

Zeitschrift: Nebelspalter : das Humor- und Satire-Magazin
Band: 83 (1957)
Heft: 21

Rubrik: Der Rorschacher Trichter

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: 04.04.2026

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

Der Rorschacher Trichter

Nr. 47

Werner Wollenberger

Die Cabareportage:

In fünfzehn Sekunden ist alles vorbei ...

Es gibt drei Arten von Filmstudios. Die ersten sind weite und lichte Hallen mit spiegelndem Parkett, prächtig wie die schimmerndsten Räume der blumigsten Märchen, atemberaubend elegante und überirdisch schöne Gemächer. Sie haben nur einen einzigen kleinen Schönheitsfehler: es gibt sie nicht. Außer in der Phantasie ehrgeiziger Backfische, die sich in ihren Träumen vom großen Glück als die Hepburns und Monroes von morgen sehen. Je nach Brustumfang.

Die zweiten die es gibt, das sind Ate-liers, die es wirklich gibt. Und die sind ganz anders. Die sind hässlich wie die Sünde. Die sind zerschissen und abgenutzt. Die sind ein trostloses Durcheinander von öligen Kabeln, lädierten Scheinwerfern, staubigen Versatzstücken und verschmutzten Requisiten. Die sind ohne Poesie, die sind nüchtern wie die Hallen veralteter Fabriken und traurig wie ein Wartesaal zweiter Klasse.

Das Allerhässlichste an ihnen aber ist: sie kommen nur im Ausland vor.

Diejenigen, die es bei uns gibt, die sind nämlich noch eine Spur abstoßender. Das einzig Tröstliche an ihnen ist, daß es eigentlich gar keine richtigen Ate-liers sind. Sondern nur behelfsmäßige Räume, gerade groß genug um ein paar Dekorationen in ihnen nebeneinander aufzubauen. Vorausgesetzt, die Deko-rationen sind nicht zu groß ...

Trotzdem werden bei uns immer wieder Filme gedreht. Manchmal gute, manchmal schlechte – wie sich das eben gerade so ergibt.

Zurzeit haben sie wieder einen in Arbeit. Heißen tut er «Taxichauffeur Bänz», produziert wird er von der Praesens-Film in Zürich, geschrieben hat ihn Schaggi Streuli, der natürlich auch selber mitspielt. Neben Elisabeth Müller, Maximilian Schell, Ruedi Walter, Emil Hegetschweiler, Fredy Scheim und anderen. Doch das nur für die unheilbar Filmverrückten.

Eines schönen Nachmittages hat mich der Schaggi ein bißchen zu den Dreharbeiten mitgenommen. Als ich gegen Abend das Lokal wieder verließ, war ich dementsprechend mitgenommen. Es gibt nämlich höchstwahrscheinlich nur eine einzige Sache auf dieser buckligen Welt, die langweiliger ist, als Filme zu drehen. Und das ist beim Drehen von Filmen zuzuschauen. Angeln ist im Vergleich dazu eine nervenzerfetzende, irrsinnig und wahnwitzig aufregende Angelegenheit. Sonnenbaden auch. Lismen desgleichen.

Doch ich erzähle besser schön der Reihe nach.

Gegen zwei Uhr bugsierte mich der liebenswürdige Experte für Polizisten, Briefträger, Landärzte und Taxichauffeure also zunächst einmal in eine Garderobe. Er tut es lediglich, um sich eine Mütze auf den, demnächst nur noch cinemascopisch erfassbaren Kopf zu stülpen. Geschminkt wird der Schaggi für seine Filme nämlich prinzipiell nicht. Dafür strichen sie in der Garderobe nebenan das Bethli Müller aus diversen Töpfchen und Tigeln so lange an, bis es aussah wie ein Wienerli, das drei Wochen Winterferien hinter sich hat. Dem Maximilian Schell taten sie ähnliches an, ohne daß er sich wesentlich wehrte.

Diese künstliche Bräune ist beim Filmen unerlässlich. Wer sich nicht dergartig camouffliert, wirkt, der grellen Scheinwerfer wegen, nachher wie ein Weggli vor dem Backen. Reminiszenzen an zerfallenden Blumenkohl stellen sich ebenfalls ein. Und natürlich ist es ein höchst unschöner Anblick, wenn ein erwachsener Filmstar Ähnlichkeit mit ungebackenem Backwerk und falsch behandeltem Gemüse hat.

Nur der Schaggi ist eine Ausnahme. Er hat eine Gesichtsfarbe, vor der sich anscheinend die Scheinwerferstrahlen fürchten. Natürlich wüßte ich einen Grund für diese seltsame Laune der Natur. Nennen darf ich ihn aber nicht, sonst komme ich mit seiner Frau in Konflikt, und die ist viel zu nett, als daß ich mich einer lausigen Pointe willen dieser Gefahr aussetzen möchte. Obwohl ich sonst für Pointen ziemlich viel tue. Manchmal sogar zu viel.

(Schöner Akt der Selbsterkenntnis, nicht wahr?)

Also zurück in die Garderobe und zu Schaggi Streuli!

Der drückte mir nun etwas Blaues, Dickliches in die Hand, und erklärte mir, daß es sich hier um das Drehbuch handle. Das von ihm verfaßte.

Ein Drehbuch, muß man wissen, ist eine Sache, ohne die es beim Film nicht geht, so sehr sich das der Regisseur, der Kameramann, der Produzent und manche Schauspieler auch immer wünschen mögen. Es braucht nun leider einmal ein Ding, in dem die Handlung und die Dialoge schriftlich niedergelegt sind. Daß Drehbücher hauptsächlich dazu dienen, laufend geändert zu werden, ändert an der trostlosen Tatsache nichts. Daß kaum je eine Szene nachher so auf der Leinwand erscheint, wie sie im Drehbuch steht, ist eine Erscheinung, die die Existenzberechtigung von Drehbüchern sozusagen noch nie in Frage gestellt hat. Irgendwie habe

ich das Gefühl, die Filmleute halten aus reinem Aberglauben daran fest. Einen logisch erfassbaren Grund können sie indessen nicht angeben. Aber schließlich sind es ja auch Künstler, und die schaffen mit dem Gefühl.

Lassen wir das. Ich werde sonst persönlich. Weil ich halt auch schon Drehbücher geschrieben habe. Zum Beispiel eines in München. Ich nannte es bescheiden «Christian». Der Film hieß dann: «Hilfe – sie liebt mich!» Wenn es hochkommt, erinnerten zweiundeinhalb Dialogstellen von ferne an mein Buch. Dieses wäre demnach wieder zur Verfilmung frei.

Ich schweife schon wieder. Ab nämlich.

Mehr Disziplin, wenn ich bitten darf! Der Schaggi drückte mir also das Drehbuch in die Hand. Anschließend wies er mit einem unglaublichen voluminösen Daumen auf die Szene, die an diesem Nachmittag gedreht werden sollte. Sie sah so aus:

17. Bild / Küche / Nacht

42.

Irma und Toni bereiten am Tisch das Frühstücksgeschirr für die Untermieter vor.

In der Küche sagt Bänz (Toni absichtlich ignorierend):

Du bisch na uf, Irma?

Unbefangen antwortet Irma:

Ja, ich ha na gschnäll s Gschirr fürs Morgenässe parad gemacht.

Bänz, als ob er ihn erst jetzt bemerke:

Ab, de Herr Zimmerherr! Wie lang wänd er na mache, es isch scho spaat.

Toni hat augenscheinlich vor Bänz Hemmungen:

Ich gahne grad is Bett. Guet Nacht mitenand.

Er drückt sich rasch an Bänz vorbei, der ihn herausfordernd mustert und ihm nachruft:

Guet Nacht, Herr Schälleberg!

Irma tritt zu ihm ins Bild; sie sagt mit leisem Vorwurf:

Bis ä nüd immer eso zuenem.

Bitte sehr, so sah die Sache also im Drehbuch aus. Links stand das, was man nachher sehen wird, rechts das, was zu hören ist.

Nun, diese Szene habe ich mir also durchgelesen. Ich brauchte für diese Arbeit etwa zwanzig Sekunden. Weil ich immerhin schon eine gewisse Übung im Lesen dieser unmöglich arrangierten Drehbücher habe. Andere werden etwas länger brauchen.

Im Film aber wird die ganze Szene zirka 15 Sekunden dauern. Vielleicht auch ein kleines bißchen mehr. Aber nicht wesentlich.

Sehen Sie, und an diesen paar Sekunden haben rund dreißig Leute einen langen Nachmittag lang gearbeitet ... Von denjenigen, die schon vorgearbeitet hatten, will ich gar nicht erst erzählen. Die Sache würde sonst ebenso lang als weilig. Ich zähle sie nur auf: der Autor – der Produzent – der Ar-

chitekt, der die Stube, in der sich die Szene abspielt, bauen mußte – der Requisiteur, der in siebzehn Winkeln alles zusammensuchen mußte, was eine einfache schweizerische Stube wohllich macht, angefangen vom Hodlerdruck bis zum veralteten Radioapparat – der Photograph, der die gegenüberliegende Hausfassade aufnahm, auf einen großen Karton aufzog und als sogenannten «Rücksetzer» hinter das Fenster der





Stube stellte, damit der Eindruck entsteht, man befinde sich im dritten Stock eines Hauses in einer Wohngegend – die Schreiner, die Tischler, die ...

Ich halte mit einigem Recht ein, und erzähle von den Dreharbeiten selbst.

Da erschien im bereits stehenden «Decor» also zunächst einmal der Kameramann Emil Berna. Ihm auf dem Fusse folgte der Regisseur Werner Düggelin, dem ich wohl oder übel ein paar Zeilen beschreibender Schilderung widmen muß. Er ist ein zu lohnendes Objekt dafür. Das ist also ein junger Mann aus Sieben, der aussieht wie eine Mischung aus traurigem Clown, Bergbauern und schlankem, jedoch etwas vernachlässigtem Bernhardiner. Etwas Vogelhaftes ist auch an ihm. Der inszenierte also den Film. Seinen ersten. Aber bestimmt nicht seinen letzten. Dafür kann er nämlich ganz einfach zu viel. Dafür versteht er die Schauspielerei zu gut, und dafür ist er zu phantasievoll. Ich werde diverse Tasten meiner Schreibmaschine auffressen, wenn der nicht ganz groß kommt. So teuer Schreibmaschinen heute auch sind.

Kameramann und Regisseur blickten sich in den drei Wänden, die sich als Wohnstube ausgaben, um, wie zwei Attentäter kurz vor dem Anschlag, traten zurück, kniffen ein Auge zu, schüttelten länglich den Kopf (Berna) und die Mähne (Düggelin), steckten Kopf und Mähne zusammen, flüsternten Heiseres, und waren endlich einig, auf welche Weise und aus welchem Winkel und in welcher Größenordnung die Szene «geschossen» werden sollte. Im Film macht man nämlich eine Aufnahme nicht, sondern man schießt sie. Die Aufnahme selber heißt dann «Schuß». Daß nicht alle Aufnahmen Tellsgeschosse sind, steht wieder auf einem anderen Blatt. Nachdem Einigung in dieser Richtung erzielt war, nachdem man auch noch den filmischen Berater Herrmann Haller ausgiebig konsultiert hatte, nachdem Berna noch einmal das Gelände abgegrast hatte, brummend, kopfschüttelnd, stehenden Blickes, gedankenverloren oder gedankenschwer, so genau konnte ich das nicht bestimmen, darnach also enteilte «Dügg», um mit Streuli, Schell und Müller die Szene zu besprechen. Die Müller hatte einige Schwierigkeiten mit dem Zürcher Dialekt, denn sie ist eine Bernerin, die in Basel aufgewachsen ist und neuerdings fast nur noch in Deutschland oder in Amerika filmt, aber der Schaggi erwies sich als so geduldiger Lehrer, daß die Sache bald saß. Nun ist ja Geduld gegenüber einer Dame wie der Bethli Müller auch keine besonders großartige Sache. Der würde ich mit Vergnügen allerlei beibringen. Wenn auch nicht gerade Zürichdeutsch. Das entsteht hübsche Frauen so.

Nach der Besprechung wurde geprobt. Düggelin spielte vor, wie er sich die Sache vorstellte. Schaggi spielte nach, Schell hatte Korrekturen anzubringen, Bethli hatte sich die Sache auch etwas anders gedacht. Worauf die Probe, wie alle Proben, in eine Diskussion mündete. «Dügg» erklärte, warum Schell gerade so und so zu reagieren habe,

Schaggi hatte sich den Reflex deutlicher vorgestellt, die Müller so und so, nicht ganz anders aber auch nicht ganz ähnlich, Schaggi bestand darauf daß, Schell bestand ebenfalls, alle bestanden ...

An dieser Stelle verließ ich die Versammlung und schaute rasch im Decor nach. Dort hatten sie inzwischen Schienen gelegt, auf die sich dann die Kamera pflanzte, um eine Fahraufnahme bewerkstelligen zu können. Außerdem richteten sie von allen Seiten Scheinwerfer auf den Tisch in der Mitte der Stube, kleine, große, elegante, plumpe, dicke, dünne Scheinwerfer von rechts und links, sowie von oben und unten. Jawohl, hauptsächlich von oben. Von der sogenannten «Brücke» aus. Die hat nun kaum bis nichts mit der Kornhausbrücke, der Aarebrücke, der Wettsteinbrücke oder überhaupt einer Brücke zu tun. Sie ist nichts anderes als ein hölzerner Laufsteg, ein paar Meter über den Köpfen der Schauspieler, auf der sich die Scheinwerfer aufbauen. Es braucht eben viel Licht für einen Film. Und das nicht nur, weil die meisten Filmschauspieler zu wenig hell sind ...

Auf einen Wink des Kameramannes leuchteten die Augen der Scheinwerfer auf. Plötzlich lag der Raum in überirdischem, die Augen leicht schmerzdem Lichterglanz. Und nun holte der Aufnahmeleiter die probenden Schauspieler. Die hatten sich inzwischen anscheinend geeinigt, denn als sie in das Decor traten, waren sie in der Lage, die Szene sofort durchspielen zu können. Natürlich stellte die Fassung einen helvetischen Kompromiß verschiedener Auffassungen dar. Aber ohne diese Kompromisse geht es nun eben nicht. Nicht einmal bei den sogenannten kompromißlosen Filmen.

Irgendwie hatte ich das Gefühl, nun werde «geschossen», und irgendwie wäre es ja auch an der Zeit gewesen.

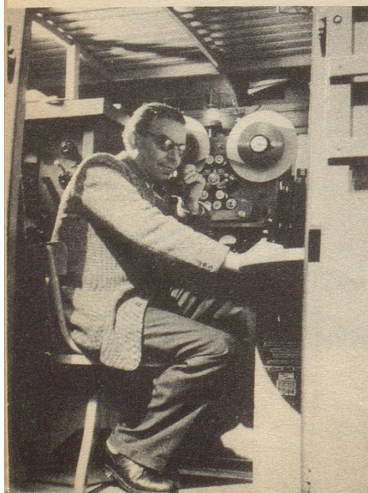
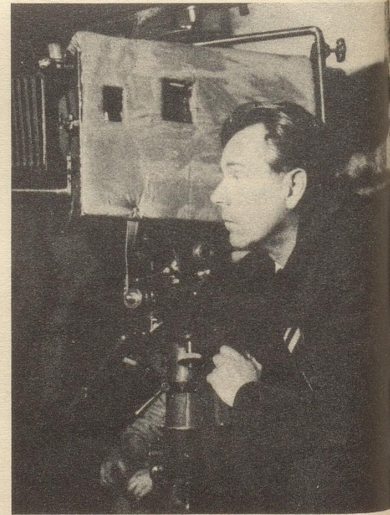
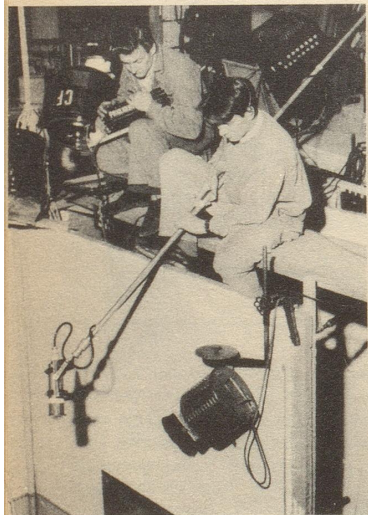
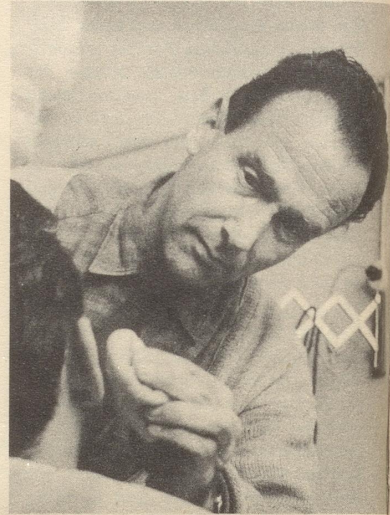
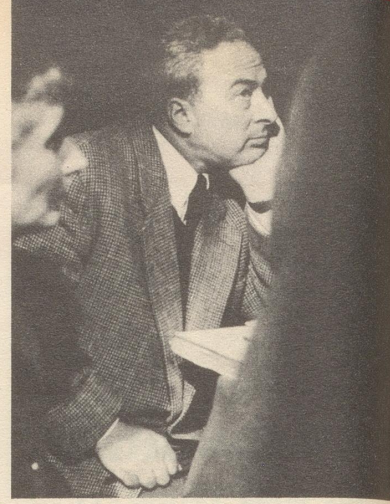
Es wurde jedoch nicht geschossen. Es wurde korrigiert. Berna ließ hier einen Scheinwerfer zusätzlich aufstellen, dort einen entfernen. «Dügg» rückte das Bethli mehr nach rechts, den Schell nach innen und sogar den Felsen Streuli verschob er minim. Und dann wurde – wieder nicht geschossen.

Dann faßte nämlich plötzlich eine Birne die Posaune. Bis sie ersetzt war, dauerte es beträchtlich.

Und dann wurde wieder nicht geschossen. Weil die ganze Szene «trocken» probiert wurde. Das heißt es ging alles ganz genau so zu, wie bei der Aufnahme selbst. Nur daß eben keine Aufnahme erfolgte. Berna fuhr, die Schauspieler spielten, das Mikrophon baumelte über ihren Köpfen. Leider warf es beim Baumeln Schatten auf den Schell, und da fluchte Berna. Nicht schön aber ausdauernd.

Der «Dügg» fluchte auch.

Der Maskenbildner desgleichen, denn bereits bildeten sich auf Bethlis brauner Oberfläche winzige Perlen. Der Schell transpirierte ebenfalls. Und der Schaggi, der eine natürlichere Natur ist, schwitzte wie ein Waldaff. Wenn die schwitzen. Man sagt es wenigstens. Bald fluchte alles. Unmäßig, lange und sehr anschaulich.



Doch nachdem der Tonmeister noch einmal den Ton kontrolliert, nachdem der Regisseur noch einmal korrigiert, nachdem die beiden Jungen noch einmal maquilliert hatten, schritt man zum Schuß.

Das ging so.

«Dügg» rief «Abtuten», worauf überall vor den Türen das rote Licht «Achtung Aufnahme» eingeschaltet wurde, und alle verstummten. Dann das nächste Kommando: «Kamera ein.» Das leise Schnurren dieses seltsamen, hochbeinigen Schalentieres. Dann der Regisseur: «Ton.» Dann, irgendwo von hinter den Kulissen, die Stimme des Tonmeisters: «Ton läuft!» Dann das letzte Kommando: «Los!» Dann ein Mann, der nicht nur symbolisch die Klappe hielt, sondern wirklich eine, auf der zu lesen war: «Taxi Bänz, 123.» Besagter sprang vor die Kamera, hielt die Klappe einen Augenblick hin und sagte dazu erst noch, was zu lesen war. Zwecks Ton.

Und dann spielten die dreie was sie zu spielen hatten.

Fünfzehn Sekunden lang.

Bis der Regisseur rief: «Aus!»

Was eine fromme Lüge war, denn sie wiederholten die Aufnahme noch viermal.

Und dann schritten sie zur nächsten Szene ...

Ich aber entflohe.

Vorbei am Kameramann. Vorbei am Regisseur. Vorbei an Schaggi, Bethli und Max. Vorbei an den Beleuchtern. Vorbei am Maskenbildner. Vorbei am Aufnahmeleiter. Vorbei am Berater. Vorbei am Scriptgirl. Vorbei am Tonmeister. Vorbei auch am Produktionsleiter, der auf den schönen Namen Uors von Planta hört, und der leise vor sich hinweinte, weil man an diesem Nachmittage doch unbedingt noch zwei andere Szenen hätte drehen müssen.

Und als ich dann wieder draußen war, noch ein wenig geblendet und noch ein wenig verwirrt, da überlegte ich mir

etwas, denn mitunter werde sogar ich nachdenklich.

Und was ich dachte, war dies:

Da haben so viele Leute beinahe drei Stunden gearbeitet, um fünfzehn Sekunden Schweizer Film zu produzieren. Ganz abgesehen von denjenigen, die vorarbeiteten. Und nicht zu sprechen von denen, die noch daran arbeiten werden – den Entwicklern, Kopierern, Cuttern, Komponisten und Musikern. Von denen gar nicht zu sprechen ...

So viele Leute haben also daran gearbeitet.

Ohne zu wissen, was da schlussendlich eigentlich herauskommt. Ohne zu wissen, ob der Film gut sein wird oder nicht. Ohne zu wissen, ob er gefallen wird oder nicht. Ohne zu wissen, ob sich ihre Arbeit auch nur im geringsten lohnt.

Und da frage ich: lohnt sich das?

Ich glaube ja.

Ich glaube, daß wir in diesem Lande Filme machen sollen. Nach Möglichkeit natürlich gute.

Aber ruhig auch einmal einen schlechten. Wenn wir nur welche machen. Machten wir keine mehr, dann wären wir wieder ein bißchen ärmer. Kulturell natürlich. Und das können wir uns leider gar nicht leisten.

Uebrigens: niemand kann sich das leisten.

Und noch etwas:

Ich habe so ein Gefühl, als ob der «Taxichauffeur Bänz» ein guter Film werde.

Nun, Sie werden ja sehen ...

Und wenn Sie ihn dann anschauen, und wenn Sie sehen, wie die Müller und der Schell einen Tisch decken und der Streuli brummig dazukommt, wenn Sie also diese fünfzehn Sekunden lange Szene sehen, dann denken Sie doch bitte daran, daß ...

Nun, Sie wissen schon was.

Wobei natürlich immer noch die Möglichkeit besteht, daß die Szene herausgeschnitten wird ...

Die kleine Glosse:

Till's Geschoß...

Dies ist kein Bericht. Dies ist eine Beichte!

Ich habe nämlich etwas sehr Schlimmes getan. Etwas durch und durch Unzulässiges, Falsches, Verworfenes und Verachtenswertes.

Ich habe den Kommunismus finanziell unterstützt.

Mit zirka dreißig Rappen ...

Es kam so:

Da läuft zurzeit ein Film. Der heißt «Till Eulenspiegel». Und den besuchte ich.

Warum?

Bitte sehr: er interessierte mich: Ihm liegt nämlich eines der schönsten und großartigsten und hinreißendsten Bücher, das ich kenne, zugrunde: «Till Eulenspiegel» von Charles de Coster. Und ich stellte mir vor, sie hätten daraus einen Film gemacht, der wenigstens einen Hauch von der Größe seiner Vorlage habe.

Diese Vorstellung wurde durch die Vorstellung selber leider gründlich zerstört. Was man mir da zeigte, war eine bunte Belanglosigkeit. Sagte ich: bunt? Nein, sie war nur farbig. Und trotzdem ganz farblos ...

Verantwortlich für den kolorierten Magerquark ist ein gewisser Monsieur Gérard Philipe. Das war einmal ein ganz netter und brauchbarer Schauspieler. Dann haben ihm aber etliche illustrierte Zeitungen und rund drei Millionen Briefe von Backfischen versichert, er sei ein Genie. Und also ging er hin und tat dergleichen. Freihändig schrieb er ein Drehbuch, dessen Hauptrolle selbstverständlich ihm selber zugedacht war. Und, weil das jetzt schon in einem Aufwaschen ging, führte er auch noch gerade selber Regie ...

Das Ergebnis davon hat mir meinen manchmal arg erschütterten Glauben in die ausgleichende Gerechtigkeit wiedergegeben. Der Drehbuchautor Gérard Philipe hat dem Regisseur Gérard Philipe ein so kümmerliches Machwerk übergeben, daß dieser einen schlechten Film machen mußte, selbst wenn er das Zeug dazu gehabt hätte, einen besseren zu machen. Das hatte er aber nicht, denn der Regisseur Gérard Philipe kann fast so wenig wie der Autor Gérard Philipe, und darunter leidet in dem Film vor allem der Schauspieler Gérard Philipe. Und ganz recht geschieht ihm.

Ganz recht.

Aber davon wollte ich eigentlich gar nicht erzählen.

Sondern davon, daß der Herr Gérard Philipe ein Kommunist ist. Nun ja, bei seinen Gagen kann er sich das leisten. Und als Besitzer einer Villa, eines schönen Wagens und eines beträchtlichen Bankkontos fällt es dem Menschen leicht, Kommunist zu sein. Als Fabrikarbeiter in Swerdlowsk, Omsk, Posen, Györ und Dresden hat man es schon ein bißchen schwerer.

Aber auch das ist eine andere Geschichte.

Hier geht es um folgendes:

Der Film «Till Eulenspiegel» ist mit ostdeutschem Geld finanziert. Die staats-eigene Firma «Defa» hat den Streifen zusammen mit einem französischen Unternehmen produziert. Warum weiß ich auch nicht. Vielleicht versprochen sich die Leute etwas von der Tatsache, daß im «Till Eulenspiegel» die Geusen

eine Revolution gegen die Spanier, die Flandern besetzt halten, unternehmen? Natürlich ist das nur eine Vermutung. Und eine dünne dazu. «Revolution» hat schließlich für den Kommunisten des Jahres 1957 ein Fremdwort zu sein. Siehe 17. Juni Ostberlin. Siehe Posen. Siehe Ungarn. Siehe ... (Fortsetzung folgt.)

Es ist auch nicht so, daß in «Till Eulenspiegel» dicke kommunistische Propaganda betrieben würde. Da gibt es ein paar Stellen, an denen Till Antikapitalistisches und Antiklerikales tut. Aber auch das hat man in amerikanischen und französischen Filmen schon drastischer gesehen. Daran liegt es nicht. Das ist nicht weiter schlimm.

Schlimm ist vielmehr dies:

«Till Eulenspiegel» ist, wie jeder Film, eine Ware. Von jedem Franken, den man ausgibt, um sich in den Genuß dieser Ware zu setzen, bekommt der Produzent etwa 15%. Und das ist in diesem Falle um genau 15 Rappen zuviel. Weil es, nach Adam Riese, fünfzehn Rappen ausmacht.

Wenn Sie einigermaßen stark im Kopfrechnen sind, können Sie nun feststellen, für welchen Betrag ich ins Kino gegangen bin, nachdem ich zugeben mußte, den Kommunismus mit dreißig Rappen unter die blutigen Arme gegriffen zu haben.

Zu meiner Entschuldigung darf ich allerdings anführen, daß ich a) vor dem Besuch nichts vom kommunistischen Ursprung des Filmes wußte und b) der Vorspann diese Tatsache auch schamhaft unterschlug.

Was mehr als unfair ist.

Vielleicht aber auch nur eine Vergeßlichkeit der Firma, die den Film in die Schweiz gebracht hat und ihn hier verleitet.

Bestimmt war es eine Vergeßlichkeit. Und deshalb bin ich sicher, daß mir die Firma auch gar kein bißchen böse ist, wenn ich Sie nun ebenfalls zu etwas Vergeßlichkeit animiere: Also bitte, seien Sie doch so nett, und vergessen Sie, in diesen Film zu gehen, wenn er in Ihrem Kino laufen sollte. Bitte nicht vergessen!

Zu den Bildern auf gegenüber liegender Seite

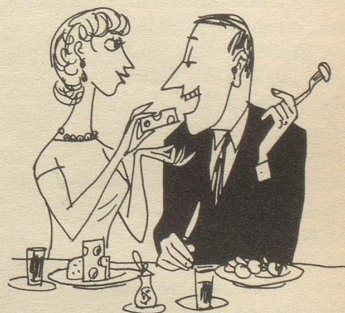
Links: Die Klappe – Das Script-Girl Vlassy – Die Tonfischer – Der Tonoperateur im Tonwagen

Rechts: Der filmische Berater Hermann Haller – Der Maskenbildner – Emil Berna, der Kameramann – Werner Düggelin, der Regisseur bei der Besprechung einer Szene (Photos Ursula Bretscher, Zürich)



Die Szene zwischen Elisabeth Müller und Schaggi Streuli selber

29



Ein zartes Stücklein Käse, von zarter Hand dargereicht, ist ein besonderer Leckerbissen. Zu einem guten und fröhlichen Mahl – sei's zuhause oder im Restaurant – gehört die gepflegte Käseplatte mit Emmentaler, Greyerzer, Tilsiter und Sbrinz!

Schweiz. Käseunion AG.