Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 35 (1983)
Heft: 2

Artikel: Die Indianer zum Beispiel
Autor: Schlumpf, Hans-Ulrich / Ulrich, Franz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932368

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: 11.01.2026

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

Die Indianer zum Beispiel

Hans-Ulrich Schlumpf über seinen Film «TransAtlantique»

Der in Zürich lebende, 38jährige Ethnologe Roger Wiedmer (Roger Jendly) schifft sich in Genua auf der «Eugenio C.» nach Rio de Janeiro ein. Er will auf den Spuren von Claude Lévi-Strauss («Tristes tropiques») allein eine Reise zu den Amazonas-Indianern unternehmen. Auf dem Schiff lernt er die Brasilianerin Zaïra Gelbert (Zaïra Zambelli) kennen, die nach einem zweijährigen Europa-Aufenthalt in ihre Heimat zurückkehrt. Aus der Zufallsbegegnung entwickelt sich eine Liebesbeziehung, die unter anderem auch zu einem Dialog zwischen den Vertretern zweier Kulturen wird. Dabei wird Roger Wiedmer allmählich bewusst, dass seine Reise zu den Indianern eine Flucht vor der eigenen Lebenskrise und eine Suche nach sich selbst ist. Zusammen mit Zaïra beginnt er, das Schiff zu erforschen, Passagieren und Besatzung Fragen zu stellen. Am Schluss trennen sich die beiden, und es bleibt ungewiss, ob sie eine gemeinsame Zukunft haben, und ob Wiedmer tatsächlich die Indianer aufsuchen wird. – Wie ist die Idee, die Story zu «TransAtlantique» entstanden?

Der Anlass war eine Schiffsreise, die ich 1975 gemacht habe. Insofern ist «TransAtlantique» autobiografisch. Ich reiste auch zu den Indianern, allerdings nicht ins Amazonasgebiet, sondern in die Anden, nach Bolivien, wo ein Freund von mir, ein Ethnologe, aufgewachsen ist. Der hat seine Kindheitserinnerungen quasi zu seinem Beruf gemacht: Er erforscht heute die Kultur der Aymarà-Indianer. Auf dieser Reise hat mich das Leben auf dem Schiff sehr stark beeindruckt. Mir ist aufgefallen, dass sich die Leute unglaublich öffnen, dass man sich gegenseitig sehr viel Persönliches erzählt, was man in Zürich nie erfahren würde, dass man Geschichten vernimmt, die man sonst nicht zu hören bekommt. Das war für mich damaligen Dokumentarfilmer ein idealer Fall. Ich dachte denn auch zuerst an einen Dokumentarfilm, der etwa den Titel «Die letzte Fahrt des Cristoforo Colombo» – so hiess das Schiff – hätte haben können. Ich sah auch einen historischen Bogen von der Entdeckung Amerikas bis heute, da die Passagierschiffahrt am Ende ist.
Als ich später zur Schiffsagentur in Genua ging, um mich nach dem «Cristoforo Colombo» zu erkundigen, hiess es, das Schiff sei verkauft worden. Die Italmar-Reederei habe alle Schiffe abgestossen, es gebe nur noch ein Schiff, das fahre, «Eugenio C.» von der Reederei Costa. So hat die Geschichte, die bis heute dauert, 1975 angefangen. Wir klärten zunächst ab, ob «Eugenio C.» sich für unser Vorhaben eignet und ob eine Dreherlaubnis zu erhalten sei usw. Gleichzeitig erkannten wir, dass eine dramaturgische Struktur vom rein Dokumentarischen her nicht gegeben war, weil ja auf dem Schiff nichts passierte, sondern alles aktiv aufgespürt und erschlossen werden musste.

War also der Ausgangspunkt zum Projekt das Leben auf dem Schiff, in diesem abgegrenzten, geschlossenen Raum?

Ja, gleichzeitig aber auch ein Gefühl, das auf dem Schiff unglaublich stark war und das ich versucht habe, in den Film einzubringen – nämlich das Gefühl, wie schnell alles vorbeigeht, das Gefühl der Vergänglichkeit letztlich. Auf dem Schiff spürt man zwar ganz stark die Gegenwart, gleichzeitig aber auch, wie sie vorbeirast. Es ist ein paradoxer Zustand des Stillstandes und des Vergehens der Zeit, genauso wie das Schiff einerseits ein Haus, anderseits aber auch ein Gefährt ist. Später kam noch die Idee der Liebesgeschichte hinzu, weil eine Liebesgeschichte für mein Gefühl fast paradigmatisch das

Gleiche ausdrückt. Die Menschen, denen man im Leben begegnet, verliert man teilweise, weil eine Beziehung zu Ende geht oder durch den Tod – alles dauert nur auf Zeit, und das ist eine Erfahrung, die auf einem Schiff besonders stark ist.

Dein Filmprojekt hiess zuerst «Transit». Auch Max Fisch hat 1965 ein Filmskript «Zürich – Transit» geschrieben, nach einer Episode aus seinem Roman «Mein Name sei Gantenbein»...

«Transit» geht auf das «Transitorische» zurück, einen aus dem Barock stammenden Begriff, der das Vorübergehende, das Gefühl des «Weder-da-noch-dort-Seins» bezeichnet. Es gibt auch das Buch «Transit» von Anna Seghers, das eine Flucht von Juden vor den Nazis durch ganz Frankreich bis nach Marseille schildert, wo am Schluss ein Schiff steht, mit dem die Flucht fortgesetzt werden soll. Noch heute fahren viele Juden auf solchen Schiffen, und darum habe ich der Hauptdarstellerin einen jüdischen Namen (Gelbert) und einen jüdischen Hintergrund gegeben.
In meinem ersten Exposé stellte ich mir die Liebesgeschichte als eine Geschichte unter anderen vor, die auf dem Schiff passieren. Im Verlauf des Projektes und im Verlauf meiner anderen Filmarbeit, die weiter ging – ich machte in dieser Zeit drei Filme –, kristallisierte sich immer mehr heraus, dass die Hauptfigur eine Verkörperung meiner eigenen Arbeit darstellen sollte – also auch hier autobiografische Bezüge. Dass er Ethnologe ist, ist natürlich nicht zufällig. Das gab mir die Möglichkeit, über Jendly/Wiedmer überhaupt an die Leute heranzutreten.
Im Januar 1980 reichten wir beim Bund ein erstes Gesuch ein, das jedoch abschlägig beantwortet wurde, man fand das Projekt nicht so gut. Ich arbeitete nochmals ein Jahr am Drehbuch und unternahm mit Pio Corradi, George Reinhart und Theres Scherer eine Rekognoszierungsfahrt von Genua nach Buenos Aires und zurück. Für jede vorgesehene Einstellung drehten wir bereits Probematerial, um die grossen technischen Probleme genau abklären zu können. Beim zweiten Beitragsgesuch an den Bund im Februar 1981 klappte es dann, darauf machte auch das Fernsehen mit. Auch einem Nachtragsgesuch an die Eidgenössische Filmförderung wurde entsprochen, das notwendig geworden war, weil sich das Projekt massiv verteuert hatte: Es konnte nicht, wie vorgesehen, auf einem Kurs gedreht werden; die Dreharbeiten mussten auf zwei Kurse (Hinfahrt im Januar, Rückflug, im Februar Aufnahme der Wintersequenzen in der Schweiz, Hinflug, Rückfahrt im März 1982) verteilt werden. Im Dezember 1981 kamen die beiden Hauptdarsteller nach Zürich, um zu proben, da dies unter dem Zeitdruck auf dem Schiff nicht möglich gewesen wäre.

Du hast bereits angetönt, dass das Thema «Kulturbegegnung», das in «TransAtlantique» eine wichtige Rolle spielt, auch etwas mit Dir zu tun hat. Mit Deinen bisherigen Dokumentarfilmen hast Du sozusagen Deine schweizerische Umwelt «ethnologisch» erforscht. 1981 bist Du gar von der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde zum Leiter ihrer Filmabteilung gewählt worden. Warum nun in «TransAtlantique» diese Ausweitung der «ethnologischen» Thematik? Mir ist aufgefallen, dass das Bild einer gefolterten Indianerin aus Deinem 1971 entstandenen Film «Sag mir, wo du stehst...» an zentraler Stelle in «TransAtlantique» wieder auftaucht? Gibt es da Zusammenhänge, hast Du ein altes Thema erneut aufgegriffen?

Ich glaube schon, dass ich in allen meinen Filmen um die gleiche Thematik kreise, wobei es natürlich nicht immer explizit der Indianer ist. Aber die Indianer sind schon eine symbolische Chiffre für das, um was es in meiner bisherigen Arbeit ging. So sehr ich mich etwa in «Kleine Freiheit» mit einfachen Leuten auf meiner Zürcher Umgebung befasst habe, so ist mir doch klar, dass es diese Leute auf der ganzen Welt gibt, dass überall ähnliche Konflikte zu sehen sind. Es gibt da aber noch einen Punkt, der mich sehr beschäftigt. Es ist die immer dringlicher werdende Frage, ob es uns gelingt, das Denken, das in unserem Leben so zerstörerisch ist (und das ich, etwas verallgemeinernd, als abendländisches Denken bezeichne, das die ganze Welt so lang-

sam «zunderobsi» pflügt), zu verändern und zu überwinden. Die zerstörerischen Folgen dieses Denkens kommen für mich am stärksten in der Indianerfrage zum Ausdruck. Es hat in der Weltgeschichte kaum friedfertigere Völker gegeben als die Indianer oder Völker mit so hoch entwickelten menschlichen und sozialen Umgangsformen, wenn man der Ethnologie Glauben schenken darf. Es ist schon paradox, dass ausgerechnet die Lebensgrundlagen dieser Völker – es kommt mir immer das Bild eines Traxes in den Sinn – überfahren und kaputt gemacht werden. Die Indianer sind nur ein Beispiel des immer wieder gleichen Vorganges – man kann auch die Walfische nehmen oder unsere Kinder, die in unseren Städten zugrunde gehen und plötzlich explosionsartig rebellieren.

Ist es aber nicht auch paradox, dass Roger Wiedmer sein «Heil» etwas nostalgisch bei den Indianern sucht, während Zaïra Gelbert, die «Errungenschaften der abendländischen Zivilisation», die die Indianer bedrohen, als für die Entwicklung des brasilianischen Volkes notwendig betrachtet?

Wir sind alle sehr widersprüchliche Menschen. Im Film habe ich versucht, Rogers Denken und Verhalten zu kritisieren. Bei der Ankunft in Rio de Janeiro ist er ein anderer als bei der Abfahrt, er ist ratlos, weil er gemerkt hat, dass seine Prämissen und Sehnsüchte, zumindest in dieser Form, nicht stimmen. Roger weiss am Schluss nicht, was er machen wird. Ich weiss es auch nicht.
Die Idee war schon, auch das Paradoxe der verschiedenen kulturellen Einflüsse darzustellen. Zaïra kritisiert beispielsweise Rogers romantische Vorstellungen und sagt: «Das ist alles passé, wir sind 100 Millionen Brasilianer, die täglich essen wollen, was willst du da mit deinen 100 000 Indianern.» Sie kritisiert auch seine ethnologische Methode, indem sie ihm demonstriert, dass seine Vorstellungen (die auch die heutige Ethnologie noch häufig hat), wie man eine andere Kultur erforschen kann, zumindest sehr fragwürdig sind. Eines der grossen Probleme der Ethnologie ist ja der Vermittler, der übersetzen und erklären muss und dabei an fast unüberwindliche sprachliche und kulturelle Barrieren stösst.

Im Presseheft schreibst Du, «TransAtlantique» habe drei dramaturgische Spannungsbögen. Kannst Du das etwas erläutern?

Hans-Ulrich Schlumpf

In Zürich 1939 geboren und aufgewachsen. Evangelische Mittelschule, Schiers. Studium der Kunst- und Literaturgeschichte an der Universität Zürich. 1969 Abschluss des Studiums mit einer Dissertation über Paul Klee. 1970–1973 Geschäftsführer des Schweizerischen Filmzentrums. Redaktor des «Schweizer Filmkataloges» von 1972–1976. Ab 1977 Mitglied der Eidgenössischen Filmkommission. Seit 1981 Leiter der Filmabteilung der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde.

Filme

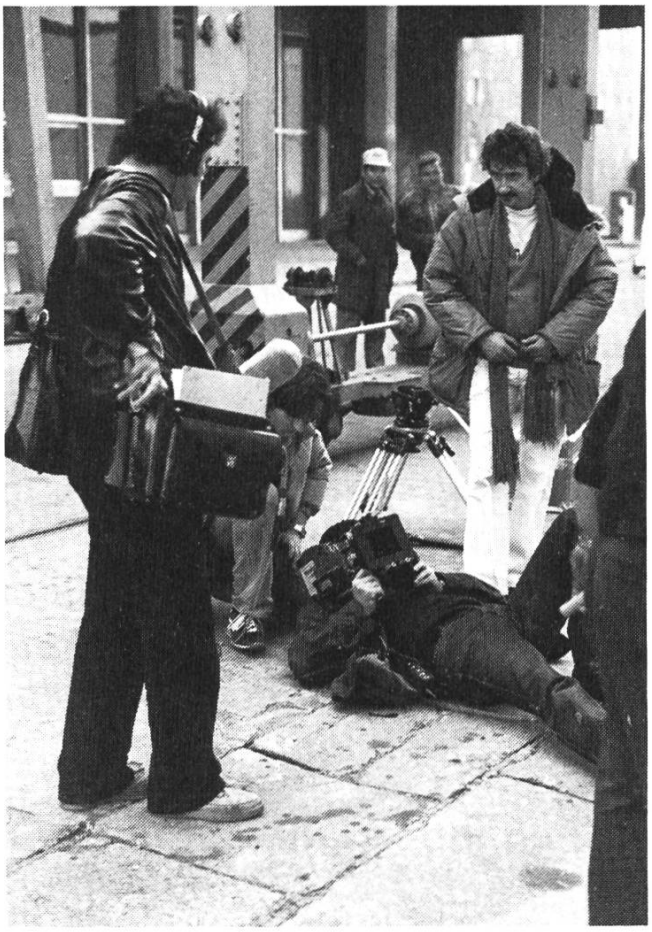
1966–1973: Experimental- und Kurzfilme, darunter «Weiter» (1968) und «Sag mir, wo du stehst ...»
1974: «Armand Schulthess – j'ai le téléphone» (Studienprämie des Bundes, Filmpreis der Stadt und des Kantons Zürich 1977.
1975: «Beton-Fluss» und «Planung auf Ruinen» (Zwei Kurzfilme zum Europäischen Denkmalschutz-Jahr)
1977: «Die Bühne im Dorf, das Dorf auf der Bühne» (Einstündiger Film für das Schweizer Fernsehen, zusammen mit Prof. Dr. Paul Hugger)
1978 «Kleine Freiheit» (Qualitätsprämie des Bundes, Filmpreis 1979 der Stadt und des Kantons Zürich)
1979: «Guber – Arbeit im Stein» (Zusammen mit Prof. Dr. Paul Hugger, Qualitätsprämie des Bundes.)
1979–1983: TransAtlantique» (früher «Transit»)

Die Grundstruktur des Films ist durch die Reise gegeben, eine einfache lineare Struktur, die Fahrt von A (Genua) nach B (Rio). Sie bildet den roten Hauptfaden. Dann gibt es die relativ schnelle Exposition mit der Abreise Rogers von Zürich und seiner Einschiffung in Genua.

Woher kommt Roger eigentlich? Der Film beginnt mit einer Schneelandschaft, durch die ein Mann stapft. Im Hintergrund erhebt sich ein kegelförmiger Felsstock, offensichtlich der Grosse Schijen im Ibergeregg-Gebiet ob Schwyz, dessen Form jene des Zuckerhuts von Rio de Janeiro, der am Schluss des Films steht, vorwegnimmt.

Geschrieben war diese Anfangsszene ganz anders: Es sollte eine Schneelandschaft sein, mit einem Mal – nicht einem Kreuz, aber etwas ähnlichem – darin, wo sich zwei Wege scheiden. Bei der Rekognoszierung entdeckten wir jedoch diesen Berg, den wir so stark als Mal und als Entsprechung zum Zuckerhut empfanden, dass ich fand, dieser verschneite Zuckerhut ist genau das Bild, das an den Anfang gehört. So beginnt der Film mit einem Traum, mit einer Ahnung, die sich am Schluss erfüllt. Insofern geht der Film auch von der Hauptfigur aus und kehrt am Ende wieder zu ihr zurück.
Doch zurück zur Struktur: Wenn das Schiff auf dem Meer ist, kommt der langsame mittlere Teil, in dem einerseits die Geschichte von Roger und Zaïre in grossen Sprüngen und Stationen erzählt wird, und anderseits das Schiff und die Menschen darauf mit ihren Geschichten vorgestellt werden. Der dritte Teil ist dann wieder wie ein schnellerer Satz, in dem geschildert wird, wie die Beziehung der beiden abläuft und wie sie endet.

Etwas vom Spannendsten in Deinem Film ist die Mischung aus Film und Realität, die in dieser Art nicht nur für den Schweizer Film ziemlich neu zu sein scheint. Es gibt Figuren (die beiden Hauptdarsteller, der blinde Passagier) und Szenen (die Gymnastikübung, das Cancan-Ballett), die eindeutig erfunden, inszeniert sind, während andere Szenen und Situationen offenbar zufällig entstanden sind und mehr oder weniger spontan festgehalten wurden. Stimmt dieser Eindruck, und wie hast Du dieses Verhältnis zwischen fiktiven und dokumentarischen Szenen organisiert?



Aufnahmen beim Zwischenhalt in Barcelona (v. l. n. r.: Hans Künzi, Patrick Lindenmaier, Pio Corradi und Hans-Ulrich Schlumpf).

Wir haben uns für diesen Film ausserordentlich lang vorbereitet. Es war klar, dass wir beim Drehen sehr wenig Zeit zur Verfügung haben würden. Wir mussten uns daher sehr genau überlegen, wie wir beim Drehen die Verbindung zwischen erfundener Geschichte und entstehender Geschichte schaffen wollten. Bereits im Drehbuch war eine ganze Reihe solcher «Gelenkstellen» vorbereitet, andere erfanden wir erst auf dem Schiff, aus der aktuellen Situation heraus, um die betreffenden Personen an die Geschichte «anbinden» zu können.
Ein Beispiel für dieses Vorgehen ist vor allem José, der argentinische Ethnologe, der einen wichtigen Platz einnimmt, weil er – der grösste Glücksfall bei diesem Un-

ternehmen – wie ein reales Echo auf Roger und seine Geschichte unvorhergesehen im Film auftaucht. Er war uns schon bei der Einschiffung aufgefallen, wir nahmen mit ihm Kontakt auf und waren völlig «baff», als wir hörten, dass er in Europa Ethnologie studiert und zeitweise sogar in der Schweiz gelebt hatte und nun nach Südamerika zurückkehrte, um sich wieder mit den Indianern zu beschäftigen. Auch er war seinerzeit von den «Tristes tropiques» von Lévi-Strauss sehr berührt und betroffen gewesen.
Das Gespräch zwischen Roger und José wird eröffnet mit der Szene, in der Roger mit dem Tonband zum Platz bei den Rettungsbooten kommt, wo er und Zaïra sich meist aufhalten, und zu ihr sagt, er habe etwas Unglaubliches – die Begegnung mit José – erlebt. Diese Szene wurde an Bord «erfunden», um das Gespräch mit José in unsere Geschichte einzubauen. Roger lässt das Tonband laufen, und so wird über den Ton der Sprung zu José und der Kamera-Aufnahme des Gesprächs in seiner Kabine gemacht. Ganz spontan hat José vorgeschlagen, das Gespräch mit dem schönen Zitat aus der Bibel (Prediger, 1. Kap.) enden zu lassen. Dann kehrt das Bild zu Roger und Zaïre, die das Tonband abhören, zurück und zeigt, wie diese Begegnung beide «aufgestellt» hat. Solche Szenen und Episoden hat es noch mehrere im Film.

Einen breiten Raum nimmt die Schilderung des Lebens auf den verschiedenen Decksklassen des Schiffs ein. Wie weit sind die Szenen mit den Passagieren und ihren Vergnügungen, mit der Besatzung an der Arbeit auf der Kommandobrücke, in der Küche und im Maschinenraum «dokumentarisch» oder «inszeniert», falls man das bei einem Film überhaupt trennen kann?

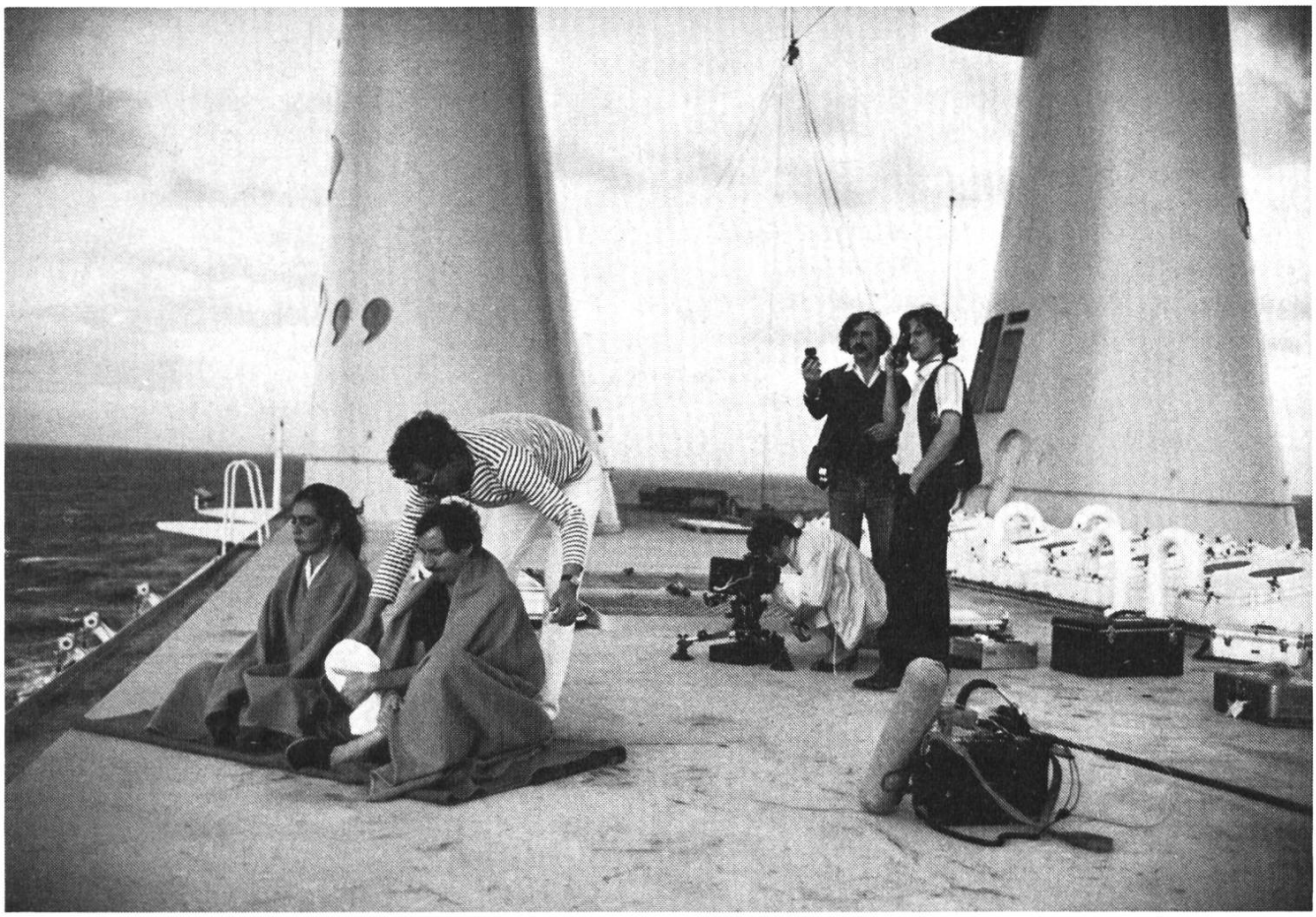
Man kann einen Film dieser Grössenordnung nicht einfach aus dem hohlen Bauch heraus drehen. Wir haben ja bei Rekognoszierungsfahrten mit dem Schiff allmählich herausgefunden, wie das alles funktioniert, welche Leute etwa zu erwarten sind, wie sie miteinander umgehen usw. Darum konnten wir uns sehr genau vorbereiten. Es gibt relativ wenig rein beobachtetes Material in diesem Film, das meiste ist arrangiert, vorbereitet, was nicht heisst, dass es nicht auch spontan war. Zum Beispiel nahmen wir für die Gespräche immer auf die gleiche Weise Kontakt mit den Leuten auf. Wir fragten sie ein oder zwei Tage vorher, ob sie mit der Aufnahme eines Gesprächs für den Film einverstanden wären. Wenn das der Fall war, und wir das Gefühl hatten, die Betreffenden hätten etwas Interessantes zu erzählen, sagten wir ihnen, Roger werde eines Tages an sie herantreten, wir wüssten aber noch nicht wie und wann. Diese erste Begegnung Rogers oder eines anderen Team-Mitglieds mit den Leuten haben wir immer aus Distanz gefilmt (zweimal ist das auch im fertigen Film zu sehen, damit sich auch die Zuschauer ein Bild unseres Vorgehens machen können), wobei die Leute meist nicht merkten, dass sie gefilmt wurden. Nach etwa fünf Minuten gingen wir dann mit der Kamera und dem Team näher an die Leute heran und führten das Gespräch weiter.

Ist auch das Gespräch mit dem alten Italiener, der von seiner Tochter nach Südamerika «entführt» wird, auf diese Weise entstanden?

Genau gleich. Es ist absolut authentisch, es passierte so im Moment des Gesprächs von Roger bzw. Theres Scherer (Regieassistenz, zusammen mit Ursula Bischof) zuerst mit der Tochter, dann mit dem alten Fischer. Sie wussten nicht, dass wir gerade dann auf sie zukommen würden, aber sie waren vorbereitet und kannten in grossen Zügen Absicht und Inhalt unseres Films.

Bei dieser Arbeitsweise hatten die Mitarbeiter, vor allem der Kameramann Pio Corradi und die beiden Hauptdarsteller recht ungewöhnliche Aufgaben, mussten sie doch ziemlich viel Spontaneität und Eigeninitiative aufbringen. Gab es da keine Probleme?

Mit Pio Corradi verbindet mich eine langjährige Zusammenarbeit. Seit ich die Idee zu diesem Film hatte, haben wir immer wieder die Methodik des Vorgehens zu-



Dreharbeiten auf dem Schiff (vgl. Titelbild).

sammen besprochen und ein klares Konzept entwickelt, das sich auch schon in anderen Filmen vorher bewährt hatte. Mit ihm war es daher kein besonderes Problem, da wir diese Art der Zusammenarbeit gewohnt waren. Neu für unsere Zusammenarbeit waren die «inszenierten», fiktiven Szenen. Diese Arbeitsweise kannte Corradi aber bereits aus Filmen mit anderen Autoren. Wir verstanden uns da ganz ausgezeichnet und brachten genau jene Bilder nach Hause, die ich mir gewünscht hatte.
Mit den Schauspielern war es etwas anders. Die Anforderung an sie war ebenso faszinierend wie schwierig: Sie mussten über sehr viel Reaktionsvermögen und Spontaneität verfügen. Bei der Suche nach den Darstellern waren diese Eigenschaften die wichtigsten Kriterien. Darum probten wir ja auch zuerst in Zürich, nicht nur der gespielten Szenen wegen, sondern vor allem auch, um das Ansprechen von Leuten zu üben. Wir gingen so weit, dass wir beispielsweise eine Szene wie die in der Schiffsbar vorher in einer Zürcher Bar durchgespielt haben, mitten unter Leuten, die wir nicht kannten – sozusagen als Lockerungsübung. Roger Jendly hat sich zudem ausserordentlich gut vorbereitet. Er las Bücher, um sich mit der Thematik vertraut zu machen, und lernte, sehr geschickt mit Leuten umzugehen und mit ihnen zu reden und wurde so ein geradezu idealer Stellvertreter für mich.
Zaïra Zambelli hat einen Hintergrund, der diese Arbeitsweise einerseits erleichterte, weil die Brasilianer ein unglaublich offenes, herzliches, spontanes und kommunikatives Volk sind, anderseits aber auch erschwerte, da sie direkt aus der Routinearbeit des Fernsehens kam, die in Brasilien noch viel schlimmer ist als in der Schweiz. Auf der Ebene der Betreuung hatte sie in unserer eher kleinen Equipe etwas Mühe, da wir alle immer sehr beschäftigt waren und uns deshalb etwas zu wenig um sie kümmern konnten. Sobald sie jedoch spielte, gab es keine Probleme mehr.

Du hast geschrieben, «TransAtlantique» sei von der Konzeption her ein Montage-

film. Zusammen mit Fee Liechti hast Du über sechs Monate am Schnitt gearbeitet. Wie war die Arbeitsteilung zwischen Dir und der Cutterin?

Auch mit Fee Liechti habe ich schon in einigen Filmen zusammengearbeitet. Wir haben zusammen einen Arbeitsstil entwickelt, der den Filmen, die wir machen, speziell entspricht. Wir wussten von Anfang an, dass «TransAtlantique» ein Montagefilm war, das heisst, dass er am Schneidetisch nochmals neu konstruiert werden musste, vor allem wegen des vielen Materials, von dem wir nicht im voraus wissen konnten, wie es schliesslich aussehen würde. Geplant waren sogar neun Monate Schnitt, wir sind also relativ rasch vorangekommen.
Das Hauptproblem in diesem Film war der Stellenwert des dokumentarischen Materials. Anfangs glaubte ich, es würde etwa die Hälfte ausmachen oder sogar zu ungunsten der Fiktion überwiegen. Während der Arbeit setzte sich aber immer mehr die Geschichte Rogers gegenüber meinen ursprünglichen Ideen durch: Das Dokumentarische bekam seinen Stellenwert immer mehr in bezug zu Rogers Geschichte. So beleuchten jetzt die ausgewählten Gespräche mit den Passagieren – wir haben mindestens doppelt so viele Gespräche geführt – alle einen Aspekt, der mir wichtig ist in bezug zur Hauptfigur. Es war ein richtiger Goldwäscherprozess, aus dem umfangreichen Material genau jene Aufnahmen herauszusuchen, die exakt das vermittelten, was wir an einer bestimmten Stelle zum Ausdruck bringen wollten. Dabei entwickelten wir ein bestimmtes Stilprinzip, indem die gespielten Szenen oft konfrontiert werden mit gleichzeitig stattfindenden dokumentarischen Ereignissen auf dem Schiff. Wenn zum Beispiel die beiden Hauptdarsteller im Maschinenraum sind, findet gleichzeitig der Kapitäns-Empfang statt.

Welche speziellen Probleme organisatorischer, technischer und finanzieller Art gab es sonst noch zu lösen?

Du kannst Dir vorstellen, dass ein Film, der auf einem Schiff weitab von Zürich entsteht, wo nichts mehr nachgeholt werden kann, schon gewisse organisatorische Probleme stellt. Wir führten denn auch die Ausrüstung teilweise dreifach mit, um bei Pannen nicht aufgeschmissen zu sein. Wir mussten pro Reise durch fünf Zölle, was bei dem Material auch nicht ganz problemlos war. Die grösste Schwierigkeit für uns aber war doch die unglaubliche Belastung dadurch, dass die Zeit so kurz war, und wir wussten, dass der Film nur in dieser Zeit zu machen war. Das hat auch dazu geführt, dass wir schliesslich mehr gearbeitet haben, als eigentlich gut war.

Warum wurde das Projekt zuerst von der Eidgenössischen Filmförderung abgelehnt?

Das musst Du nicht mich, sondern die Experten fragen.

Hast Du keine Begründung der Ablehnung bekommen?

Doch, aber diese Begründungen sind heute derart nichtssagend, damit sie rekursunfähig werden. Der Ehrlichkeit halber muss ich aber sagen, dass der Film dadurch, dass er noch ein Jahr Zeit bekam, besser geworden ist. Aber fast wäre er wegen dieser Verzögerung überhaupt nicht mehr zustande gekommen, weil «Eugenio C.» auf unserer Reise tatsächlich zum letzten Mal als Linienschiff gefahren ist. Jetzt wird das Schiff nur noch für Kreuzfahrten eingesetzt.

«TransAtlantique» ist von der Form her eine Mischung zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zeigt er damit auch einen Übergang Deines Schaffens vom Dokumentar- zum Spielfilm an? Genügt Dir der Dokumentarfilm nicht mehr?

Mein erster Film, den ich in Solothurn gezeigt habe, war ein Spielfilm («Weiter»), fünf Minuten nur, aber immerhin ein Spielfilm. Die Fiktion interessiert mich genauso wie die dokumentarische Arbeitsmethode. Schon als Student habe ich auch Theater gespielt. Ich war also keineswegs Dokumentarfilmer aus Fanatismus oder so, sondern weil in der

Schweiz der Dokumentarfilm noch am ehesten zu realisieren war. So empfinde ich nun den (Wieder-)Einstieg in den inszenierten Film als eine organische Weiterentwicklung meiner Arbeit, wobei ich sagen muss, dass ich die Kategorien dokumentarisch/fiktiv für ziemlich passé halte. Denn letzten Endes sagen die Begriffe Dokumentarfilm/Spielfilm nur wenig über das tatsächliche Resultat aus, das schliesslich auf die Leinwand projiziert wird. Mich interessiert diese Mischform, und es reizt mich, hier etwas weiter zu gehen, als man vielleicht bisher gegangen ist.
An dokumentarischen Aufnahmen fasziniert mich, dass die Wirklichkeit zu einem Thema, das man verfolgt, immer wieder – zufällig oder nicht – unglaublich starke Bilder beisteuert. Das möchte ich eigentlich nicht verlieren, wenn ich mich mehr der Fiktion zuwende. Darum versuche ich, solche Mischformen zu machen. Gerade bei diesem Film haben wir diesbezüglich einige bemerkenswerte Sachen erlebt, wie etwa die Figur des José, der aus der Realität auftauchte und unvorhergesehen im Film eine ganz zentrale Bedeutung gewann.

Zum Schluss noch eine Frage, die von diesem Film etwas wegführt. Du bist auch Filmpolitiker, warst Leiter des Schweizerischen Filmzentrums und bist in der Eidgenössischen Filmkommission. Wie siehst Du die Entwicklung unseres Filmschaffens? Wie soll es weitergehen, wenn das Geld nur noch zur Förderung einiger Grossproduktionen verwendet wird? Was passiert mit den anderen Filmschaffenden, mit dem Nachwuchs?

Ich gehöre zu denen, die sich unbeliebt machen damit, dass sie glauben, man müsse über die Frage nachdenken, welches Kino wir uns in der Schweiz leisten können. Diese Frage hört man nicht überall gern, nicht zuletzt in der Sektion Film, wo man eher auf Grossproduktionen setzt. Ich betrachte das als falsch, halte Budgets von über anderthalb Millionen nur in Ausnahmefällen für gerechtfertigt. Solch teure Produktionen können gar nicht mehr von uns allein produziert werden und führen deshalb sofort zu Koproduktionen, die schon an sich, weil es eben Koproduktionen sind, teurer sind, und wo der Einfluss der anderen Länder – sei es bei der Wahl des Stoffes oder der Schauspieler oder sei es die Art, wie der Film realisiert wird – ein solches Gewicht bekommt, dass man sich fragen muss, ob wir denn tatsächlich auch versuchen sollen, europäisch-amerikanisches Kino im grossen Stil zu machen. Ich glaube, die Chance des Schweizer Films bestand gerade darin, dass er relativ kreativ war, dass er mit relativ wenig Mitteln viel gemacht hat. Ich persönlich bin der Auffassung, dass dies auch in Zukunft so bleiben sollte. Ich finde deshalb eine reine Spitzenförderung, die nur Grossproduktionen unterstützt, falsch. Anzustreben wäre vielmehr eine breite Förderungspolitik. Grossproduktionen, die so ungeheuer viel Geld wegfressen, sollten nur in jenen Fällen unterstützt werden, bei denen man nicht nur vom Projekt überzeugt ist, sondern auch vom Autor die Gewissheit hat, ein solches Projekt auch durchziehen zu können. Solche Leute haben wir in der Schweiz, das ist klar.
Gleichzeitig muss ich die Kritik auch an uns Filmschaffende selber richten: Es hat eine gewisse Unbescheidenheit um sich gegriffen, auch bei den Jungen. In Bern werden nur noch Spielfilmprojekte eingereicht. Es gibt praktisch keine kleineren Projekte mehr und nur noch sehr wenig Dokumentarfilme von jungen Leuten. Ich glaube einfach nicht, dass in diesem Metier, das so komplex ist, die Meister einfach so vom Himmel fallen.

Interview: Franz Ulrich

Video am Filmfestival von Locarno

gs. In Zukunft soll am Internationalen Filmfestival von Locarno auch die Videotechnik Einzug halten, allerdings nur in Form von Spielfilmen. Einen diesbezüglichen Entschluss fasste das Festival-Exekutivkomitee an seiner jüngsten Sitzung in Locarno. Für die Realisierung des Projektes hoffe man auf die Mitarbeit des Schweizer Fernsehens.