

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 37 (1985)
Heft: 22

Artikel: Aussergewöhnliches Experiment
Autor: Jaeggi, Urs
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932303>

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: 16.09.2025

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

Urs Jaeggi

Aussergewöhnliches Experiment

Vor dem Landhaus, das ungefähr zehn Kilometer vor der spanischen Stadt Segovia inmitten eines lichten Waldes steht, herrscht reges Treiben. Derweil die Sonne blutrot am Horizont versinkt, bereiten Techniker und Hilfsleute eine Aussenaufnahme vor. Zwischen Anweisungen in hartem und lautem Spanisch mischen sich schweizerdeutsche Brocken. Am Rande der Szenerie instruiert der spanische Regisseur Jaime Chávarri seine Landsmännin Angela Molina und den Schweizer Bruno Ganz in englischer Sprache. Die beiden Kinder, die in der Einstellung ebenfalls mitzuspielen haben, toben mit einem jungen Hund herum. Dann gebietet eine schnarrende Megaphonstimme Ruhe. Augenblicklich erstarrt das geschäftige Treiben. Tonbandgerät und Kamera laufen. Chávarri wirft die Haare in den Nacken und befiehlt «action». Über den Weg schlendern Angela Molina und Bruno Ganz mit den beiden Kindern an der Hand auf die Kamera zu.

Kein Ton ist zu hören. Nur ein leiser Wind flüstert durch die Bäume, und leise knirschen die Schritte der Schauspieler auf dem steinigen Boden. Doch plötzlich dröhnt von der nahen Landstrasse her Autolärm. «Cut», ruft der Regisseur. Die

Szene ist, wie es im Fachjargon heisst, gestorben. Die Spannung fällt in sich zusammen wie ein Kartenhaus. Palaver und emsige Betriebsamkeit heben erneut an. Die Maskenbildnerin kämmt Angela Molina eine imaginäre Haarsträhne aus der Stirn, und Bruno Ganz spielt mit den beiden Kindern. Noch bevor die Nacht endgültig hereinbricht, wird die Einstellung wiederholt.

Mythos der Kindheit

«El Rio de Oro» (Der goldene Fluss) heisst der Film, der gut eineinhalb Fahrstunden von Madrid entfernt am Fuss der Sierra Guadarrama gedreht wird. Es handelt sich dabei um die erste spanisch-schweizerische Koproduktion. Verfilmt wird – nach einem Originaldrehbuch des in Spanien recht bekannten Autorenfilmers Jaime Chávarri – die Geschichte um einen Mann, der sich weigert, erwachsen zu werden. «Onkel» Peter, gespielt von Bruno Ganz, ist eine Figur, die in vielerlei Beziehung an Peter Pan erinnert. Im Film kommt er zusammen mit seiner etwas sonderbaren und exzentrischen Lebensgefährtin Dubarry (Francesca Annis) auf das Landgut am Rio de Oro, wo der Schriftsteller John (Stefan Gubser) mit seiner Frau (Angela Molina) und den drei Kindern den Sommer verbringt. Dass hinter Peters Versuch, die Unbeschwertheit der Kindheit mit ihren Phantasien noch einmal heraufzubeschwören, eine unheimliche Bedrohung für die Kinder steckt, welche die Fantasmagorie des erwachsenen Mannes spielerisch begleiten, entdeckt der älteste Sohn George, der fortan gegen den Onkel ein feindschaftliches Verhältnis entwickelt.

Das Thema vom Mann, der seine Kindheit ins Erwachse-

nenalter hinüberretten will, und seine Verknüpfung mit dem Erlebnis einer Konfrontation von Menschen, deren Sehnsüchte und inneren Wünsche gewissermassen im Reagens des geschlossenen Raumes aufbrechen und Spannungen auslösen, ist in dieser knappen Zusammenfassung nur unzulänglich erläutert. Jaime Chávarri meint zur Absicht seines Films: «Für mich ist die Kindheit etwas ganz wichtiges. Ich plante schon seit langem einen Film über die Gefühle und Erfahrungen aus der Kindheit. In der Kindheit entstehen ja nicht nur die Traumata, sondern auch die Sehnsüchte und Wünsche, die Mythen, die ja das ganze weitere Leben beeinflussen. Die Kindheit hat zwei Seiten für mich: die der Ängste, der kindlichen Mutproben, des Grauens,



aber auch die des grenzenlosen Vergnügens. Die beiden Seiten sind das Thema meines Films. Ich verarbeite jedoch nicht nur die realen Erfahrungen des Lebens, sondern auch Eindrücke, die durch die Literatur hinterlassen werden, zum Beispiel den genussvollen Schauer bei der Lektüre eines Abenteuerromans.»

Ohne Staats- und Fernsehgelder

Spätestens hier stellt sich die Frage, weshalb gerade dieser intime Stoff zu einer spanisch-schweizerischen Zusammenarbeit führte. Gründe dafür gibt es verschiedene: Einmal scheint Jaime Chávarri, der in Spanien einen guten Namen hat und mit Filmen wie «Bearn» und «Las

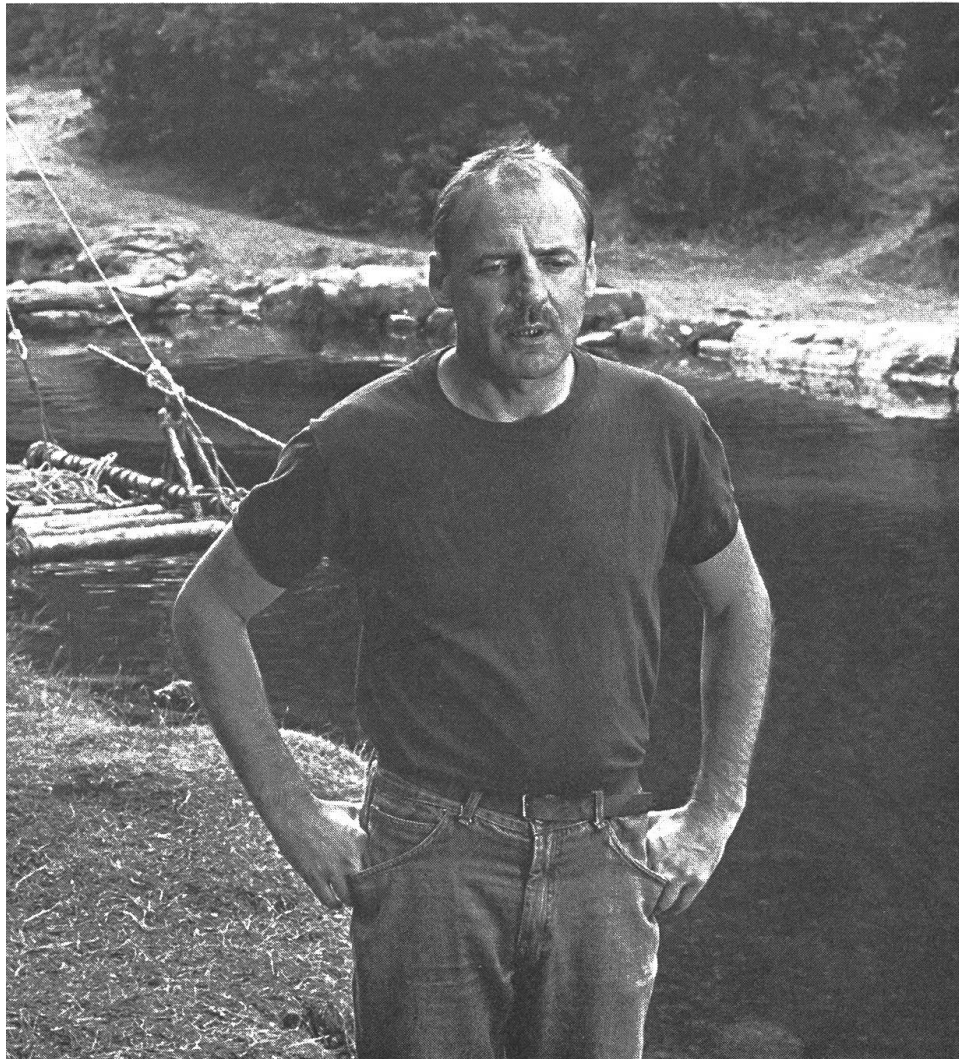
bicicletas son para el verano» auch kommerziellen Erfolg errang, nicht wenig Schwierigkeiten gehabt zu haben, für dieses Projekt in Spanien einen Produzenten zu finden. Die Rückkehr des Regisseurs zum eigentlichen Autorenfilm, wie er ihn etwa mit «A un dios desconocido» oder «Dedicatoria» geschaffen hat, birgt Risiken, die selbst in Spanien, wo die Kinowelt noch in Ordnung ist und der Besucherstrom unvermindert anhält, nicht mehr eingegangen werden. Das Budget von 1,7 Millionen Franken mag da mitgespielt haben.

Andererseits wurde 1982 in der Schweiz die Marea-Filmproduktion gegründet – aus einer Notsituation heraus sozusagen: Nachdem es nicht gelungen war, das Spielfilmprojekt «Aquarius» (erster Arbeitstitel:

«Der Schrei») mit schweizerischen Mitteln zu finanzieren – weder Bund noch Fernsehen waren bereit, Herstellungsbeiträge zu geben –, tat sich der junge Autor Adi Lipp («Pudy oder Die Lilie blüht auf dem Boden der Flasche») mit Regula Gredinger, Küde Meier und dem Kameramann Hans Sietz zur Firmengründung zusammen. Ziel des Unternehmens: eine schweizerisch-spanisch-deutsche Zusammenarbeit zur Finanzierung des Films. Das Vorhaben scheiterte, weil der BRD-Beitrag von 50 Prozent nicht aufgebracht werden konnte.

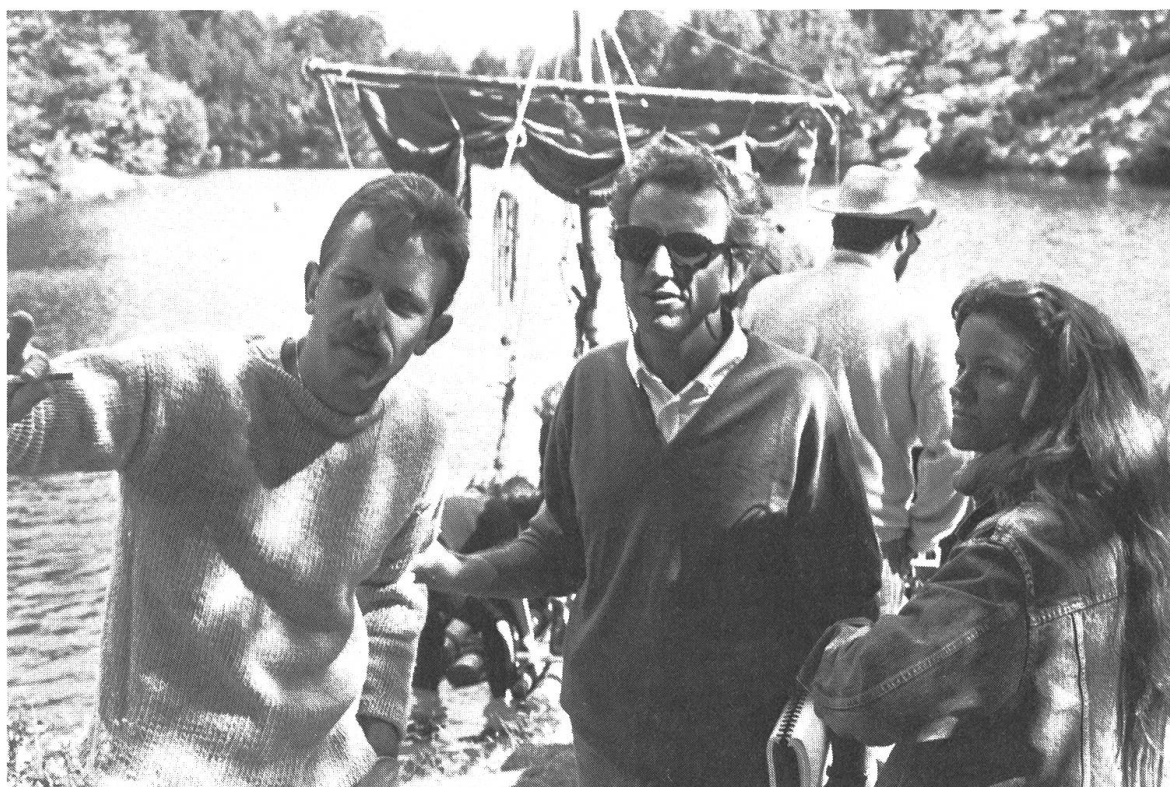
Die angebahnte Zusammenarbeit hatte immerhin zur Folge, dass sich die PCM Barcelona, die sich schliesslich für Chávarris Projekt interessierte, an die Marea wandte und einen Koproduktionsvertrag anbot. Nicht mit dieser Firma, die in finanzielle Schwierigkeiten kam, sondern mit der Tesaurowurde schliesslich eine Zusammenarbeit bei beidseitig freier Finanzierung vereinbart. 70 Prozent der Kosten, so wurde vereinbart, würde der spanische Partner aufbringen, 30 Prozent soll die Marea beisteuern. Bei der Finanzierung sind auf beiden Seiten weder der Staat noch das Fernsehen beteiligt. Der Film muss seine Kosten allein mit den Einnahmen wieder einbringen. Und just da sieht man in der Koproduktion weitere Vorteile: So besteht gewissermassen eine Garantie, dass «El Rio de Oro» zumindest eine Plattform in zwei Ländern findet.

Tesaurow und Marea haben allerdings weiterreichende Absichten. Ihr Film soll nicht nur in Spanien und der Schweiz, sondern in ganz Europa und auch in den Vereinigten Staaten gezeigt



**Am Rio de Oro:
Angela Molina, Bruno
Ganz und die Kinder.**

Spanisch-schweizerische Zusammenarbeit: Regisseur Jaime Chávarri (Mitte) mit seinem Assistenten Adi Lipp und Produktionskordinatorin Regula Gredinger.



werden. Geplant ist, ihn auf einem grossen internationalen Festival (Cannes oder Berlin) zu lancieren. Deshalb wurde die Produktion – obschon im Prinzip ein nicht ganz einfacher Autofilm und überdies auch eine Art Kammerstück – nach internationalen Massstäben vorbereitet. Dazu gehört nicht nur das Aufgebot von Stars wie Angela Molina und Bruno Ganz, sondern auch die Entscheidung, den Film nicht in einer spanischen, sondern in einer englischen Version zu drehen. Das führte dann zur paradoxen Erscheinung, dass der Ton um der grösseren Authentizität willen zwar im Direktverfahren aufgenommen wurde, diverse Dialoge – vor allem die der Kinder – aber nachsynchronisiert werden müssen.

Optimierung der Möglichkeiten

Aber nicht allein die staats- und fernsehunabhängige Finanzierung und die damit verbundenen Auflagen für eine interna-

tionale Auswertung machen das Projekt «El Rio de Oro» zum aussergewöhnlichen Experiment. Der Vertrag zwischen Tesauro und Marea enthält überdies einige weitere höchst bemerkenswerte Vereinbarungen. Eine davon ist die Regelung, dass Adi Lipp im Gegenzug sein Spielfilmvorhaben realisieren kann und zwar im Beteiligungsverhältnis 30 Prozent Spanien und 70 Prozent Schweiz.

Experimentell mutet auch das Übereinkommen an, das technische Personal nicht einfach nach Massgabe der finanziellen Beteiligung zu rekrutieren, sondern das verfügbare Potential an Fähigkeiten optimal einzusetzen. So etwa wurde als Kameramann der reputierte Carlos Suarez eingesetzt, der schon mit so erfahrenen Regisseuren wie Luis G. Berlanga oder Manuel Gutierrez Aragon zusammen gearbeitet hat. Und für den Schnitt zeichnet Pablo del Amo verantwortlich, der als Cutter schon oft und gerade jetzt wieder die Filme von Carlos Saura geschnitten hat. Optimierung der technischen Möglichkeiten

findet aber auch im Tonbereich statt: Da die Schweizer im Direkttonverfahren mehr Erfahrung mitbringen, wurde als Tonmeister der Schweizer Jürg von Allmen engagiert, dem Hans Künzi als Berater beistand. Als weitere Schweizer gehörten der Equipe Adi Lipp (Regieassistenz), Pavol Jasovski (Perchman), Adi Gisler (Dekoration, Kostüme), Küde Meier (Herstellungsleitung) und Regula Gredinger (Produktionskoordination) an.

Den beteiligten Schweizern bot sich während der Dreharbeiten – und wohl auch jetzt in der Nachbearbeitungsphase – eine Lektion in industrieller Filmherstellung. So etwa war es möglich, Rushes und Tonaufnahmen praktisch immer im Anschluss an die Dreharbeiten zu kontrollieren, und in Madrid arbeitete Pablo del Amo noch während des Drehs bereits an einer Rohschnittfassung des Films. (Dass Chávarris Filmvorhaben in Spanien allerdings zu den bescheideneren gehört, zeigte sich bei einem Augenschein an den Dreharbeiten zu

Carlos Sauras drittem Flamenico-Film «El amor brujo» nach dem gleichnamigen Ballett von Manuel de Falla. In den Madrider Bronston-Studios, wo der Regisseur als Kulisse ein ganzes Zigeunerndorf hat errichten lassen, wird beispielsweise jedes Take unmittelbar nach der Aufnahme auf seine Brauchbarkeit hin ab Video kontrolliert.)

Für die beteiligten Schweizer war es keineswegs immer leicht, sich mit den besonderen Produktionsumständen in Spanien zurechtzufinden. So sind einmal Spaniens Filmarbeiter gewerkschaftlich straff organisiert. Überzeiten sind deshalb ebenso verpönt wie das bei schweizerischen Produktionen allgemein angewandte System, dass bei Bedarf jeder einmal auch dort Hand anlegt, wo ihn seine Charge dazu eigentlich nicht verpflichtet. Und überdies machte den Schweizern der ungewöhnliche Arbeitsrhythmus zu schaffen. Als ich die Dreharbeiten besuchte, begann die Arbeit für die Techniker etwa am Nachmittag um vier Uhr, gegen sechs Uhr wurde die erste Einstellung gefilmt, zwischen neun und elf Uhr gegessen und dann bis in die frühen Morgenstunden weitergearbeitet. Um sieben Uhr ging man nach einem Schlummertrunk zu Bett.

Alternative zum «Eurofilm»

Klare und anspruchsvolle Zielvorstellungen haben die Leute von Marea und Tesauro indessen nicht nur in Bezug auf die Qualität des Films und seine kommerzielle Auswertung, sondern auch im Hinblick auf die Zukunft. Filme in Koproduktion zu realisieren, ohne auf Mittel des Staates und des Fernsehens angewiesen zu sein, und damit eine weitreichende Unabhängigkeit zu erlangen, soll auch fürderhin Grundsatz der

Unternehmenspolitik sein. Marea-Film hat dafür einige grundsätzliche Arbeitsthesen entwickelt:

- leistungsbezogene Beteiligung, mit verteilter Verantwortung «de bon fin» und Akkumulation der zur Verfügung stehenden Qualifikationen in allen Departementen wie Kamera, Ton, Art Direction, Licht, Studio, Labor usw.;
- erweitertes Verwertungspotential durch Besetzung und koordinierter Öffentlichkeitsarbeit;
- garantierte künstlerische Freiheit mit einer entsprechenden Verwertungskalkulation der dann vorhandenen kommerziellen Elemente, und darauf gestützt eine Budgetierung der Produktionskosten, inklusive der Förderung kultureller Werte in einem Projekt;
- Berücksichtigung des Integrationsprozesses gemischter Equipen bezüglich nationaler Unterschiede des Arbeitsrhythmus, der Bezahlung, der technischen Voraussetzungen und der Sprache;
- letztlich die Auflösung produktionswidriger Umstände durch Widersprüche in geschlossenen Systemen (so kann beispielsweise die Rückflussgarantie des spanischen Staates für spanische Filme in der Schweiz als Sicherstellung eines Bankkredits herangezogen werden).

Mit «El Rio de Oro» ist erstmals versucht worden, diese Thesen in Realität umzusetzen.

Nicht nur der Versuch, in bilateralen (später möglicherweise auch multilateralen) Zusammenarbeit Filme ausserhalb der üblichen Finanzierungssysteme zu finden, verdient indessen Beachtung. Nicht minder wichtig scheint mir die klare Absage der Initianten an jenen «Eurofilm», der in der Form von möglichst unverbindlichen und deshalb scheinbar überall verwertbaren

Stories, die mit möglichst grossem internationalen Staraufgebot inszeniert werden, in Konkurrenz zum amerikanischen Filmangebot treten will. Absicht ist vielmehr, nationale, ja regionale Eigenart als vitale Ausdruckskraft zu erkennen und zu fördern. Originalität und Authentizität werden als wichtige Aspekte für ein Filmschaffen erachtet, das nicht irgendwo im Niemandsland angesiedelt, sondern in einer Heimat verwurzelt ist und gerade deshalb so glaubwürdig wirkt, dass es auch ausserhalb dieser Heimat beachtet und verstanden wird. Filme auf internationaler Basis herzustellen, ohne ihnen ihren spezifischen Charakter zu nehmen, wie ihn das unmittelbare Umfeld prägt, ist tatsächlich eine Alternative zu jenen europäischen Grossproduktionen, die mit Millionenaufwand jede Unebenheit planieren und damit entsprechend auch das Niveau senken. Ob mit «El Rio de Oro» tatsächlich ein Film entsteht, der dieser ungunstigen Entwicklung eine Alternative entgegengesetzt, wird sich weisen müssen. Zu wünschen wäre es allemal. ■