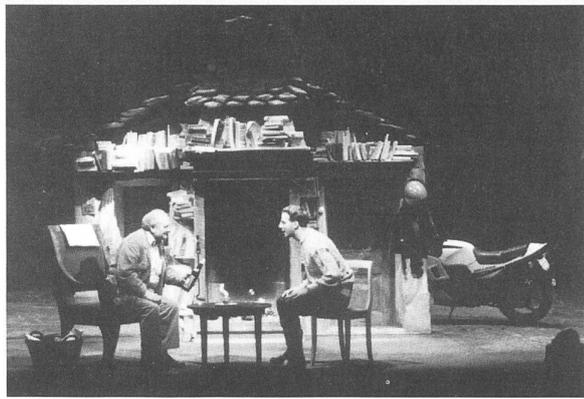
Meine wiederholte Frage war: Was ist nun eigentlich die "Wichtigkeit", ein Wort, das ich aus Nicolas Humberts wunderschönem Dokumentarfilm über seine Mutter her habe. Die Mutter sagt dort nach einem langen, unter dem Nationalsozialismus schwierigen Leben: sie habe sich immer an die "Wichtigkeit" gehalten. Was verbindest du für dich mit diesem Begriff?

ALEXANDER J. SEILER Unsere beiden Töchter. Die Töchter scheinen mir das gelungenste in meinem Leben. Sie sind erwachsen, gehen ihre eigenen Wege. Und zugleich sind sie und ihre Wege ein Teil meines Lebens, das ist spannend und macht Freude. Ohne Beeinträchtigung. Einfach.

BEATRICE MICHEL Die Töchter: das wäre ein neues Gespräch, ein anderer Film, ein anderes Buch.

Was würdest du dir wünschen für die Zukunft deiner Arbeit, was ist da an Utopie geblieben?

ALEXANDER J. SEILER Das wäre: Wieder einmal freies Feld zu haben, ohne äussere Zwänge arbeiten zu können, kontinuierlich und konzentriert, soviel Raum und Zeit zur



PALAUER, PALAUER

Verfügung zu haben, wie das Werk verlangt, zum voraus nicht bestimmbar, nicht eingegrenzt. Und selbstbestimmt den sich einstellenden Intentionen folgen zu können und schauen, was dabei herauskommt. Denn, nicht wahr: an inneren Zwängen bleiben mir ja genug. Eine strenge Selbstkontrolle, eine Art Phantasieverbot, wurden mir in meiner Kindheit nachhaltig verpasst, und ich arbeite immer noch daran, mich davon frei oder freier zu machen.

Freies Feld haben: das hiesse, gestört nur durch sich selbst arbeiten zu können.

Das Gespräch mit Alexander J. Seiler führten die Filmemacher Beatrice Michel und Hans Stürm

«Vorausahnen, dass es kommt»

Werkstattgespräch mit Rob Gnant

FILMBULLETIN Ihr erster Film als Kameramann und Ihr erster Film mit Alexander J. Seiler war *IN WECHSELNDEM GEFÄLLE*.

ROB GNANT Ich war etwa dreissig und hatte so langsam die Nase voll von der Arbeit in der Schweiz, die ich eher als kleinkariert empfunden habe. Und dann kam der Seiler und fragte, ob ich Kamera für ihn machen würde.

Xandi Seiler hatte einen Auftrag von der Schweizerischen Verkehrszentrale, und er wollte diesen Film eigentlich mit Andreas Demmer als Kameramann realisieren, aber das klappte irgendwie nicht, und Xandi suchte deshalb einen Kameramann.

Ich hatte damals mit der Journalistin Laure Wyss zusammen einen Kinoroman geschrieben, für ein Magazin, das sie betreute, welches am Wochenende fünf, sechs Tageszeitungen beigelegt wurde. Dieser Roman handelte so von meinem Leben in der "Kohlengrube", von meinem Dasein als Fotoreporter. Und die Moral von der Geschichte, die wir da geschrieben hatten, war: der Reporter verkauft sein Rennauto und schafft sich eine Filmkamera an.

June Seiler hatte gelesen, der Gnant hätte seinen Rennwagen verkauft und dafür eine Filmkamera erstanden. Ich fuhr dann zu Seilers nach Stäfa, wir haben über das Projekt gesprochen, und da erwähnte ich auch: «Eben, die Kamera müssen wir natürlich mieten.» «Ja, Sie haben doch eine Kamera?» «Nein, ich habe keine. Das haben wir nur geschrieben, um ein bisschen Moral in die Geschichte zu bringen.» Aber die Zusammenarbeit kam dann doch zustande.

Die Geräte haben wir tatsächlich

gemietet, und ich muss gestehen, dass wir für diese zwölf Minuten Film ein halbes Jahr gedreht haben. Der Sommer war sehr schlecht, und wir haben von Frühjahr bis Herbst gedreht: 35mm in Farbe.

FILMBULLETIN War die Verwendung von Farbmaterial eine Bedingung der Verkehrszentrale, oder waren gestalterische Gründe ausschlaggebend?

ROB GNANT Ich habe Schwarzweiss sehr gern, finde aber, wenn schon ein Film über das Wasser, dann farbig. Wir haben die Farbe auch richtig eingesetzt – nicht einfach naturalistisch – wir versuchten durchaus zu einer Abstraktion zu kommen.

Für ein so altes Ding ist *IN WECHSELNDEM GEFÄLLE* durchaus bemerkenswert. Man kann heute noch stolz auf diesen Film sein. Wir haben 1963 in Cannes dafür auch die Goldene Palme für den besten Kurzfilm erhalten.

FILMBULLETIN Für Alexander J. Seiler war dieser Auftrag wohl ein Schritt auf dem Weg, zu eigenen Filmen zu kommen.

ROB GNANT Er hat vorher einen Film mit Kurt Blum als Produzent und Fritz Maeder als Kameramann gedreht. *IN WECHSELNDEM GEFÄLLE* war dann ein weiterer Auftrag, den Seiler in eigener Produktion realisieren konnte. Wir waren absolut frei in allem, lediglich im Abspann stand «Dieser Film wurde gedreht in der Schweiz» und dann «Im Auftrag der Schweizerischen Verkehrszentrale».

FILMBULLETIN Und für Sie, der Sie 1932 geboren sind, war es ebenfalls ein weiterer Schritt "zum Film". Haben Sie übrigens ihre Fotografenlehre bereits im Hinblick darauf absolviert, einmal im Filmbereich

tätig zu werden, Kameramann zu werden?

ROB GNANT Ja, ich war sehr filmbegeistert. In meiner Jugend gab es diese Lebensmittelcoupons, und im gleichen Haus wohnte ein Filmopérateur. Gegen die Lebensmittelcoupons bekamen wir Kinobillette, und so habe ich schon sehr früh eine Kinobildung erhalten. Mit etwa vierzehn Jahren wollte ich Kameramann werden oder eine andere Funktion im Film erlernen. Ich ging zur Berufsberatung, aber es war damals absolut unmöglich, in der Schweiz eine Lehre in diesem Bereich zu machen. Schulen gab es zwar in London, Paris, Rom, aber für einen Schweizer noch keine Möglichkeit, eine dieser ausländischen Schulen zu absolvieren. Die ersten waren dann einige Jahre später Tanner und Goretta, die nach London gingen, aber keine Abschlussarbeit machen konnten und damals als Schweizer auch kein Diplom erhielten.

Also habe ich Fotograf gelernt, und nachdem ich ein, zwei Jahre auf dem Beruf gearbeitet hatte, fand ich bei Kern-Film in Basel – die haben wissenschaftliche Filme, Dokumentarfilme, aber auch Auftragsfilme gedreht und waren damals eigentlich führend in der Schweiz – eine Stelle als Kamera-Assistent. Wie so viele Schweizer Filmern habe also auch ich bei Kern-Film begonnen.

Allerdings war ich dann bei der Kern-Film nicht sehr glücklich. Verdient habe ich vierhundert Franken im Monat, und dann kam ein anderer junger Mann, der für den halben Lohn gearbeitet hat. Es hiess: «Sie können nur bleiben, wenn Sie ebenfalls für den halben Lohn arbeiten.» Da hab ich aufgegeben und fand, in

der Schweiz sei Film etwas Unmögliches.

FILMBULLETIN Und die beruflichen Erfahrungen?

ROB GNANT Gelernt habe ich viel. Kameramann der Kern-Film war Andreas Demmer, bei dem viele junge Assistenten gelernt haben, die nachher als Kameramänner arbeiteten und heute noch arbeiten. Ein grosser Vorteil war auch, dass ich in den Ferien fast sämtliche Leute ablösen musste, im 16mm-Labor, im 35mm-Labor, in der Buchführung, im Negativschnitt – ich musste ganz schnell und sehr viel lernen. Ich finde das gut, wenn man möglichst viel Einblick hat und keine so enge Ausbildung bekommt.

FILMBULLETIN Ihr nächster gemeinsamer Film mit Alexander J. Seiler war *SIAMO ITALIANI*.

ROB GNANT Das war so der Gegen-schwung. Bei diesem "Wasserfilm" sieht man eigentlich nur klares Wasser, blaues Wasser, schönes Wasser, herrliches Wasser, obwohl es um 1962 noch fast keine Kläranlagen und sehr viel verschmutztes Wasser gab. Je nach Wind konnte man drehen oder musste die Aufnahme abbrechen. Es war ungeheuer schwierig, die Bilder, die wir wollten, überhaupt aufzunehmen. Diese Umstände behagten mir nicht so ganz, und die Beschränkung auf die schöne, die helle Seite entsprach irgendwie nicht meiner Vorstellung von Filmarbeit. Wir kamen dann ganz schnell auf die Idee, etwas über die Fremdarbeiter in der Schweiz zu machen – und das waren natürlich dannzumal die Italiener.

FILMBULLETIN Haben sie gemeinsam diskutiert, wie sie vorgehen wollen, oder hatten Sie einen klaren

Auftrag als Kameramann, jetzt diese und diese Aufnahmen zu machen?

ROB GNANT Zu jener Zeit ist das weitgehendst gemeinsam entstanden, von der ersten Idee weg in gemeinsamer Diskussion. So etwas ist heute kaum noch möglich, was sehr zu bedauern ist. Ein Filmautor hat heute durch seine Recherchen meistens einen so unheimlichen Wissensvorsprung und seine Filmidee ist schon so weitgehend ausgearbeitet, dass der Kameramann fast nur noch ein ausführendes Organ ist.

Ganz im Gegensatz zu *IN WECHSELNDEM GEFÄLLE*, wo ich meistens selbständig mit dem Assistenten – mit einem kleinen Stationswagen und mit dem Schlauchboot – unterwegs war und in Absprache nach den Bildern suchte, diese aufnahm und nach Hause brachte – das war auch sehr schön, diese Freiheit – hatten wir bei *SIAMO ITALIANI* dann eine andere Arbeitsweise. Wir standen in ständigem Kontakt, und Xandi, aber auch June Kovach, war beim Drehen meistens dabei. Man hat diskutiert, und nach der Diskussion hat man versucht, das einzufangen, was man brauchte. Jedenfalls fanden wir es richtig, «Seiler, Gnant, Kovach» als Autoren zu nennen, und das hat, meine ich, unserer Arbeitsweise entsprochen. Später dann, zum Beispiel bei *UNSER LEHRER*, bei dem Peter Bichsel sehr wichtig war, war meine Arbeit dann sehr viel weniger einflussreich.

FILMBULLETIN War es eine ästhetische oder eine finanzielle Entscheidung, den Film in Schwarzweiss zu drehen?

ROB GNANT Wahrscheinlich beides. Ich glaube, wir diskutierten nie, ob er in Farbe gedreht werden

könnte. Es gab auch kein Farbmateri-al, das so hochempfindlich war wie das Schwarzweiss-Material.

Wir haben eigentlich fast alles ohne künstliches Licht mit einer stummen Arri gedreht – alles mit Dreissig-Meter-Spulen, alles aus der Hand. Wir haben den Kodak Plus X Umkehrfilm benutzt, der dann bei Schwarz-Filmtechnik in Bern entwickelt wurde, und wir haben einfach, wenn wir wieder am Ende waren, 1600 ASA auf die Büchse geschrieben, und es war meistens noch etwas zu sehen.

FILMBULLETIN 35mm stand nie zur Debatte, aus Kostengründen oder wegen der Beweglichkeit?

ROB GNANT Der Wunsch war schon, mit einer möglichst – ich will nicht sagen versteckten Kamera, mit einer versteckten oder getarnten Kamera haben wir nie gearbeitet –, aber mit einer diskreten Kamera zu drehen. Die stumme Arri 16mm ist so eine "Handvoll" Kamera. Sie hatte einen ganz bescheidenen Zoom, also keine sehr langen Brennweiten. Da der Zoom sehr schlecht war, mussten wir mehrheitlich im Telebereich arbeiten, sonst war alles ziemlich unscharf. Das haben wir irgendwie nie besser hingekriegt.

FILMBULLETIN Wurde *SIAMO ITALIANI* teilweise nachsynchronisiert?

ROB GNANT Nein, nachsynchronisiert haben wir nichts. Es gibt nur ganz wenige Stellen, die wirklich synchron sind, aber die wurden auch synchron aufgenommen. Der grösste Teil des Tons ist, wie soll man dies nennen, Ton, der nicht unbedingt zum Bild gehört, sondern frei verwendet wurde – leider macht man das heute nicht mehr. Wenn ein Tram im Bild war, haben wir auch

akustisch ein Tram aufgenommen und das dann irgendwie angelegt. Es hat sehr viele Interviewstimmen, die zum Bild sprechen, aber nicht im Bild. Es gibt auch Aufnahmen, die sind so ein bisschen pseudosynchron, also irgendwelche Ambiancen, in der einer einen Moment lang lauter spricht, im Bild gestikuliert vielleicht ein Italiener, und die Spitze haben wir dann auf das Gestikulieren angelegt.

Wirklich synchron aufgenommen wurde die Szene, in der man an einem Sonntagmittag den Vater mit dem Kind sieht, das ein bisschen brüllt, das ein bisschen auf den Hosensboden geklopft wird. Das haben wir mit dem neusten Mikrofon – das eine Keulencharakteristik hatte – von Dr. Schöps aufgenommen, das am Ende der Drehzeit noch eingetroffen ist. Man hört aber die Kamera im Hintergrund, und die Aufnahme hat so ein bisschen einen Badewannen-

ton, aber immerhin, das ist synchron. Die Einstellung, in der die Einzelnen «mi chiama» oder «mi chiamo» sagen, haben wir mit einem Objektiv mit zwanzig Zentimetern Brennweite gedreht, durch einen schmalen Türspalt hindurch, damit das Bild ein bisschen atmet. Im andern Zimmer sassen die Leute, die das ganz kleine Interview machten.

FILMBULLETIN Das Bild atmet?

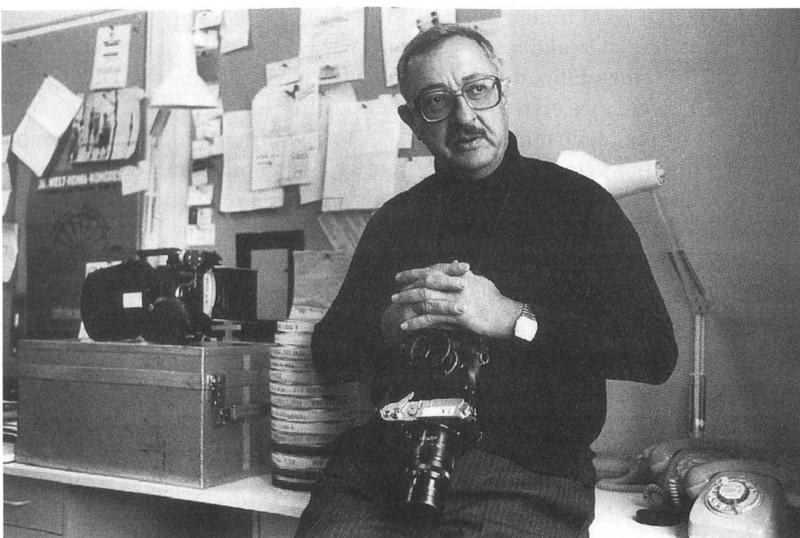
ROB GNANT Das Bild kann auf verschiedene Arten atmen. Wenn Sie eine Handkamera machen, gibt es nie einen absoluten Stand, und gerade wenn es um Menschen geht, finde ich das sehr schön, wenn es allerdings um eine Landschaftstotale geht, ist es eher hässlich. Bei *SIAMO ITALIANI* haben wir nie Stative benutzt. Früher hab ich mir immer mal wieder vorgenommen, mit Stativ zu drehen, und dann gings eine halbe Minute und die Kamera war wieder in meiner Hand. Das ist auch eine

Temperamentsfrage. Heutzutage filme ich eigentlich nur noch mit dem Stativ, auch weil ich mehr Ruhe gefunden habe. Bei der Zwanzig-Zentimeter-Brennweite fand ich, wenn die Aufnahme jetzt plötzlich ganz fix steht, nur weil sie aus der Hand heikel ist, wirkt das inkonsequent. Deshalb haben wir auch sie von Hand gedreht – die Auflagefläche war eine Stuhllehne.

FILMBULLETIN Die Tonaufnahmen wurden aber nicht mehr mit Lichtton gemacht?

ROB GNANT Neinnein, wir hatten eins der ersten Nagra in der Schweiz. Da sind wir noch zu dritt, an einem Samstag oder Sonntag nach Lausanne gefahren, zu Kudelski, und er sass da an einer Werkbank und hat "gebastelt". Wir haben dann trotz einer Lieferfrist von ein bis zwei Jahren ganz kurzfristig ein Nagra bekommen.

FILMBULLETIN Das Verfahren, den



Film für die Kinovorführung auf 35mm aufzublasen, war das schon üblich oder war das noch eher im experimentellen Stadium?

ROB GNANT Ich glaube fast, das Blow-up war eine Idee von der Schwarz-Film. Jedenfalls stand der Schwarz, meistens am Sonntagmorgen im Pijama, im Labor und hat dieses Blow-up selber gemacht.

FILMBULLETIN Hat man überlegt, SIAMO ITALIANI als Spielfilm zu realisieren, oder war aus den Gegebenheiten der Filmförderung von Anfang an klar, dass es ein Dokumentarfilm werden muss?

ROB GNANT Tatsächlich war es damals so, dass die Filmförderung nur Dokumentarfilme berücksichtigte. Und so waren wir eigentlich auf Dokumentarfilm festgelegt – allerdings finde ich einen guten Dokumentarfilm auch heute noch etwas vom Grössten und Spannendsten.

Man muss da aber etwas einschieben, was heutzutage vielen, die über eine unzureichende Filmförderung klagen, gar nicht mehr bewusst ist: Xandi Seiler hat über Jahre hinweg eine immense Arbeit in der Schweizerischen Filmpolitik geleistet. Ich würde meinen, dass er in jenen Jahren fünfzig Prozent seiner Arbeitskraft für die Filmpolitik aufgewendet hat. Damals gab es eigentlich keine Filmförderung, die kam erst langsam in Gang, vor allem auch dank der Arbeit von Xandi – die Zeit war zwar irgendwie reif, das ist klar, andere Leute waren beteiligt und haben sich ebenfalls sehr eingesetzt, aber er war schon eine treibende Kraft.

Xandi Seiler kann schwierig sein, aber er ist eigentlich nur schwierig, wenn er sich im Recht

fühlt. In der Schweiz ist es nicht sehr beliebt, wenn man auf seinem Recht beharrt, lieber wird nach der Regel «ich gebe dir das, und du gibst mir das» gespielt, und alle sind so ein bisschen lieb miteinander. Er nervt vielleicht, wenn er mit der Zigarre in der Luft rumwedelt, nachdem er ein paar Gläser Wein getrunken hat. Wenn man Xandi aber besser kennt, erweist sich dies als eine ganz kleine Seite. Ich trinke auch gerne ein Glas Wein, ich hab da kein Problem.

Mit SIAMO ITALIANI haben wir uns trotz Filmförderung über beide Ohren verschuldet, alle zusammen und die gemeinsame Firma. Deshalb mussten wir zu neuen Aufträgen kommen, und wir entwickelten die Idee für diesen Volksbrauchturnfilm IM LAUF DES JAHRES, wieder für die Schweizerische Verkehrszentrale, mit dem wir bereits während des Schnittes von SIAMO ITALIANI beginnen konnten.

Ich habe übrigens für IM LAUF DES JAHRES mein Auto tatsächlich verkauft und eine 35mm-Kamera erstanden, weil ich nicht immer neue Kameras mit anderen Objektiven mieten wollte für einen Film, der sich über rund zwei Jahre erstreckte. Ein weiterer Auftrag, auch ein Sponsoring-Film und keine plumpe Reklame meiner Meinung nach, war ... VIA ZÜRICH für den Verkehrsverein Zürich, den Kanton und die Swissair. Mit diesen Auftragsfilmen konnten wir unsere Schulden abtragen.

FILMBULLETIN War das Mieten von Filmgerät damals noch schwieriger?

ROB GNANT Es gab Ernst Bolliger, EBO, der eigentlich alles hatte, was man so brauchte. Aber manchmal war die gewohnte Kamera bereits

vermietet und nur eine andere frei, die wieder andere Objektive hatte. Ich schätze, dass wir über die zwei Jahre verteilt doch dreissig Kameraeinsätze hatten, und da fand ich, es sei Unfug, so häufig eine Kamera zu mieten, und habe eine gekauft.

FILMBULLETIN MIXTUREN entstand auch 1966.

ROB GNANT Hansjörg Pauli, der Musikredaktor beim Norddeutschen Rundfunk war, hat uns sehr ermuntert, für ihn Filme zu drehen, die sogar experimentellen Charakter haben durften. Der erste, den wir dann mit sehr grosser Freiheit für den NDR realisierten, war MIXTUREN, und einige Zeit später drehten wir noch MUSIKWETTBEWERB.

Der Elektromusiker Oskar Sala, der auch sehr viel Filmmusik gemacht hat, hatte ein Mixturtrautonium erfunden und konstruiert – das waren alles noch keine Transistoren, sondern Röhren, die man im Film auch sieht. MIXTUREN war – auch schwarzweiss – ein sehr sehr hübscher, kleiner Film. Ich finde ihn sehr instruktiv, denn man versteht nachher, wie etwas funktioniert, was ich auch für eine Aufgabe des Dokumentarfilms halte.

Sala war mit seinem Mixturtrautonium auch einmal mit einem Sinfonieorchester auf Tournee, und es geht die Rede, er habe mit seiner Erfindung das ganze Sinfonieorchester an die Wand gespielt.

FILMBULLETIN Rolf Lyssys EUGEN HEISST WOHLGEBOREN war Ihr erster Spielfilm. Was waren, bei der damaligen Technik, in der Arbeitsweise die markanten Unterschiede zwischen Dokumentar- und Spielfilm?

ROB GNANT Wir drehten SIAMO ITALIANI mit einer stummen 16mm-

Kamera, die relativ viel Geräusch macht, und haben die wenigen Synchronaufnahmen mit langen Brennweiten von aussen durch Löcher oder einen Türspalt aufgenommen, damit die Kamera fast nicht hörbar war.

Das selbe Problem stellte sich natürlich auch bei einem 35mm-Spielfilm. Man drehte stumm und hat nachsynchronisiert, oder man hat mit einem riesigen Kasten, worin die Kamera zur Schalldämpfung eingebaut war, dem Blimp, gedreht. Den Film von Rolf, den Walter Marti produzierte, haben wir schwarzweiss und 35mm gedreht, weil er fürs Kino gedacht war und das Blow-up sich noch nicht durchgesetzt hatte. Einiges haben wir stumm gedreht und nachsynchronisiert, aber sehr viel drehten wir auch mit dieser geblimperten Kamera, die etwa fünfundzwanzig Kilo schwer war. Wir haben sogar versucht, Freihandaufnahmen oder Geh-Aufnahmen zu machen. Der Beleuchter Ruedi Attinger hat das Böcklein gemacht, wir haben die Kamera auf seinen Rücken geladen und so versucht, ein bisschen eine entfesselte Kamera zu inszenieren. Aber das war mit unseren Mitteln natürlich schon sehr sehr beschränkt. Das war schon eine recht statische Kamera.

FILMBULLETIN Hat Sie das betrübt?

ROB GNANT Ich muss sagen, dass ich ein bisschen ein statischer Kameramann bin. Wenn sich die Kamera bewegt, muss das eine Funktion haben. Nur weil sie sich bewegt, ist es noch keine gute Kamera. Primär ist es immer eine Frage des Drehbuches, wann, wo, wie, warum ein Travelling, ein Kran eingesetzt wird.

Allerdings finde ich auch eine gleitende Kamera durchaus interessant. Wir haben das in ... VIA ZÜRICH versucht, wo es, glaube ich, nur eine einzige fixe Einstellung gibt, jene, die das Panorama der Berge hinter dem Zürichsee, eine Föhnlandschaft, zeigt.

Fahraufnahmen sind aber immer auch mit Kosten verbunden. Wenn ich fixe Einstellungen mache, drehe ich zwölf bis zwanzig im Tag. Ein Travelling dagegen – gut, heute kann man das auch schneller – bedeutete damals im Minimum einen halben Tag Arbeit, um es aufzubauen, auszuleuchten und zu organisieren.

FILMBULLETIN Macht es für den Kameramann einen Unterschied, ob er mit Schauspielern oder beim Dokumentarfilm mit "gewöhnlichen" Leuten vor der Kamera arbeitet?

ROB GNANT Es ist absolut verschieden, und trotzdem können die Gefühle die gleichen sein. Beim Dokumentarfilm erhält man plötzlich etwas geschenkt. Man muss zwar vorausahnen, dass es kommt, denn wenn man die Kamera erst einschaltet, wenn man es sieht, ist es eigentlich schon zu spät, denn man muss ja auch den Anlauf des Geschehens haben – aber wenn das gelingt, ist die Befriedigung natürlich schon sehr gross. Beim Spielfilm gibt es Schauspieler, die können phänomenal in einer Wiederholung der Aufnahme auf präzise zehn Zentimeter näher zur Kamera kommen, ohne dass die Rolle darunter leidet. Auch da kann einem schon mal der Atem wegbleiben. Es kommt vor, dass die ganze Crew applaudiert. Das finde ich phantastisch, dass dieses Gefühl

von Wow! sich immer einstellen kann.

FILMBULLETIN Was halten Sie vom Typus Kameramann, der nur das Licht bestimmt und die Kameraführung seinen Mitarbeitern in seiner Equipe überlässt?

ROB GNANT Im klassischen Spielfilm arbeitet man mit dem Schwenker, dem Cadreur, dann hat man meist noch den Lader, der die Kassetten lädt, sowie denjenigen, der die Schärfe fährt, und beim grossen Spielfilm kommt auch noch ein Mechaniker dazu, denn wenn Probleme auftreten, müssen die gleich behoben werden.

Im amerikanischen Spielfilm musste einer allerdings gegen fünfzig Jahre alt werden, bis er Kameramann oder Chef-Kameramann war, was sich jetzt natürlich auch ein bisschen geändert hat. Wenn Sie aber fünfzig sind, dann haben Sie keine so guten Augen mehr, das Augenlicht und die Definition der Schärfe nehmen unheimlich ab. Schon aus diesen Gründen ist es richtig, wenn ein jüngerer Mensch cadriert und so ästhetisch die Kamera bedient.

Mit einem guten Partner finde ich eine solche Zusammenarbeit interessant. Ich habe zwei Filme, TAG DER AFFEN und STILLEBEN für Ueli Meier und Elisabeth Gujer, mit Werner Zuber als Cadreur gedreht. Diese Zusammenarbeit war perfekt. Man hat sich abgesprochen, und es wäre nicht zu unterscheiden, ob ich cadriert habe oder Werner.

FILMBULLETIN Ist die Aufteilung der Arbeit beim Spielfilm einfacher als beim Dokumentarfilm?

ROB GNANT Nicht, wenn man sich

richtig abspricht. Ich würde sagen, Einstellungen von Fritz Maeder und von mir sind schlecht unterscheidbar. Es gibt einfach ein paar Dinge, die so richtig und anders halt falsch sind. Man kann sich einzig darüber streiten, wie der Bildausschnitt festgelegt wird, etwa: hat es Luft über dem Kopf oder wird richtig in die Stirne geschnitten. Auch im Dokumentarfilm kann man die klassischen Bezeichnungen für Einstellungsgrößen verwenden, man dreht etwas *américaine* oder in einer Totale, und das geht dann auf in der Montage. Bei Mathias Knauers *EL PUEBLO NUNCA MUERE* haben wir mit fünf Kameras gedreht, und die Aufnahmen passen alle zueinander. Man muss sich nur absprechen, wer die weiten und wer die nahen Einstellungen macht.

Bei *PALAUVER, PALAUVER*, den ich zusammen mit Thomas Krempke gedreht habe, war ausser den Aufnahmewinkeln etwa abgemacht: also heute mache ich die Grossaufnahmen und was näher ist, Thomas macht die Totalen und Halbtotale, so dass man nicht von gleich zu gleich schneiden muss, sondern einen Distanzunterschied hat, der beim Schnitt hilft.

FILMBULLETTIN War es nicht so, dass Sie die einen Szenen gedreht haben und er hat die andern?

ROB GNANT Teilweise. Thomas macht eine sehr schöne Handkamera, ich mache eigentlich keine mehr, das ist eine Frage des Alters, das Körpergefühl und der Stand sind einfach nicht mehr so gut – es ist zum Ver zweifeln. Deshalb entschieden wir uns, dass er Handkamera macht und ich mache Stativ, und dann haben wir das natürlich so aufgeteilt, dass

Thomas die Aufnahmen mit den Jungen, den Befürwortern der Initiative, die die Armee abschaffen wollten, drehte, und ich habe, meinem Alter entsprechend, die Konservativen gefilmt. Bei den Aufnahmen von den Proben im Theater und bei den Aufführungen im Schauspielhaus und in Lausanne, haben wir uns dann eben wieder abgesprochen mit Winkeln und Cadrage.

Man muss natürlich einen Mitarbeiter suchen, der einem nicht ganz ferne ist. Das ist schon Vorbedingung, und auch eine geistige Verwandtschaft ist Voraussetzung. Man muss sich auch Bilder von ihm anschauen und dann entscheiden, ob eine Zusammenarbeit möglich ist oder nicht.

FILMBULLETTIN Gerade beim Dokumentarfilm entfallen in der Montage immer wieder Aufnahmen aus ganz verschiedenen Gründen. Wie gehen Sie als Kameramann damit um?

ROB GNANT Es kommt natürlich schon vor, dass man seine Lieblingsaufnahmen hat, die dann einfach nicht ins Geschehen und damit in den Film passen. Das muss man akzeptieren. Eine Qualität des Cutters ist aber auch, dass er ein Optimum aus dem belichteten Material heraus holen kann. Xandi hat bei *PALAUVER, PALAUVER* zum Beispiel eine in jeder Hinsicht hervorragende Schnitтарbeit geleistet.

FILMBULLETTIN Gibt es Unterschiede – auch schon bei der Vorbereitung – in der Arbeitsweise etwa zwischen Alexander J. Seiler und Richard Dindo, für den Sie auch ein paar wichtige Filme gemacht haben?

ROB GNANT Dieser Unterschied ist sehr gross. Bei Xandi hatte ich sehr viel Freiheit – ich hab sie mir zum

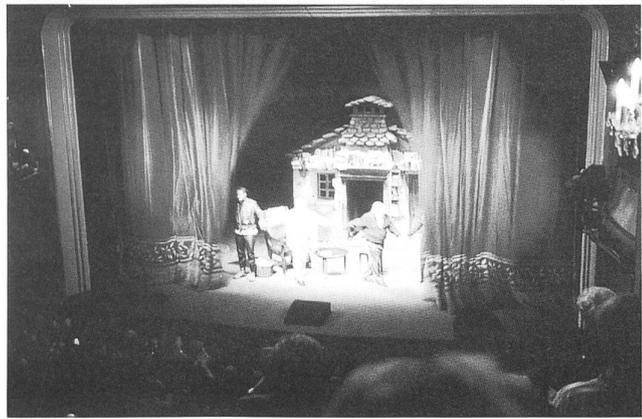
Teil wohl auch einfach genommen. Wir waren früher nicht gerade pflegeleicht, da hat schon jeder ein wenig gemacht, was er wollte.

Richard Dindo dagegen sagte, nachdem er diesen sehr schönen *NAIVE MALER DER OSTSCHWEIZ* mit Othmar Schmid als Kameramann gemacht hatte, zu mir: «Mit diesem Kameramann kann ich nicht arbeiten, weil er immer diskutieren will. Ich bestimme, was geschieht und das wird auch gemacht.» Ich antwortete: «Okay, das kannst du haben.»

SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG war dann die erste Begegnung mit einem Autor, der bereits eine Riesenvorarbeit gemacht hat und eigentlich alle Bilder, die er wollte, schon im Kopf hatte. Es war sehr ökonomisch für Richard zu arbeiten, aber mit der Zeit wurde es dann auch langweilig. Wenn man Vorschläge machte, sagte Richard einfach: «Drehen können wir's ja, aber im Film wird das nie sein.»

Nach einer gewissen Zeit, das kann schneller oder weniger schnell geschehen, ist eine weitere Zusammenarbeit eigentlich für beide Partner nicht mehr sehr befruchtend. Ein anderer Kameramann bringt einem Autor auch wieder andere Elemente, und ich finde das an sich wichtig. Als Xandi, nachdem wir neun Filme zusammen gemacht und fast zehn Jahre zusammengearbeitet hatten, unsere gemeinsame Firma auflösen wollte, fand ich das eigentlich einen guten Entschluss. Ich war auch der Meinung, dass es sich ein bisschen totgelaufen hat.

FILMBULLETTIN Welche Möglichkeiten zur Entfaltung bleiben einem Kameramann, wenn die Anweisungen so präzise sind wie bei



PALAUER, PALAUER

Richard Dindo – Lichtregie?

ROB GNANT Beim Licht, da waren wir relativ frei, wobei Licht auch wieder mit Kosten verbunden ist. Ein schönes Licht zu machen, braucht eben mehr Zeit als einfach alles hell auszuleuchten. Aber damit hatten wir keine Probleme, das grösste Problem war wohl, dass da immer eine kleine Treppe vorhanden sein musste, damit Richard in die Kamera hineinschauen konnte, denn keine Einstellung wurde gedreht, ohne dass Richard sie sah.

FILMBULLETIN Urs Graf?

ROB GNANT Der hat auch ganz präzise Vorstellungen. Wenn mit dem Stativ gedreht wird, dann sind die Einstellungen natürlich leichter kontrollierbar. Ich sage jeweils selber, schau durch, dann sind wir sicher, denn ich bin durchaus der Meinung, dass es Aufgabe des Kameramanns ist, die Bilder zu realisieren, die der Regisseur braucht.

FILMBULLETIN Aber gerade beim Dokumentarfilm ist doch nicht immer alles so genau voraussehbar.

ROB GNANT Urs recherchiert natürlich auch unheimlich präzise. Angefangen damit hat wohl Richard Dindo, der so wunderbare Papiere für die Filmeingaben gemacht hat, dass er fast immer gefördert wurde. Das hat sich für die Finanzierung einfach bewährt – der ganze Dokumentarfilm läuft inzwischen so, was ich eigentlich sehr schade finde. Heutzutage sind die Aussichten auf eine Förderung nahe bei null, wenn man nur eine intelligente Absichtserklärung von drei, vier Seiten eingibt. Manchmal frage ich mich inzwischen schon, ob nicht das Papier genügen würde, warum der Film

überhaupt noch gemacht werden muss. Das ausgefeilte Papier braucht es, damit man das Geld kriegt, aber wenn das Papier endlich ausgearbeitet vorliegt, ist die Spannung vielfach schon weg.

FILMBULLETIN Sind Sie bei Schluss der Dreharbeiten bereits wieder frei für ein anderes Projekt?

ROB GNANT Für den Kameramann kommt mit der Lichtbestimmung noch einmal eine intensivere Arbeitsphase. Er sollte den Rohschnitt sehen und vor allem, wenn der Film ins Labor geht, dabei sein. Ich beharre trotz dem "analyser" immer auf einer Kurzfilmmontage. Da werden von jeder Einstellung am Anfang und am Schluss sechzehn Bilder abgeschnitten und zusammengefügt. Anhand dieses Kurzfilmes nehme ich die Lichtbestimmung zusammen mit dem Lichtbestimmer vor: sage heller, dunkler, beeinflusse die Farbgebung, und erst wenn alles meinen Vorstellungen entspricht, wird die Rohkopie gezogen, die meistens schon recht brauchbar ist.

FILMBULLETIN Gibt es bei der Farbgebung von den Filmemachern her schon im Vorfeld konzeptionelle Vorstellungen?

ROB GNANT Selten, denn ich habe leider wenig Spielfilme gemacht, und bei den Dokumentarfilmen hat man andere Probleme.

FILMBULLETIN Denkbar ist doch, dass man ein Stimmungsbild atmosphärisch gestaltet, oder will man nur möglichst realitätsnah sein?

ROB GNANT Was soll man da sagen? Vieles macht man natürlich instinktiv, man überlegt laufend, wie man im Einzelnen vorgehen wird, und vieles ist dann irgendwie so, wie man es will, ohne dass einem der

Prozess bewusst geworden ist, der dazu geführt hat. Es passiert mir noch oft, dass ich, wenn ich nachher darüber nachdenke, nie ganz genau herausfinde, warum es so gemacht wurde und nicht anders. Natürlich kann man auch bei einem Dokumentarfilm vieles steuern. Man diskutiert und legt fest, wie etwas aufgenommen werden soll. Ich weiss natürlich, was etwa Mathias Knauer jetzt in Ostdeutschland macht, wie er das etwa sehen will, und dann sagt man, gut, dann gehen wir morgens um sieben hin, oder eben, wir gehen um neun, um elf, nachmittags um drei im flachen Licht. Da liegt natürlich unheimlich viel drin. Und dann auch beim Belichten. Man kann den Film reichlich belichten, damit man eine optimale Schwärze bekommt und satte Farben, oder man bricht den Kontrast, was beim heutigen Filmmaterial wahrscheinlich notwendig ist, indem man also eher ein bisschen unterbelichtet, und dann wird das Schwarz knapp. Ich glaube schon, dass es bei mir wahnsinnig mit dem Licht zusammenhängt.

Die Fragen an Rob Gnant stellte Walt R. Vian

«Der Film» – Utopie, Mythos, Wirklichkeit

Zu Alexander Kluges Buch
«Bestandsaufnahme: Utopie Film»
Von Alexander J. Seiler 1983

«Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen. Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den branchenüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen. (...) Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.»

Mit diesen etwas pathetischen Worten nahm am 28. Februar 1962 seinen Anfang, was als «Junger deutscher Film» inzwischen schon wieder Geschichte und in den «Neuen deutschen Film» über- und eingegangen ist. Sechszwanzig Teilnehmer der Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen – Regisseure, Kameraleute, Produzenten – unterzeichneten die Erklärung, die als *Oberhausener Manifest* den deutschen Film «zum erstenmal seit 1933» – so der Filmhistoriker Ulrich Gregor – «von Grund auf verändern sollte». Es war eine Zeit des Aufbruchs, der grossen Hoffnungen und hochgesteckten Ziele junger Filmemacher nicht nur in der Bundesrepublik Deutschland. In Frankreich stand die Nouvelle Vague der Truffaut, Godard, Chabrol, der Resnais, Rivette und Rohmer, in England das Free Cinema der Anderson, Richardson, Schlesinger auf dem Höhepunkt. In Italien waren mit Rosi, Pasolini und Petri, mit Ferreri, den Taviani und Bertolucci gleich zwei neue Generationen hinter den drei Grossen Visconti, Fellini und Antonioni ins Blickfeld getreten, in Spanien hatte Juan Antonio Bardem eine neue Epoche eingeleitet, in der Tschechoslowakei ging dem politischen Frühling von 1968 der filmische der Forman, Menzel, Nemeč, Chytilová, Jires voraus – die Beispiele liessen sich fast rund um

die Welt vermehren. Auch in der Schweiz kündigte sich 1962 mit der Gründung der *Association suisse des réalisateurs de films* durch Brandt, Gorretta, Marti, Tanner und so weiter der «neue Schweizer Film» an. Gemeinsam waren den Neuerern bei allen Unterschieden der ökonomischen und filmhistorischen Voraussetzungen das Bekenntnis zum Autorenfilm und der Anspruch, die Wirklichkeit des eigenen Landes gesellschaftskritisch darzustellen und zu reflektieren.

Gut zwanzig Jahre nach dem Oberhausener Manifest ist von den Hoffnungen und Ansprüchen des «neuen Films» einiges, ja manches realisiert worden, die Rebellen von damals sind zu einem guten Teil die anerkannten Meister von heute – aber die radikalen Veränderungen, auf die sich damals die Hoffnungen richteten, sind nicht eingetreten. 1983 steckt der Film weltweit in einer ökonomischen und künstlerischen Krise; zumal in Frankreich ist er in ebenjene konfektionierte Glätte und Unverbindlichkeit zurückgesunken, gegen welche die späteren Autoren der Nouvelle Vague unter der Ägide von André Bazin als Kritiker der «Cahiers du cinéma» wetteten. Dort wie in ganz Westeuropa halten ihn zwar die nicht zuletzt von den Neuerern erkämpften öffentlichen Förderungsmassnahmen knapp am Leben, haben ihn aber zugleich in neue Abhängigkeiten verstrickt, ohne dass er von den alten, marktbedingten wirklich befreit wäre. Der Neue deutsche Film hat mit Fassbinder, Herzog, Schlöndorff, Wenders, auch mit Kluge, Hauff und Margarethe von Trotta Weltgeltung erlangt – aber von rund achtzig Langspielfilmen, die in der Bundesrepublik heute jährlich hergestellt werden, tre-

ten nur etwa zwanzig «in der Öffentlichkeit deutlicher in Erscheinung», und in den Kinos liegt der Binnenmarktanteil der bundesdeutschen Spielfilmproduktion «zwischen fünf und zwanzig Prozent».

Eine kooperative Buch-Collage

Diese statistischen Angaben sind einem Buch entnommen, in dem meines Wissens erstmals in Europa der Versuch unternommen wird, die Hoffnungen und Illusionen, die Leistungen und Versäumnisse des neuen Films über zwei Jahrzehnte hinweg in der ganzen Bandbreite einer nationalen Produktion zusammenzufassen und aus der aktuellen Krise heraus zu reflektieren. Alexander Kluge, einer der Unterzeichner des Oberhausener Manifests und seither nicht nur einer der wichtigsten Autoren, sondern immer wieder auch der eigentliche filmpolitische Anführer des Neuen deutschen Films, hat ihn als Animator und Koordinator einer Untersuchung herausgegeben, «an der zweiundfünfzig Mitarbeiter seit 1980 gearbeitet haben». Mit dieser «Bestandsaufnahme», die sich erklärermassen nicht nur auf die «zwanzig Jahre Neuer deutscher Film» bezieht, die es «Mitte 1983» aufzuarbeiten gilt, sondern eben auch auf die «Utopie Film», greift Kluge einmal mehr zurück auf die kooperativen Arbeitsweisen, die für die Anfänge des neuen Films auf der ganzen Welt charakteristisch waren und an die er schon mit den Filmen *DEUTSCHLAND IM HERBST*, *DER KANDIDAT* und *KRIEG UND FRIEDEN* angeknüpft hat.

Das Buch, das nahezu sechshundert Seiten umfasst und eine wahre Überfülle von Abbildungen enthält –

erschienen ist es im Frankfurter Verlag Zweitausendeins –, präsentiert sich denn auch zunächst in einer ähnlich verwirrenden Vielfalt und Komplexität wie jene filmischen Bestandsaufnahmen der deutschen und atlantischen Politik: als vexierbildähnliche Collage von Aufsätzen, Glossen, Gesprächen, Zitaten, von kollektiv Erarbeitetem und Höchstpersönlichem, von Theorie und Chronik, von Ästhetik, Soziologie, Ökonomie und Statistik, von Neu-Frankfurter Tiefsinn und skurrilem Witz, von Dokumentation und Mystifikation. (So findet sich Seite 487, auf der Schmalseite einer Streichholzschachtel Marke «Welthölzer» hockend, die «etruskische Zwergmaus»; sie «galt bisher als kleinstes Säugetier», wird nun aber «übertroffen durch die – darunter abgebildete – Schweinsschnauzen-Fledermaus, 2 g, drei Streichholzköpfe gross, aber kleiner als die Zeigefingerkuppe: low budget in der Natur. Vom Aussterben bedroht, besitzt aber einen exzessiven Lebenswillen. Sie muss nämlich, wie alle Kleinstsäuger, extrem viel fressen, um den hochtourigen Stoffwechsel aufrechtzuerhalten. Sie muss 37° in einem low-budget-Öfchen erheizen.» Eine Bildseite, wie eigens hingestellt für Schweizer Film-Teddy-Bären ...)

In drei Teilen haben Kluge und seine «Redaktion» (Christel Buschmann, Klaus Eder, Irene Kraushaar und Anne Kubina) die grossen und kleinen Fetzen dieser Collage angeordnet: Teil eins, für den Helmut Färber als Verfasser zeichnet, trägt die Überschrift «*Das unentdeckte Kino*» und befasst sich in zwölf lose zusammenhängenden Kapiteln mit dem sozioökonomischen Zustand des bundesdeutschen Kinofilms am Vorabend der «neuen Medien». Teil zwei ist mit «*Debatte*» überschrieben und setzt sich in achtzehn meist kollektiv verfassten Kapiteln mit der «Abspielbasis», den Wünschen, Erwartungen und Enttäuschungen des Zuschauers und mit einzelnen Aspekten wie Filmkritik, Filmwerbung, Arbeitsbedingungen von Filmtechnikern und Filmtechnikerinnen und so weiter auseinander, gibt aber – zusammengestellt von Claudia Lenssen – auch eine besonders lesenswerte «*Liste des Unverfilmten*». Und Teil drei schliesslich stellt der «*Utopie Film*», ihrem Phantasie- und Imaginationspotential, die überaus phantasielose Realität der Me-

dienkonzerne und ihrer Marktstrategien gegenüber. Diese Gliederung macht das Buch überblickbar, sie hätte aber wohl auch nahezu beliebig anders erfolgen können.

Leitmotive zu einer Biologie des Films

Das spricht nicht gegen die innere Kohärenz des Buchs, im Gegenteil. Quer durch die drei Teile und auf allen inhaltlichen Ebenen gruppiert sich eine Reihe von Leitmotiven um die eigentlichen Brennpunkte dieser Auseinandersetzung von Filmemachern und -denkern mit ihrer Arbeit und der Tatsache, dass «wir das geworden sind, was uns fehlt» (Achtternbusch). Ich nenne als wichtigste:

- das Verhältnis von Einzelwerk und Programm, von der Jahrmarkt-Schaubude über das klassische Hollywood-Kino bis zum Pay-TV (analog: das Verhältnis von Projektförderung zu struktureller Förderung);
- die Zerstörung der «klassischen Öffentlichkeit» durch das Fernsehen und vollends die Neuen Medien – und die Notwendigkeit, neuartige Öffentlichkeiten für den Film und durch den Film herzustellen;
- die Bedeutung von Neben-sachen, Nebenvalenzen in Film und Leben, ihre Lebenswichtigkeit, denn «das Nützliche allein ist nicht lebensfähig»;
- der Schnittpunkt von Realität und Traum, von Wirklichkeit und Utopie als geometrischer Ort des Films; weil dieser sich in seinem Kopf befindet, ist der Zuschauer der eigentliche Filmproduzent.

Um diese und weitere Leitmotive, die sich gleichsam als Wendeltreppen durch die vielfach versetzten Etagen und Halbetagen des Buches winden, entsteht im Lauf der Lektüre so etwas wie der Entwurf zu einer Biologie des Films, der in seinen Anfängen auch Bioskop, wörtlich Lebensbetrachter, hiess und in seinen reinsten Ausprägungen – man denke nur an Chaplin, aber auch an die Topoi des Western – stets etwas mit Überleben, Entkommen, Überlisten, zueinfachst mit Bewegung als Inbild von Leben und Überwindung von Tod zu tun hatte. «Es scheint eine geheimnisvolle Verbindung zwischen dem kollektiven Überlebensinteresse

des Zuschauers und dem Angebot der Filmproduktion zu geben – entgegen den Mordinteressen der wirklichen Verhältnisse.»

Utopie

Die Utopie freilich, auf welche die «Bestandsaufnahme» sich zunächst bezieht, wurde nicht so sehr im Rückgriff auf die grossen Muster des Kinos als vielmehr im Bestreben entworfen, deren Verflachung und Entartung im Schwung einer resoluten Gegenbewegung zu entgehen. Der Neue deutsche Film, der neue Film überhaupt träumte, um es pointiert zu sagen, von der Überwindung der Traumfabrik: er wollte weniger Illusion und mehr Wirklichkeit, weniger Gefühl und mehr Einsicht, weniger Typus und mehr Individualität, weniger Allgemeines und mehr Besonderes. Gerade indem er die Verfilmung von Literatur, genauer: von Erfolgsromanen und -stücken, ablehnte, näherte er seine Stilmittel denen der Literatur an. Indem er das Bild als blosses Abbildung verwarf – Adorno: «Das einzige, was mich am Film stört, ist das Bild» –, verschrieb er sich teilweise einer geradezu calvinistischen Askese gegenüber der Sinnlichkeit des Licht-Spiels auf der Leinwand. Der Träger dieser Utopie, der Film- autor als Poet («poietes» heisst griechisch zunächst «Macher») sollte nicht mehr den zu Klischees pervertierten archetypischen Mustern des Mediums, nicht mehr den Wunschbildern der Massen oder eines kollektiven Unbewussten, sondern nur mehr seiner eigenen Kreativität, seiner persönlichen Handschrift auf der einen, der Vermittlung von gesellschaftlicher Realität, wenn möglich durch die Enthüllung verborgener Herrschaftsstrukturen, auf der andern Seite verpflichtet sein.

Damit wurde es zur Bestimmung des Einzelwerks, in Erfüllung seiner selbst jedes Programm zu sprengen – vom Zuschauer wurde erwartet, dass er nicht mehr ins Kino, sondern diesen ganz bestimmten Film anschauen gehe, vom Autor, dass er, in der Tradition eines Flaubert oder Cézanne, mit jedem Werk sein Äusserstes gebe, Grenzen verrücke, neue Massstäbe setze. (Dagegen Chris. Marker: «Le cinéma a plus de talent que les cinéastes.»)

Es ist eines der Hauptverdienste der «Bestandsaufnahme», dass sie diese spezifische Utopie des Autorenfilms weder denunziert noch weiter idealisiert, sondern ihre Widersprüche und Trugschlüsse aufzuzeigen sucht, ohne – wie etwa der heutige Bavaria- und frühere WDR-Fernsehspielchef Günther Rohrbach – die Rückkehr zu einem «Kino der Produzenten» zu propagieren. So zeigt sie, dass der Autorenfilm, in der berechtigten und heute weitgehend erfüllten Forderung nach freiem Zugang zu den Produktionsmitteln, sich unbewusst an einem klassischen, schon damals anachronistischen Bild des autonomen Unternehmers orientierte; dass ein Film, der in einem noch so berechtigten aufklärerischen Anspruch «die Freiwilligkeit des Zuschauers zerstören will, sich selbst zerstört»; und dass der «uneingestandene Bonapartismus» mancher Autorenfilmer zumal in der Bundesrepublik (FITZCARRALDO, DIE BLECHTROMMEL, BERLIN ALEXANDERPLATZ) eine der wichtigsten Voraussetzungen des Autorenfilms zunichte macht: «Kooperation nicht als moralischer Ansatz, sondern als Notwehr: Solidarität aus Egoismus.» Was als Karikatur des Autorenfilms schliesslich übrigbleibt, ist ein «mittleres Grossauto, geeignet für Autobahnen, mit der Stundengeschwindigkeit eines Traktors».

Mythos

Das mag zynisch klingen, doch hat sich die Utopie des Autorenfilms mittlerweile gerade im Werk jener Koryphäen relativiert und abgenutzt, die diese Gattung längst «überbesetzt» halten: am dramatischsten vielleicht bei Truffaut, der als Eckermann Hitchcocks schon vor bald zwanzig Jahren zu den Topoi des Kintopp und den Tricks des Suspense zurückgekehrt ist (das Gegenstück und die Ausnahme bleibt Godard). Auch die Grossautoren des Neuen deutschen Films haben seit geraumer Zeit auf jene mythischen Elemente des Films zurückgegriffen, ohne die jene internationalen Verleihgarantien nicht aufzubringen sind, die jene Produktionsbudgets erst ermöglichen, ohne die kein internationaler Verleih zu finden ist ...

Es scheint also gewiss nicht zufällig, wenn sich «Bestandsaufnahme» mehrmals mit nostalgischer Zärtlich-

keit dem «goldenen Zeitalter» des Kinos zuwendet – den aufwendigen Kinopalästen, den glanzvollen Premieren, aber auch den Vorstadtkinos «in der Nähe der Betriebe» mit ihrem Stammpublikum, das sich auf dem Weg von der Arbeit nach Hause den Umweg einer «berechenbaren Überraschung» leistete. Jene sehr handgreifliche «Utopie Film», die Kinopaläste und Vorstadtkinos füllte, hatte nichts mit Autoren und Aufklärung, aber sehr viel damit zu tun, dass für die städtischen Massen das (zunächst sprachlose) Kino eben *nicht* zur «höheren Kultur» zählte. «Denn im Tiefsten», wusste der konservative Dichter Hofmannsthal, «fürchten diese Leute die Sprache; sie fürchten in der Sprache das Werkzeug der Gesellschaft.» (Heute würde man sagen: ein Herrschaftsinstrument.) Und der progressive Dichter Brecht erkannte: «Denn man wird den Publikumsgeschmack nicht verbessern, wenn man die Filme von Geschmacklosigkeiten befreit, aber man wird die Filme schwächen. Denn: weiss man, was man mit den Geschmacklosigkeiten entfernt? Die Geschmacklosigkeit der Masse wurzelt tiefer in der Wirklichkeit als der Geschmack der Intellektuellen.»

War der Film in seinen quasi mythischen Anfängen also wirklich ein heimlicher Verbündeter der Massen, ein Sprachrohr ihrer geheimen Wünsche und Bedürfnisse gerade in seiner (und ihrer) Sprachlosigkeit? Oder nicht vielmehr doch ein Verführer und um so wirksameres Herrschaftsinstrument, als er sich als solches nicht zu erkennen gab? Helmut Färber weist in diesem Zusammenhang auf die von Siegfried Kracauer begründete filmkritische Schule hin, die Filme las «als verdeckte, auch verschlüsselte Mitteilungen über die Verfassung jener Gesellschaft, die die Filme hervorbringt» – Mitteilungen eben nicht eines Autors, sondern einer «Kollektivgesinnung» – oder, in Adornos Formulierung, als Mitteilungen über jene «fest zusammengebackene Ideologie, die ebenso den Bedürfnissen der Kunden sich anpasst, wie sie diese umgekehrt zunehmend modelt». Womit eben nicht gesagt ist, ob «aus den Filmen die Ideologie der Herrschenden oder die der Beherrschten» spricht. Nicht nur Färber, das Buch insgesamt scheint mir in der positiven, beinahe romantischen Bewer-

tung der mythologischen Komponente des Films von einem naiven und gerade darum gefährlichen Verständnis der «Volksseele» auszugehen. Insofern (nach Mario Erdheim) nicht nur das «kollektive Unbewusste», sondern Unbewusstheit überhaupt ein gesellschaftliches Produkt ist, werden sich darin stets die «herrschenden Verhältnisse» abbilden, und gerade in den unreflektierten Produkten eines «Kinos, das begabter ist als die Filmemacher» wird Ideologie als Verinnerlichung von Herrschaftsverhältnissen am tiefsten und damit wirksamsten versteckt sein.

Wirklichkeit

Es entspricht der in diesen Teilen des Buches spürbaren Nostalgie nach einem neuen Kinomythos, dass es sich in seinen «praktischen» Kapiteln vornehmlich mit der Verführung des Zuschauers, und das heisst heute vor allem: mit seiner Heimführung vom Bildschirm ins Kino, befasst. Von der Stoffwahl über die Dramaturgie bis zur Werbung geht es dabei um Techniken, die es ermöglichen sollen, die «Abtrennung der Produkte von vitalen breiten Bedürfnissen» rückgängig zu machen oder zu überwinden. Hier schleicht sich in die analytische Dialektik des Buches zuweilen ein technokratischer Optimismus, dem man beinahe glauben möchte, gewusst wie sei auch schon gemacht. Gewiss hat der Neue deutsche Film seit der Reform des Filmförderungsgesetzes von 1974 nicht nur seine Einspielergebnisse, sondern auch seinen Binnenmarktanteil wesentlich steigern können. (Während vor 1974 die Werke des Neuen deutschen Films in der Regel das Einspielergebnis nicht erreichten, das Voraussetzung für die «Referenzfilmförderung» auf Erfolgswahrscheinlichkeit war, wiesen nach 1974 «Filme derselben Regisseure, die vorher weit unterhalb der Einspielgrenzen lagen, jetzt, nach Liberalisierung dieser Grenzen, weit höhere Zuschauerzahlen auf, als zur Erreichung der Grenzen erforderlich waren» – eine für den Verleih von Schweizer Filmen in der Schweiz sehr lehrreiche Erfahrung zum Thema Schallgrenzen.) Der Neue deutsche Film ist aber insgesamt im eigenen Land kaum weniger kolonisiert als der Schweizer Film in der Schweiz: Auf die «Programmkinos» angewiesen, verstopft er durch das eigene

Überangebot die zu wenigen verfügbaren Termine, behindert sich also selbst – während die grossen Kinoketten nach wie vor ein Reservat der ausländischen Verleiher bilden. Und wie bei uns in der Schweiz kommt von der Kinokasse pro Eintritt nicht viel mehr als eine Mark zum Produzenten zurück – ein Rückfluss, der durchschnittlich gerade 5,5 Prozent der Produktionskosten deckt. Der Neue deutsche Film ist also – nicht anders als der Schweizer Film – zu mehr als neunzig Prozent von Subventionen, vom Fernsehen und vom Export abhängig.

Die Frage müsste also doch wohl radikal gestellt werden: Ist die «Utopie Film» noch im Kino anzusiedeln, und, wenn ja (denn im Fernsehen oder den «Neuen Medien» ist sie's garantiert nicht), liegt sie weiterhin in der tradierten Form des Spielfilms (der ja seinerseits zunehmend vom Fernsehen und Pay-TV usurpiert und in der Entsinnlichung des Bildschirms zu einer Art Normprodukt hinunternivelliert wird)? Ist es sinnvoll im Sinn einer Utopie, wenn ein Film wie Thomas Koerfers *GLUT* – den ich mag und in vielem bewundere – in der Tradition des grossen Kinos hergestellt, zugleich aber zu fünfzig Prozent mit Fernsehgeld finanziert und seine weitaus meisten Zuschauer am Bildschirm finden wird?

«Neue Medien»

Wie wenig eine rückwärtsgerichtete Utopie (schon an und für sich ein Widerspruch) geeignet sein kann, den Film mit halbwegs geeigneten Kampfmitteln gegen die anrückende Übermacht der «Neuen Medien» auszustatten, wird gerade in jenen Passagen der «Bestandsaufnahme» deutlich, welche die «Neuen Medien» als sehr geeignete, ja ideale Instrumente eines neuen Faschismus entlarven. Nicht nur aufgrund ihrer Technik, die auf dem binären System und damit auf dem «ausgeschlossenen Dritten» beruht: auf der Elimination von Nebensachen und des für Genauigkeit und Wahrheit unentbehrlichen «Ungefähren» – sondern in erster Linie aufgrund der Tatsache, dass sie nicht mehr von Produzenten, sondern von blossen Verteilern, «Transportunternehmen» kontrolliert werden, die schon heute um ihren Nachschub an Software bangen und rangeln. Mit der

Kontrolle über die Transportwege wollen und haben diese Konzerne auch die Kontrolle über das Transportgut, und das heisst: «Sämtliche Bremsen, die in der Gesellschaft bekannt sind, werden bemüht, damit die neuen Methoden sich nicht frei entfalten. Zugleich wird jedoch alles, was blindlings antreibt in unserer Gesellschaft, konzentriert, damit – entgegen jeder politischen Skepsis – die neuen Medien eine möglichst hohe Anfangsgeschwindigkeit erhalten.» Wer vor ein paar Monaten näher verfolgt hat, mit welcher Anfangsgeschwindigkeit in der Schweiz das Abonnementsfernsehen von eben jenen Behörden ausgestattet wurde, die ihm Skepsis entgegenbringen müssten, der wird zugeben, dass «Bestandsaufnahme» keineswegs nur blasse Theorie enthält.

Auch als Mythologie war der Film im Kino schon durch die wirtschaftliche Form seiner Vermittlung (Verkauf von Eintrittskarten) stets auf ein Bündnis mit echten oder unechten, authentischen oder künstlich produzierten, jedenfalls aber mit eigenen Interessen des Zuschauers angewiesen. Die Neuen Medien dagegen «rechnen mit einem Oberflächeninteresse: "Es interessiert mich lebhaft, obwohl (und weil) es mich nichts angeht."» Diese ins Innere der Menschen verlagerte Kolonisierung ist nichts anderes als «die moderne Form der Faschisierung»: die «Massenmobilisierung des Passivismus, der kollektiven Unaufmerksamkeit. Diese gewinne ich durch Arbeitslosigkeit in der Wirklichkeit und Überbeschäftigung in den Bewusstseinsinhalten.»

«Der Film»

Wo liegen also heute die Chancen einer «Utopie Film»? Sicher nicht im Festhalten an alten, sondern in der Entwicklung neuer spezifisch «filmischer» Formen (aus dem Vorfeld des «Jungen deutschen Films» stammt Enno Patalas' Formulierung von der «Befreiung des Films vom Zwang, Film zu sein»; diese Befreiung, die sich damals auf einen klassischen formalen Kanon bezog, ist heute auf der Ebene der Filmgattungen fällig). Kluge und seine Mitarbeiter sprechen in ihrer «Bestandsaufnahme» wiederholt davon, nur vom Dokumentarischen aus sei eine Erneuerung des Spielfilms möglich, sie beklagen bewegt das

Verkommen des Dokumentarfilms zur Fernseh-«Dokumentation», und sie propagieren «Mischformen» als eigentliches Experimentierfeld einer heutigen Avantgarde. Aber Konkretes haben sie darüber hinaus kaum vorzuschlagen.

Wichtig scheinen mir auf der Suche nach Zukunftsperspektiven zwei Ansatzpunkte in der «Bestandsaufnahme»: die positive Einschätzung von Video, das, gerade als «Nahsichtgerät» «Fernsicht wirklich und nicht nur über Programme» ermöglicht; das in unserer atomisierten Gesellschaft die Kommunikation von «Untergesellschaften» und Subkulturen untereinander erleichtert und so die Entstehung neuer dezentraler Öffentlichkeiten begünstigt; und das vom Film insgesamt als «emanzipatorischer Öffentlichkeitsarbeiter», ernst zu nehmen sei. Utopisch im besten Sinn ist aber vor allem der Vorschlag einer «Übertragung der überschüssigen Energien im deutschen Film auf das Programm-Machen statt auf die Herstellung von Einzelstücken». Das heisst: «Man könnte sich jetzt vorstellen, dass die Regie-, Redaktions- und Herstellungsfähigkeiten, die bei den Co-Produktionen oder Auftragsproduktionen sich als Amtstätigkeit der Redaktion oder als Wilderertätigkeit der Filmproduzenten, die einen Anteil am Fernsehhaushalt ergattern, gegenüberstehen, sich, statt auf die Herstellung von Einzelstücken, auf die Programmierung konzentrieren. Gibt es die Co-Produktion und das Auftragsverhältnis, so kann es auch Dezentralisierung in der Form geben, dass ausserhalb der Anstalt, gemischt aus Redakteuren, Regisseuren oder Herstellern, eine Werkstatt für neuartige Fernseh- und Filmprogramme entsteht. Die Verantwortlichkeiten sind hier anders verteilt, sie sind kein Gegeneinander. Zugleich ist diese Produktionsform brachliegend. Erfahrungen des Autorenfilms sind hier in der Lage, ihren subjektiven Überhang, Fernsehredaktionserfahrung ist hier in der Lage, ihren bürokratischen Überhang zu absorbieren. Solche Werkstattproduktion unterscheidet sich von der von Einzelstücken im Filmbereich ebenso wie von der Konfektion innerhalb der Fernsehapparate. Sie enthält für die Verbindung von Dokumentation und Spielfilm, für die Verbindung von Professionalität und Nachwuchs, für die Verbindung kur-

Alexander J. Seiler

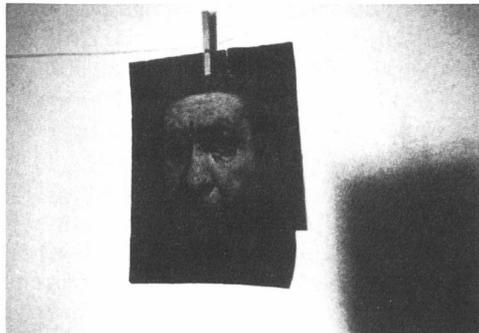
geboren 1928 in Zürich. Studium von Literatur, Philosophie und Soziologie in Basel, München und Paris. Journalist (1953-55, 1958-60). Studienabschluss in Wien mit einer Dissertation über «Idee und Erscheinung des Dramas bei Jean Giraudoux». Seit 1961 Filmschaffender. «Seiler + Gnant Filmproduktion» (1962-71). Sekretär des Filmgestalterverbandes (1966-69). Gründung der Nemo Film GmbH (1971). Gründungsmitglied des Schweizerischen Filmzentrums und Filmratspräsident (1976/77). Gründung der Zyklop Film AG mit June Kovach (1981). Vielfältige publizistische und filmpolitische Aktivitäten. Buchveröffentlichungen, darunter «Casals» (1956). Essays in Filmpublikationen wie «Film in der Schweiz» (1978), «Francesco Rosi» (1983); Reportage für «Fabrikbesichtigungen» (1986). Co-Herausgeber und Redaktor der Zweimonatszeitschrift «einspruch» (1987-92).

June Kovach

geboren 1932 in Chicago/USA. Aufgewachsen in Chicago und Los Angeles. Ausbildung als Konzertpianistin, daneben Besuch der Universitäten von Los Angeles und Berkeley. Erster öffentlicher Auftritt als Zwölfjährige mit dem Chicago Symphony Orchestra. Ab 1954 in Europa. Besuch der Meisterkurse von Pablo Casals in Zermatt. Konzerttätigkeit in London, Amsterdam, Wien, Turin, Zürich. 1961 Abbruch der Konzertlaufbahn und professionelle Schnitterfahrung mit Fritz E. Maeder. 1962 und 1965 Geburt zweier Töchter. Mitbegründung der «Freien Volksschule Zürich» (1972/73). Mitglied der Nemo Film AG (1977). Gründung der Zyklop Film AG mit Alexander J. Seiler (1981). Verantwortlich für die Montage der meisten mit Alexander J. Seiler gemeinsam erarbeiteten Filme.

Rob Gnant

geboren 1932 in Luzern. Fotolehre, Kamera-Assistent bei der Kern Film AG in Basel. Arbeit als Fotoreporter, etwa über die Routiers in Frankreich oder den Friedensapostel Max Dätwyler für «Die Woche». 1962 Fotoband «J'aime le cirque». 1962-71 «Seiler + Gnant Filmproduktion». Neben der Tätigkeit als Fotograf Kameramann bei über dreissig Filmen, darunter mit Richard Dindo SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG (1974) oder DIE ER-SCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. (1976); mit Urs Graf KOLLEGEN (1978) und WEGE UND MAUERN (1981); mit Mathias Knauer DIE UNTERBROCHENE SPUR (1981), EL PUEBLO NUNCA MUERE (1985) und KONRAD ZUSE (1990); mit Rolf Lyssy EUGEN HEISST WOHLGEBOREN (1968); mit Reni Mertens und Walter Marti FLAMENCO (1985) und GIB MIR EIN WORT (1988). Rob Gnant ist Mitglied des Zürcher Filmkollektivs. Zürcher Filmpreis (1989).



zer und langer Streifen, für die Verbindung von Autorenfilm und Gesamtmedium hervorragende Chancen. Ein Aufbruch ähnlich dem der Oberhausener Gruppe könnte unter heutigen Bedingungen hier ansetzen ...»

Dem bleibt, an die Adresse der Filmemacher wie der Fernsehleute, auch hier in der Schweiz, wenig beizufügen. Wie Fredi Murer einst formulierte: «Wenn wir nicht filmen, werden wir gefilmt.» Schon heute ist der Kinospielefilm in den Strategien der Medien-Grosskonzerne nicht mehr viel anderes als eine Software auf La-

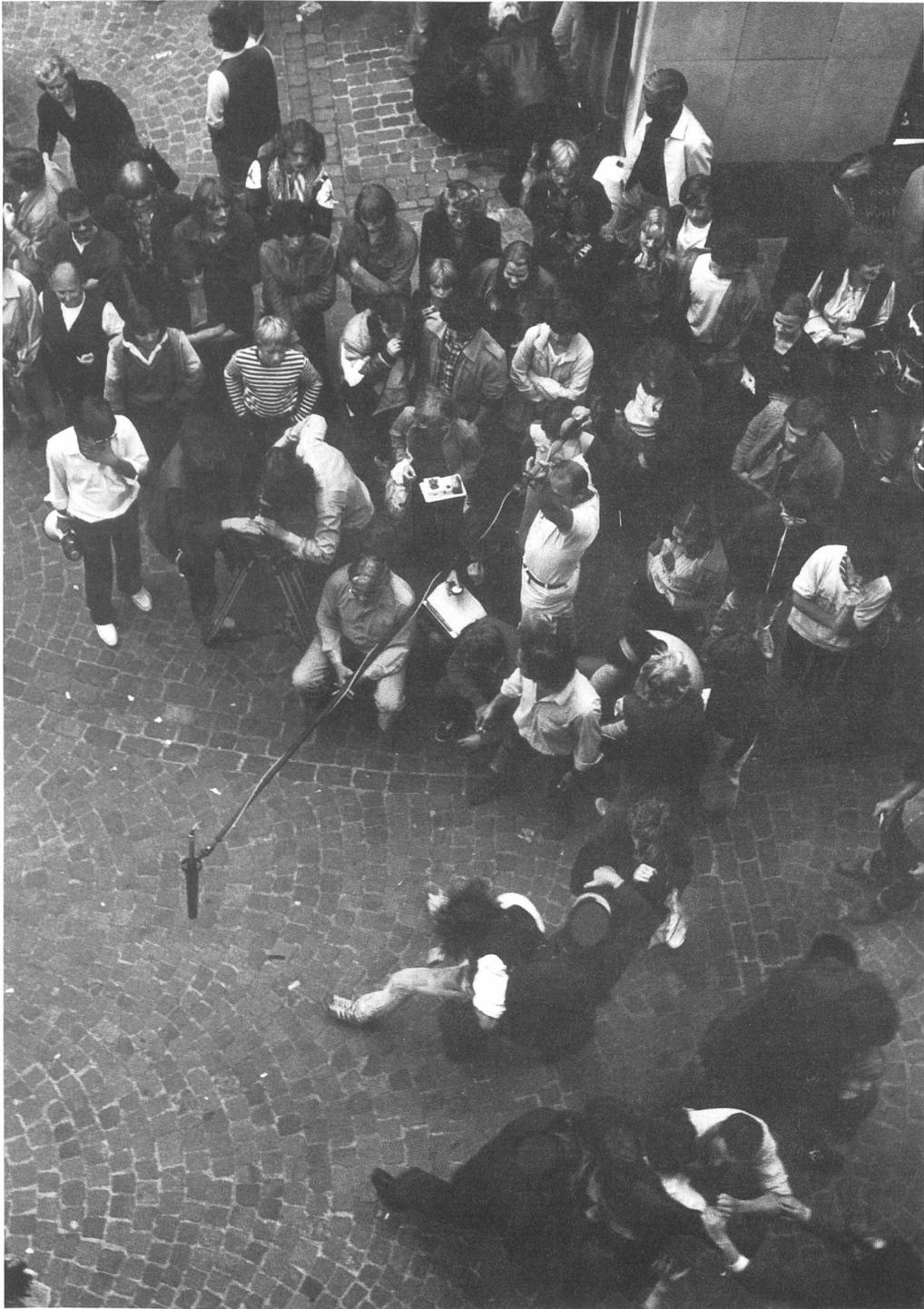
ger, die sich zugleich als kulturelles Alibi vorzüglich für Public Relations eignet. So sagt Toscan du Plantier, Chef von Gaumont, Produzent von Bergman, Kurosawa und Fellini, unverblümt: «Was mich interessiert, sind die nächsten vierzig TV-Programme. Was für uns zählt, ist nicht nur über ein Medium, einen Satelliten, eine Möglichkeit zu verfügen. Nötig sind staatliches Fernsehen, Privatfernsehen, Kabelfernsehen, Satelliten.»

Es ist vorauszusehen: wer weiterhin für Toscan du Plantier und seinesgleichen filmt, für den wird eines

Tages ein anderer filmen. Valéry sagte einst über den Film: «Je n'ai plus envie de vivre, car ce n'est plus que ressembler.» Heute müsste es im Medien-Urwald heissen: «Je n'ai plus envie de faire du cinéma, car ce n'est plus que faire semblant.»

Suchen oder schaffen wir also die Lichtungen, die uns erlauben, weiterhin eigene Filme zu machen!

Alexander J. Seiler
Tages-Anzeiger
vom 19. November 1983



Die leisen Rebellen

Alexander J. Seiler und der Schweizer Dokumentarfilm
aus der Distanz betrachtet
Von Wilhelm Roth

Ist die Erinnerung ein gerechter Richter? Wenn ich an den Schweizer Dokumentarfilm denke, fallen mir spontan zwei Filme ein: *DIE LETZTEN HEIMPOSAMENTER* von Yves Yersin und Eduard Winiger und *DIE FRÜCHTE DER ARBEIT* von Alexander J. Seiler. Wenn ich etwas länger nachdenke, kommen viele dazu.

In den siebziger Jahren fuhr ich regelmässig nach Solothurn. Die Schweiz kannte ich kaum, nur die Klischees über sie. Die Schweiz lernte ich durch die Filme kennen. Ich sah jene Ecken und Abgründe, die sich mir im Strassenbild der schönen Schweizer Städte nicht erschlossen. Ich erfuhr von den Gastarbeitern und der Abneigung gegen sie, von den Randgruppen und Minderheiten, von den Schwierigkeiten der Schweizer mit ihrer Identität, resultierend etwa aus der schwankenden Haltung während des «Dritten Reiches». Ich sah die Armut hinter dem Reichtum und den Konservatismus hinter der scheinbar weltoffenen Liberalität, wie sie Zürich oder Genf an den Tag legen. Es ist erstaunlich und bedrückend, wie aktuell die Filme geblieben sind, nicht nur für die Schweiz.

Für mich, der ich in den siebziger Jahren den Dokumentarfilm entdeckte, hatten diese Filme noch eine andere Bedeutung. Ich lernte eine «Sprache» des Dokumentarfilms kennen, die mir damals neu war. Während weithin der kämpferische Film dominierte, ausgelöst durch den Widerstand gegen den Vietnamkrieg, den Pariser Mai und die weltweite Studentenrevolte von 1967/68, waren die Schweizer Filme leise, und doch bestimmt.

DIE FRÜCHTE DER ARBEIT: dieser fast gemächlich beginnende Film, der den Tagesablauf einer schweizerischen Arbeiterfamilie mit der Geschichte der Schweizer Arbeiterbewegung verknüpft und als dritten Strang

die Geschichte einer Luzerner Architektenfamilie hinzufügt, steigert sich im Verlauf seiner zweieinhalb Stunden immer mehr. Die sachliche Beobachtung verwandelt sich, dabei bleibt der Ton ruhig und leise, in Trauer und Zorn über das Arrangement der Schweizer Arbeiterparteien und Gewerkschaften mit den Unternehmern und dem Staat. Die Position des Filmmachers, die Stellvertreterfunktion des bürgerlichen Intellektuellen, wird deutlich, wenn sich am Ende des Films herausstellt, dass der «Enkel des Architekten» Seiler selbst ist.

Innovativ war der Schweizer Dokumentarfilm der siebziger Jahre auch dadurch, dass er die damals dominierende Methode des *cinéma vérité* oder *cinéma direct*, die zur Ideologie zu werden drohte, weiterentwickelte. Die «sprechenden Köpfe» oder die Alltagsbeobachtungen (mit Originalton) waren nur noch ein Element eines Films. An *DIE FRÜCHTE DER ARBEIT* oder an *WER EINMAL LÜGT ODER VIKTOR UND DIE ERZIEHUNG* von June Kovach, an dem Seiler mitarbeitete, der Geschichte eines Heimzöglings, der von einer Anstalt in die nächste Anstalt geschoben wird, lässt sich das zeigen. Die Filme sind mehrstimmig angelegt, die verschiedenen Erzähl-, Beobachtungs- und Reflexionsebenen ergänzen und überlagern sich, treiben so die Argumentation des Films aus sich heraus und auch seinen Drive. Der Dokumentarfilm hat eine Gestalt gewonnen, die irgendwo zwischen Collage und Essay liegt, er ist auf Dialog angelegt, der Zuschauer wird ernst genommen.

Der grosse Eindruck, den der Schweizer Dokumentarfilm damals auf mich machte, hatte sicher damit zu tun, dass er mein Interesse an filmischen und gesellschaftlichen Entwicklungen ganz unmittelbar befriedigte. Wichtig war auch, die Filme bei der Uraufführung zu sehen, im Mo-

ment ihrer direktesten Wirksamkeit. Der retrospektive Blick kann demgegenüber Zusammenhänge und Strukturen sichtbar machen. Für das Hanser-Buch «Film in der Schweiz» (1978) habe ich die wichtigsten Filme der sechziger Jahre nachgeholt. Dabei wurde mir die zentrale Rolle Seilers (und seiner Mitarbeiter June Kovach und Rob Gnant) immer deutlicher. *SIAMO ITALIANI* (1964), der erste Film über die Italiener in der Schweiz, *MUSIKWETTBEWERB* (1967), ein klassischer *cinéma-direct*-Film, zugleich ein Essay über die Zerstörung von Musik, wenn sie dem Wettbewerb ausgeliefert wird, und *UNSER LEHRER* (1971), das in der Schweiz heftig diskutierte Porträt eines Lehrers, der nicht erkennt, wie autoritär er sich gegenüber den Schülern verhält, waren Schlüsselwerke des neueren Dokumentarfilms – es wäre interessant, sie nach so langer Zeit wiederzusehen.

Ich bin froh, den Geburtstagsgruss für Alexander J. Seiler nicht mit diesem Rückblick beenden zu müssen. 1991, während des Golfkrieges, sah ich in Solothurn *PALAUVER, PALAUVER*, Seilers «schweizerische Herbstchronik 1989» über die (ehrentvoll gescheiterte) Initiative, die Schweizer Armee abzuschaffen, wieder ein Werk, in dem mehrere Ebenen miteinander verbunden sind. Es hat mich bewegt als ein Zeugnis für ein Bündnis zwischen den Grossvätern (hier Seiler und Max Frisch) und den Enkeln: von ihnen, den Schülern, kommen die deutlichsten Aussagen des Films: die Schweiz wäre souverän nicht durch eine eigene Armee, sondern wenn sie darauf verzichtete, in ihren Banken schmutziges Geld reinzuwaschen oder Waffen in alle Welt zu exportieren. Ist also die «andere» Schweiz, die uns in den Dokumentarfilmen der letzten Jahrzehnte immer wieder begegnet ist, doch schon ein Stück Realität?

FILM

B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

Abo Fr. 45.- DM 45.- öS 400.-

Faszination Kino...

Lesen Sie Kino!

... alle zwei Monate neu, für Sie inszeniert:
süffig und schwerverdaulich – aktuell und
historisch – international und schweizerisch.



Wichtige Autoren. Relevante Filme. Grund-
legende Themen. Konkurrenzlos kulinarisch
und preiswert. Leisten Sie sich **FILMBULLETIN**
regelmässig: **im Abonnement**; benützen Sie die

beigeheftete Karte.



MEGARENT

Filmequipment Rental AG

Zürich – Köln

Arriflex Cameras 16/35 mm

Moviecam Cameras 35 mm

Lenses: Zeiss, Canon, Cooke

Tungsten Lights: 100 W to 10 kW

HMI-PAR: 575 W to 4 kW

HMI-Lights: 200 W to 12 kW

Movie Tech Magnum with Duo-Jib

F. G. V. Panther with Super-Jib

Hot-Dog and Cine-Jib

Chapman Super PeeWee

Generators to 100 kW

Van and Cars to 11 to

Megarent AG, Tobelhofstrasse 344
8044 Zürich-Gockhausen, Nr. Airport
Tel. 0041/1/821 91 91 Fax 0041/1/821 91 93

FGV – Megarent GmbH, Kölnerstrasse 41
50354 Hürth-Gleuel (Köln)
Tel. 0049/22 33/31 038 Fax 0049/22 33/35 974