

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 29 (1977)
Heft: 8

Artikel: Eine Chronik der schweizerischen Arbeiterbewegung : ein Interview mit Alexander J. Seiler über "Die Früchte der Arbeit"
Autor: Seiler, Alexander J. / Ulrich, Franz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933010>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

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

Eine Chronik der schweizerischen Arbeiterbewegung

Ein Interview mit Alexander J. Seiler über «Die Früchte der Arbeit»

Am 1. Mai wird das Fernsehen der deutschen und rätoromanischen Schweiz Alexander J. Seilers Film «Die Früchte der Arbeit» im Abendprogramm ausstrahlen. «Arbeit und Arbeiter in der Schweiz 1914 bis 1974» lautet der Untertitel des fast zweieinhalb Stunden langen Films, des «bisher aufwendigsten und ehrgeizigsten Dokumentarfilmunternehmens der Schweiz» (Wilhelm Roth in der «Süddeutschen Zeitung»). Fast fünf Jahre hat sich die aufwendige Arbeit, für die das Fernsehen DRS als Koproduzent zeichnet, vom ersten Exposé bis zum Abschluss von Montage und Vertonung, hingezogen. Eine erste Stellungnahme von Urs Jaeggi zu diesem Werk, das an den diesjährigen Solothurner Filmtagen uraufgeführt wurde, ist in ZOOM-FILMBERATER 4/77, Seite 11, erschienen. Im folgenden nimmt der Autor zu einigen Fragen Stellung, die ihm Franz Ulrich gestellt hat.

Ist das Elend aus? Trat die Besserung ein?
Ist für euch gesorgt? Könnt ihr ruhig sein?
Wird also eure Welt schon besser? Nein:
Das ist der Tropfen auf den heissen Stein.
(Motto des Films, aus Bertold Brecht, Bal-
lade vom Tropfen auf den heissen Stein)

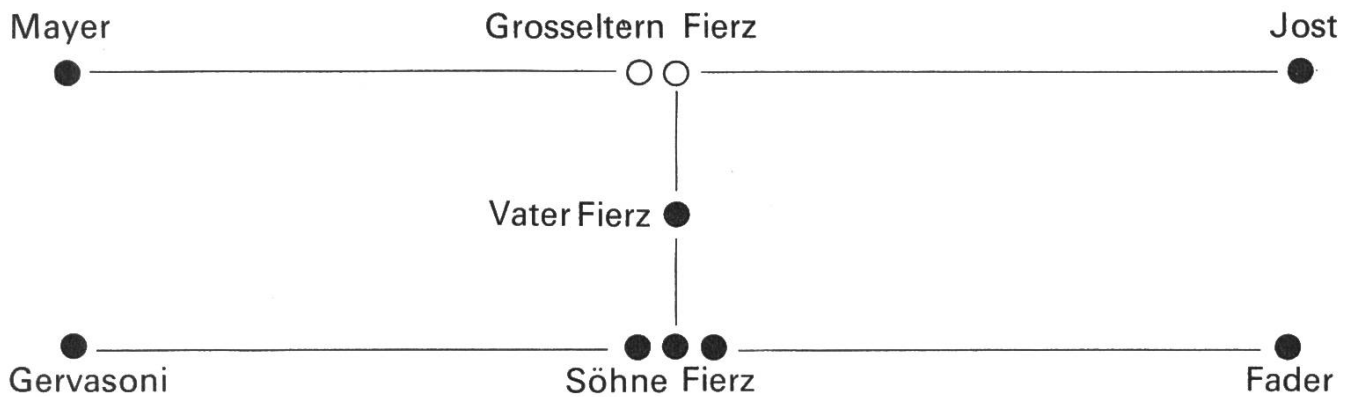
Die ursprüngliche Absicht, die Geschichte der schweizerischen Arbeiterschaft wenn möglich anhand der Vertreter von drei Generationen der gleichen Familie darzustellen, liess sich nicht verwirklichen. Wie hast Du schliesslich die Leute gefunden und warum hast Du gerade sie – die Familie Fierz, Conrad Mayer, Johann und Louise Jost, das Gastarbeiterhepaar Gervasoni und Bruno Fader – ausgewählt?

Ausgehend von meiner Vorstellung von Typen und Repräsentanten einer bewusstseinsgeschichtlichen Entwicklung, habe ich Niklaus Meienberg mit der Suche nach diesen «Darstellern» betraut. Er hat, zum Teil via SMUV (Schweizerischer Metall- und Uhrenarbeiter-Verband)-Funktionären an verschiedenen Orten, zuerst versucht, die drei Generationen in der gleichen Familie zu finden, was ihm nicht gelungen ist. Er hat sich dann eine Reihe von Adressen geben lassen, hat die Leute aufgesucht und Vorinterviews gemacht. Diese haben wir uns angehört und zum Teil transkribiert. Jene Leute, die mir am interessantesten schienen, haben wir nochmals zu zweit aufgesucht und erneut interviewt. Die engste Auswahl haben wir auf Video aufgenommen, um zu sehen, wie sie im Bild wirken.

Bei dieser Auswahl hat offenbar eine Rolle gespielt, dass diese Leute bestimmte Teile oder Aspekte der Arbeiterschaft repräsentieren?

Das habe ich aus meiner Sicht der Geschichte heraus entwickelt. Die Ideenskizze ist 1972 entstanden. Aufgrund dieser Skizze wurden zwei Jahre später die Leute gesucht. Als wir feststellten, dass die drei Generationen in einer Familie nicht zu finden waren, wurde das Konzept erweitert. Die Familie Fierz diente als Ausgangspunkt. Es wurden Parallelfikturen zu den nicht mehr lebenden Grosseltern Fierz gesucht, ebenso zu den Söhnen Fierz, wobei bewusst eine dialektische Aufspaltung vorgenommen wurde. So repräsentiert der Hilfsarbeiter Johann Jost in der Grosselternge-

neration den mehr leidenden Teil, das heisst jene Arbeiter, die die Geschichte vor allem *erlitten* haben, während der PdA-Genosse Conrad Mayer den mehr kämpferisch-aktiven, die Geschichte mitgestaltenden Teil verkörpert. Bei den Jungen haben wir als Ergänzung zum Konsument Bruno Fader einen politisch bewussten Mann dieser Generation gesucht. Wir mussten feststellen, dass es einen solchen damals – 1974 – eigentlich nur unter den Fremdarbeitern gab. In einem Diagramm sieht das so aus:



Obwohl ich Typen und Repräsentanten gesucht habe, mussten diese natürlich auch etwas als Individuen hergeben. Aber ich bin nicht von der Vorstellung eines Individuums ausgegangen, sondern von einem, der für etwas charakteristisch ist.

Noch immer ein unheimliches Destillat und Konzentrat

Du hast in Deinem Film eine ungeheure Informations- und Materialfülle verarbeitet. Vier Erzählstränge durchdringen sich ständig: 1. Der Tagesablauf einer Arbeiterfamilie von 1974, angereichert mit Aussagen und Aufnahmen anderer Arbeiter; 2. Die Biographien der dargestellten Personen; 3. Daten und Zusammenhänge der Geschichte der Schweizerischen Arbeiterbewegung von 1914–74, in Beziehung gesetzt mit der weltpolitischen Entwicklung; 4. Die Geschichte Deiner eigenen Familie und Herkunft. Wird der Zuschauer durch diese Konzeption nicht einfach überfordert, zumal manchmal auch das Auseinandergleiten von Bild und Kommentar eine Konzentration der Aufmerksamkeit auf zwei Ebenen erfordert? Zum Beispiel bei der Szene auf dem Zürcher Helvetia-Platz, in der Conrad Mayer die blutigen Ereignisse vom 15. Juni 1932 (Demonstration von Streikenden) schildert, während eine alte Frau, die den gestikulierenden Mayer verwundert betrachtet, die Aufmerksamkeit der Zuschauer ablenkt.

Diese Szene war natürlich nicht so geplant. Mayer sollte einfach die damaligen Ereignisse auf dem Platz schildern. Dass dann eine alte Frau, die Mayer entgeistert wie eine Erscheinung aus einer andern Welt anstarrt, herbeikam, stehenblieb und wieder aus dem Bild verschwand, ohne die Kamera wahrgenommen zu haben, war ein reiner Zufall. Ich habe ihn bewusst stehen lassen, weil er meines Erachtens sehr viel sagt: Er unterstützt die Aussage, den Anachronismus, den Mayer auf dem heutigen Helvetia-Platz darstellt, das Auseinanderklaffen seiner Erzählung und der heutigen Realität. Ich glaube nicht, dass der Zuschauer überfordert wird, wenn er einerseits Mayer zuhört und andererseits die Frau wahrnimmt. Ich habe Mayer extra nicht ein Sendemikrofon umgehängt, sondern ich stellte mir vor, der Ton solle so kommen, dass man etwas aufpassen muss, um zu verstehen, was er sagt. Godard macht solche Sachen sehr häufig, dass man gerade noch knapp versteht, was einer sagt. Man passt nie besser auf, als wenn man bei konzentriertem Zuhören gerade noch versteht.

Konzeptionell laufen Bild und Kommentar nie auseinander, im Gegenteil, alles läuft sehr parallel, es gibt auch kaum Überlappungen, im Unterschied zu meinen früheren Filmen. Ich wollte den Zuschauer am Faden des Kommentars führen. Dass viele Informationen im Film enthalten sind, ist meines Erachtens unumgänglich. Es muss so sein, denn der Film ist immer noch ein unheimliches Destillat und Konzentrat. Wenn einem nicht alle Informationen bleiben, macht das überhaupt nichts. Ich habe den Film ja nicht gemacht, damit einer nachher eine Prüfung über die Geschichte der schweizerischen Arbeiterbewegung machen kann. Ich wollte einerseits präzise und konkret das Material aufarbeiten, Schritt für Schritt, und andererseits ein grosses Bild geben, das Gefühl einer grossen Bewegung, die irgendwo versandet ist. Sicher, der Zuschauer muss sich konzentrieren, er kann nicht einfach dasitzen, sich zurücklehnen und an etwas anderes denken. Er kann auch nicht einfach abschwirren, sonst verliert er den Faden. Wenn er aufpasst, braucht er keine speziellen intellektuellen Fähigkeiten, um dem Film zu folgen. Die bisherigen Reaktionen ungeschulter und filmungewohnter Leute zeigten, dass sie durch den Film interessiert und durchaus in Spannung gehalten waren. Die angebliche Überforderung des Zuschauers ist nur ein Negativ der ständigen Unterforderung durch das Fernsehen, wo man ja damit rechnet, dass der Zuschauer vor dem Kasten nur halb präsent ist. Vor sieben Jahren hat man auch gesagt, das «Tages-Anzeiger-Magazin» überfordere die Leser. Heute spricht kein Mensch mehr davon – es hat sich bei einer breiten Leserschicht durchgesetzt und hat gerade wegen seiner anspruchsvollen Beiträge ein lebhaftes Echo wie kaum ein anderes Presseorgan.

Warum hast Du Dich auf die deutsche Schweiz beschränkt? Wenn ich nicht irre, kommt die Situation in der Westschweiz und im Tessin nicht zur Sprache. Auch werden die christlichen Gewerkschaften nie erwähnt. Haben diese in der Arbeiterbewegung keine Rolle gespielt?

Zur ersten Frage: Ich habe mal damit geliebäugelt, für jede Generation zwei Parallelfiguren – eine aus der Deutsch- und eine aus der Westschweiz – zu nehmen. Aber nur kurze Zeit, weil ich rasch eingesehen habe, dass das eine Überforderung von mir und dem Film gewesen wäre. Das hätte eine zu komplexe Sache ergeben. Ich glaube auch, dass sich die Beschränkung auf die deutsche Schweiz rechtfertigen lässt, weil der Hauptstrang der schweizerischen Arbeiterbewegung sich in der deutschen Schweiz abgespielt hat. Die welsche Schweiz ist weniger industrialisiert und so weit sie es ist, gibt es vor allem Uhrenindustrie mit viel Heimarbeit, Kleinfabriken – «Charles mort ou vif»-Fabriken. Ähnliches lässt sich von den christlichen Gewerkschaften sagen: Die wesentlichen Kämpfe und Entwicklungen haben sich in der sozialistischen und nicht in der christlichen Arbeiterbewegung abgespielt. Wobei ich nicht sagen will, dass die christliche Arbeiterbewegung nicht auch eine Rolle gespielt hat. Heute spielt sie vielleicht sogar eine grössere Rolle als je. Seit der Rezession erlebt man, dass der christliche Metallarbeiterverband im Vergleich zum SMUV eine geradezu revolutionäre Politik betreibt. Aber das ist relativ neu. Wenn ich mich als Historiker in einem Film, der 60 Jahre umspannt, schon derart konzentrieren muss, ist es sicher gerechtfertigt, die christlichen Gewerkschaften zwar nicht rechts, aber links liegen zu lassen.

Der Dokumentarfilmautor ist kein Herrgott

Etwas ungewöhnlich erscheint vielleicht, wie Du Deinen persönlichen Standpunkt – Deine Entwicklung von der gut bürgerlichen Herkunft aus einer Luzerner Architektenfamilie bis zur Solidarisierung mit der Arbeiterschaft – in den Film eingebracht hast. Warum war Dir das so wichtig?

Weil ich mit Alain Tanner einverstanden bin, dass es nicht geht, Dokumentarfilme zu machen, als sei man der liebe Gott. Irgendwo muss ich mich doch als Autor im Film



Alexander J. Seiler (links) bei den Dreharbeiten.

einbringen. Wenn ich Arbeiter wäre und einen Film über Arbeiter machen würde, wäre das nicht so kompliziert. Aber ich habe den Film als Abkömmling des Bürgertums, sozusagen als Klassenrenegat, gemacht. Ich finde es unabdingbar, dass ich mich als Abkömmling des Bürgertums und als Überläufer zu erkennen gebe. Sonst stimmt mein Standpunkt nicht, weil er irgendwie im Leeren schweben würde. Der zweite Grund ist, dass diese Familiengeschichte, auf die ich gestossen bin aus dem Bedürfnis heraus, meine Perspektive in den Film hineinzubringen, zwar noch keine Gegenwart, aber doch eine bürgerliche Folie ergibt, von der sich die Geschichte der Arbeiterbewegung besser abhebt.

Ist sie nicht auch so etwas wie ein dramaturgisches Element?

Das kommt auch noch dazu. Jene, die es nicht schon vorher wissen, sind natürlich etwas irritiert über die immer wiederkehrenden Einsprengsel vom Luzerner Architekten und seinem Enkel. Sie fragen sich, was soll denn das? Das erzeugt eine gewisse Spannung, die für den Aussenstehenden erst gelöst wird – er kann es zwar vorher vielleicht erahnen oder erraten –, wenn ich mich etwa 15 Minuten vor Schluss zusammen mit meiner Filmequipe vor dem Werkstück zeige, an dem Fierz während des ganzen Filmes gearbeitet hat. Es gibt also drei Funktionen meiner Geschichte, in der Reihenfolge ihrer Wichtigkeit: 1. Einführung der Perspektive des Autors, 2. bürgerliche Folie, 3. ein gewisser Suspens.

Dein Film ist der Versuch einer von Deinem eigenen Standort bestimmten, also nicht ausgewogenen, filmischen Geschichtsschreibung. Du hast den Standpunkt, die Perspektive der betroffenen Arbeiter eingenommen. Hätte aber nicht doch auch, wenigstens ansatzweise, die Unternehmerschaft miteinbezogen werden müssen? Denn ohne deren Einverständnis, Entgegenkommen, Partnerschaft oder wie immer man

das bezeichnen will, wären die unbestreitbaren Verbesserungen der Lage der Arbeiterschaft nicht zu erreichen gewesen. Es hat im Verlaufe der letzten Jahrzehnte doch einige spürbare «Tropfen auf den heissen Stein» gegeben...

Das wird im Film auch nirgends in Abrede gestellt. Aber ich bin der Ansicht, dass sich die Arbeiterschaft alles und jedes hat erkämpfen müssen. Die Unternehmer haben nie etwas freiwillig gegeben, keinen Rappen, ausser vielleicht in seltenen Einzelfällen. Die Gewerkschaften haben sich auch seit Bestehen des Arbeitsfriedens jeden Tarifschritt zäh erhandeln und erstreiten müssen. Ich wollte die Unternehmerseite auch nicht einbeziehen, weil ich eine *Chronik der Arbeiterbewegung* machen wollte. Ich wollte gerade das nicht machen, was man sonst meistens macht, nämlich beide Seiten zeigen. Ich zeige die andere Seite nur im Negativ. Man kennt sie ja, weiss um ihre Haltung. Ich wollte, wie Du sagst, nicht eine ausgewogene Geschichte von Partnerschaft oder Kampfbeziehung bieten, sondern wollte mich auf die Arbeiterschaft und ihre Bewegung konzentrieren, weil die ja sonst immer im Schatten steht. Wenn man die Geschichtsschreibung betrachtet, wurde sie immer vom Unternehmer- und bürgerlichen Standpunkt aus geschrieben. Arbeiter und Arbeiterbewegung kamen in diese Geschichtsschreibung nur als Objekte hinein. Meine filmische Geschichtsschreibung nimmt sie als Subjekt.

Du nimmst also die gleiche Haltung ein wie Dindo/Meienberg in «Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S.»?

Ja, wobei Meienberg es gern gesehen hätte, wenn ich die Unternehmer einbezogen hätte. Im Unterschied zu ihm bin ich jedoch kein Polemiker und nicht unbedingt immer darauf angewiesen, einen Gegner vor mir zu haben.

<p>Arbeiterin In leichter weiblicher Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Guter Arbeiter Sucht sofort dauerhafte Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Milcharbeiter Sucht sofort dauerhafte Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>La Existenz Sucht sich Herrn bei... An das Tagblatt.</p>	<p>Erdarbeiter Sucht dauerhafte Stelle... An das Tagblatt.</p>	<p>Tiefbauarbeiter Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Hotel = Angestellte Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Architekt Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>
<p>Maler Sucht dauerhafte Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Geheime Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Baupolier Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Guter Arbeiter Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Architekt Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Architekt Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Architekt Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Architekt Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>
<p>Geheime Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Gut Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Bauchhoffer Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Guter Arbeiter Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Architekt Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Architekt Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Architekt Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Architekt Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>
<p>Geheime Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Gut Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Bauchhoffer Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Guter Arbeiter Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Architekt Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Architekt Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Architekt Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Architekt Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>
<p>Geheime Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Gut Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Bauchhoffer Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Guter Arbeiter Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Architekt Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Architekt Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Architekt Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>	<p>Architekt Sucht sofort Arbeit... An das Tagblatt.</p>



«Die Früchte der Arbeit»: filmische Chronik der schweizerischen Arbeiterbewegung.

Der Film wäre wohl aggressiver, polemischer, auch agitatorischer geworden?

Ja, er wäre weniger ruhig geworden. Vor allem wäre ein weniger breites Tableau der Arbeiterschaft entstanden. Der Einbezug der Unternehmer hätte den Arbeitern einiges von diesem Tableau weggenommen. Es wäre ein anderer Film geworden, keine Chronik mehr.

Vom «Cinéma direct» zum inszenierten Dokumentarfilm

In Deinen früheren Filmen, von «Siamo Italiani» bis zu «Fifteen» und noch später, haben Du und Deine Mitarbeiter sich der Technik des «Cinéma direct» bedient, um die Realität möglichst unmittelbar, unverstellt und spontan einzufangen. In «Die Früchte der Arbeit» hast Du Dir ein anderes Vorgehen erarbeitet. Kannst Du das etwas näher erläutern?

Das «Cinéma direct» bezieht sich immer auf den konkreten Augenblick. Französisch sagt man «tourner sur le vif». Es ist dort am stärksten, wo es um einmalige Sachen und Ereignisse geht. «Krawall» etwa ist ein starkes Beispiel von «Cinéma direct». Auch wenn die Atmosphäre sehr wichtig ist, wie beispielsweise in «Siamo Italiani», ist das «Cinéma direct» ein taugliches Mittel. Ich habe hier eigentlich zum ersten Mal einen «synthetischen» Film machen wollen, das heisst ein Tableau einer geschichtlichen Entwicklung mit Leuten, die für diese Entwicklung repräsentativ sind. Und auch die Gegenwart und deren Repräsentanten sollten als typisch erscheinen. Nicht in der Einmaligkeit des Augenblicks, sondern in der Wiederholung der Alltäglichkeit sah ich den Schwerpunkt. Dafür schien mir der inszenierte Dokumentarfilm richtig zu sein. Hier kann man mit den Leuten wirklich das herausarbeiten, was sie jeden Tag machen, so dass es möglichst so erscheint, wie sie es jeden Tag tun, und nicht irgendwelche Zufälligkeiten hineinkommen, die zwar sehr schön sein mögen, aber doch nur vom Wesentlichen, der Wiederholung, dem Typischen ablenken. Letztlich haben mir da irgendwie die Flaherty-Filme vorgeschwebt. Auf gewisse Art wollte ich wieder bei Flaherty und seiner Tradition anknüpfen. Also weg vom «Cinéma direct», aber nicht eine Spirale zurück, sondern eine weiter.

Welche Wirkung versprichst Du Dir, wenn Du die Leute vor einen neutralen oder farbigen Hintergrund setztst? Du hast das selbst als «sozusagen eine säkularisierte Form des mittelalterlichen Goldgrunds» bezeichnet.

Das ist wieder eine andere Ebene, das betrifft die Statements. Den Alltag der Leute zeige ich sinnlich – im Wohnzimmer, in der Küche, in der Beiz, in der Garderobe des Turnvereins oder in der Fabrik. Hier ist die ganze Sinnlichkeit der Umgebung bewahrt. Die Statements wollte ich davon ganz bewusst absetzen, als eine Ebene für sich, wo die Leute nicht aus ihrer konkreten Umwelt heraus reden, sondern quasi aus einem Bewusstsein heraus, das auch unabhängig von dieser Umwelt existiert. Jost und Fierz sagen beispielsweise über den Arbeitsfrieden ungefähr dasselbe, obwohl sie in einer ganz verschiedenen Situation leben. Mayer und Fader werden gegen Schluss des Films einmal zusammengeführt: Fader sagt, die Gewerkschaften seien fast überflüssig, worauf Mayer antwortet, dass die relative Besserstellung der Arbeiterschaft darauf zurückzuführen sei, dass eine Arbeiterbewegung vorhanden war. Wenn ich beide bei sich zu Hause aufgenommen hätte, wäre viel zu viel in diese Konfrontation hereingeraten. Die Idee war, dass nur die Gedanken, die Haltung vorhanden sein sollten, quasi abgelöst von der Umwelt. Wobei ich zugebe, dass die Realisierung dieses Prinzips – ganz abgesehen von technischen Mängeln, die sich eingeschlichen haben – noch zu wünschen übrig lässt. Man könnte es sicher besser machen, aber wir haben nun einmal so angefangen. Es kam für mich nicht in Frage,

die Interviews gleich zu machen wie in «Siamo Italiani» oder im «Musikwettbewerb» oder wie in «Die Heimposamenter» von Yves Yersin. Das kann man nicht vergleichen, es ist etwas ganz anderes. Die Heimposamenter erzählen vor der Kamera, was sie ein Leben lang getan haben. Sie vertreten keine politische Meinung, nehmen nicht Stellung zu etwas. Das kann man mit Laiendarstellern mehrmals wiederholen. Statements jedoch, wo es darum geht, einer Überzeugung Ausdruck zu geben, möglichst noch mit einer gewissen Spontaneität, kann man nicht vier oder fünf Mal wiederholen lassen, das muss man erarbeiten und dann herausuchen und festhalten. Darum wollte ich dafür möglichst neutrale Rahmenbedingungen. Man muss also unterscheiden zwischen dem inszenierten Dokumentarfilm auf der Ebene des Alltags und der Fast-Abstrahierung auf der Ebene der Statements. Diese beiden verschiedenen Sachen ergänzen sich gegenseitig, stehen zu einander in Beziehung.

Die Idee zum Film ist im Januar 1972 entstanden. Aufgeführt wurde der Film fünf Jahre später an den diesjährigen Solothurner Filmtagen. Weshalb beanspruchte die Realisierung so viel Zeit? Zudem hat sich die wirtschaftliche Situation zwischen 1972 und 1977 erheblich verändert. Haben sich daraus nicht noch zusätzliche Schwierigkeiten ergeben?

Dass von der Idee bis zum Drehbeginn zweieinhalb Jahre vergangen sind, hatte verschiedene, private und andere Gründe. In dieser Zeit ist ein anderer Film, «Wer einmal lügt oder Viktor und die Erziehung», entstanden. Auch haben meine Frau und ich eine Alternativschule (Freie Volksschule Zürich-Trichtenhausen) auf die Beine gestellt, was uns eine zeitlang sehr beansprucht hat. Es gibt aber auch Gründe bei der Filmförderung, indem das Gesuch zwar wohlwollend, aber auch harzig und schleppend behandelt worden ist. Es war sehr mühsam, das Gesuch über die Runden zu bringen. Neben dem Bund mit 180 000 Franken ist auch das Schweizer Fernsehen mit 90 000 an den budgetierten Gesamtkosten von 420 000 Franken beteiligt.

Warum haben sich die Gewerkschaften nicht mehr engagiert?

Das weiss ich auch nicht. Ich habe vom Schweizerischen Gewerkschaftsbund (SGB) 10 000 Franken erhalten. Da der Film vor allem den gewerkschaftlichen Bereich des SMUV betrifft, habe ich mich auch an ihn gewandt, habe aber nur die Antwort erhalten, er täte das seine via SGB. Als der SGB nochmals versuchte, bei den Einzelgewerkschaften Geld locker zu machen, reagierte nur der Schweizerische Typographenbund (1000 Franken). Für mich ist das natürlich auch eine Enttäuschung, dass die Gewerkschaften bisher nur drei Prozent des Budgets finanziert haben. Es ist immerhin noch ein Restposten von 68 000 Franken zu finanzieren. Wenn die Gewerkschaften den ursprünglich budgetierten Betrag von 80 000 Franken übernehmen, würde das pro Mitglied des SGB ganze 17 Rappen ausmachen... Als wir also vom Bund das Geld zugesagt erhielten, mussten wir sofort mit den Dreharbeiten beginnen, was speditiv vonstatten ging. Praktisch unmittelbar nach Drehschluss brach die Krise herein. Das machte mir schon stark zu schaffen. Die Idee zum Film wurde ja noch während der Hochkonjunktur geboren. Mein Ziel war, die Hochkonjunktur in ihrer Auswirkung auf die Arbeiterschaft nicht etwa zu bagatellisieren, sondern deutlich zu machen, sie aber auch gegen den Kampf der Arbeiterschaft in den letzten 60 Jahren zu stellen, der ja in seinen Zielen weit über das hinausgegangen ist, was in der Hochkonjunktur für den Arbeiter abgefallen ist. Als die Krise hereinbrach und es zu Entlassungen, Betriebsschliessungen, Kurzarbeit und Arbeitslosigkeit kam, musste ich mir schon die Frage stellen, ob mein Ansatz noch berechtigt sei. Als die Krise jedoch etwa ein Jahr gedauert hatte, also im Januar 1976, sagte ich mir: Doch, das geht immer noch – vor allem auch, nachdem ich inzwischen das Brecht-Motto gefunden hatte –, letzten Endes hat sich ja nichts geändert. Im Gegenteil, der Einbruch der Krise ermöglicht es jetzt auch, die Hochkonjunktur perspektivisch zu sehen: Sie ist bereits zum historischen Ereignis geworden. Die angestrebte Aussage wird dadurch nicht abgeschwächt, sondern eher noch verstärkt.

Ich nehme an, dass Du Dir von Deinem Film nicht zuletzt auch eine Wirkung auf die Arbeiterschaft versprichst. Hast Du schon Echos und Reaktionen erhalten?

Nur von einzelnen Arbeitern, von den Mitwirkenden und einigen andern. Für mich ist wesentlich, dass bisher noch keiner gekommen ist und gesagt hat: Das ist langweilig, das interessiert mich nicht. Die meisten, vor allem die Jungen, haben sehr wenig von dem gewusst, was im Film drin ist. Ich glaube, der Film löst schon eine gewisse Reflexion aus. Ich will mit ihm ja gar nicht zu hoch visieren. Ich will in zweieinhalb Stunden einfach etwas greifbar machen, was vorher nicht greifbar ist, eine Entwicklung zeigen, so und so viele Facts aufarbeiten, die in Vergessenheit geraten waren. Das alles möchte ich konfrontieren mit dem während der Hochkonjunktur bis zum Überdruß berufenen Bild des Arbeiters, dem es besser geht als den Eltern und Grosseltern. Darin kann sich der Schweizer Arbeiter mit einiger Sicherheit erkennen und soweit er sich identifizieren kann, wird er sich auch die Frage stellen: Was haben all die Kämpfe bedeutet und wohin haben sie geführt – wird unsere Welt tatsächlich besser? Jeder muss die Frage für sich beantworten. Mir geht es darum zu zeigen, dass, wenn in der Welt des Arbeiters zwar manches besser geworden ist, aber noch vieles ungesichert und noch lange nicht alles gut ist. Der Film will nicht vergangene Arbeiterkämpfe romantisieren, sondern aufzeigen, dass noch manche Kämpfe auszufechten sein werden.

Interview: Franz Ulrich

PS: Das detaillierte Protokoll des Films mit Szenenphotos, Quellenangaben und weiteren Materialien wird im Sommer dieses Jahres erscheinen.

FILMKRITIK

Rocky

USA 1976. Regie: John G. Avildson (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/114)

I
Zu der quantitativ wie qualitativ ansehnlichen Reihe von Filmen über das Boxen oder um Boxer, die meistens, unerschwellig oder mit direktem Bezug vom eigentlichen Sujet den Verweis auf Existenzielles und Gesellschaftliches mittragen lassen, gesellt sich ein weiterer: «Rocky», die Geschichte des Hoffnungslosen, der, vertrauend auf ein Quentchen unerwartet aufscheinender Hoffnung, den Weg nach oben versucht. Den Traum vom grossen Triumph hat er zwar längst schon aufgegeben. Um zu überleben, zutreffender: um weitervegetieren zu können (denn von «leben» zu sprechen, wäre mit Blick auf die tristen Slum-Hinterhöfe Philadelphias wohl eher zynisch), verdingt er sich – eigentlich à contrecœur – einem skrupellosen Wucherer als Geldeintreiber; daneben wirbt er liebevoll um die scheue Schwester (Talia Shire) seines besten Freundes (Burt Young), boxt mehr schlecht als recht in Mickeys verdreckter Sparring-Halle, so lange wenigstens, bis ihn der seiner glorreichen Zeit nachtrauernde Veteran (ein vorzüglicher Burgess Meredith) auf die Strasse stellt. Dann eines Tages die alles verändernde Nachricht: Apollo Creed, der schwarze Schwergewichtsweltmeister, hat, mit geschäftstüchtigem Gespür für sentimentalisch verbrämte Show, ihn zum Partner im Bicentennial-Kampf gewählt – «The Italian Stallion», wie er sich hochtrabend nennt, als Nachfahre der Entdecker Amerikas gegen den Neger, der hier sicher zu sein meint, nicht die Rolle des Negers spielen zu müs-