

Von "The March of Time" zu "Wehrhafte Schweiz"

Autor(en): **Wolff, Lothar / Ulrich, Franz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **30 (1978)**

Heft 22

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933242>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Von «The March of Time» zu «Wehrhafte Schweiz»

Interview mit Lothar Wolff: 1936–1947 Chefcutter und Produktionsassistent bei «The March of Time»

Wann und wo sind Sie geboren?

Ich bin im Mai 1909 in Bromberg in der Provinz Posen geboren, es heisst jetzt Bydgoszcz und ist eine polnische Stadt.

Welcher Ausbildungsweg hat Sie zum Film geführt?

Ich bin in Bromberg und Berlin zur Schule gegangen, später auch in Davos, wo meine lungenkranke Schwester zur Kur war. Meine Mutter und ich haben deshalb dort gewohnt. Als ich in Berlin mit meinem Studium halbwegs fertig war, bin ich gleich zum Film gegangen.

Was haben Sie denn studiert?

Ich bin zur Schule gegangen, ich habe keine Universitätsbildung gehabt. Meine erste Stellung hatte ich bei der Firma Parufamet, einer 1926 wegen finanzieller Schwierigkeiten der Universum-Film-AG (UFA) entstandenen Verleih-Organisation der Paramount, UFA und MGM in Berlin. Da war ich in der Presse-Abteilung. Das war die Zeit von Emil Jannings, Greta Garbo und Pola Negri in Hollywood. Nach einiger Zeit bei der Parufamet habe ich dann selbständig Werbung gemacht als unabhängiger Reklamemann für Filme wie «Die Büchse der Pandora» von Georg Wilhelm Pabst und mit Luise Brooks (1929), «Die weisse Hölle von Piz Palü» von Pabst und Arnold Fanck (ebenfalls 1929) und andere Filme dieser Art. Dann wurde ich engagiert von der Berliner Hom-Film, zu der Luis Trenker, die tschechische Schauspielerin Anni Ondra(kova) und solche Leute gehörten. Da hat man ganz interessante Filme produziert, für die ich Reklame gemacht habe. Dabei habe ich den Regisseur Karel Lamač und Anni Ondra näher kennengelernt. Als der Tonfilm kam, wurde ich Regie-Assistent bei Lamač. Nach einigen Filmen habe ich langsam im Schneiderraum angefangen zu arbeiten, dann wurde ich Cutter.

Welches waren die wichtigsten Filme, die Sie geschnitten haben?

Meinen ersten Film habe ich in Paris geschnitten: «Monsieur le Maréchal», die französische Version von Lamačs «C. a. K. Polní Maršálek» (Der k. u. k. Feldmarschall). Dann habe ich mit Rex Ingram in Nizza gearbeitet und habe dort, in Paris und London den Film «Baroud» (1931) über sieben Monate lang geschnitten. Aber es wurde kein guter Film. Später arbeitete ich mit Abel Gance an «Poliche» (1934) mit Marie Bell und Constant Rémy). Ich schnitt auch einen Film für die Firma Pathé Natan, der hiess «Le Custode de PTT», bei dem Rudolf Maté Regie geführt hat – der berühmte Kameramann von Dreyers «La passion de Jeanne d'Arc». Dann arbeitete ich öfters an Filmen von französischen Gesellschaften nach Hitler...

Ich möchte aber noch wissen, wie das vor Hitler war. Sie haben ja mit Lang zusammengearbeitet. Sind Sie nachher emigriert? Sie sind Jude...

Ja, bin ich. Ich habe 1932 eine Serie von französischen Filmen in Budapest geschnitten. Dann bin ich nach Berlin zurückgekommen, wo meine Mutter und mein Bruder wohnten, und dort fing ich an, den Fritz-Lang-Film zu schneiden, die französische Version des «Testament des Dr. Mabuse». Während der geschnitten wurde, kam Hitler an die Macht, und die Produktionsfirma Nero-Film hat Angst gehabt, dass der Film verboten würde und man ihn nicht mehr exportieren könne. So wurde er nach Paris geschmuggelt, wo ich ihn dann zu Ende geschnitten habe. Von Paris bin ich dann nach Wien gegangen und habe dort zwei Filme geschnitten, dann wieder nach Paris zurück, wo ich eben mit Abel Gance gearbeitet habe. Dann ging ich nach

Kopenhagen, wo ich an drei Filmen gearbeitet habe. Der Regisseur, mit dem ich am meisten zu tun hatte in den letzten Jahren in Europa, war ein Amerikaner ungarischer Herkunft namens Paul Fejos (1897–1963), ein ausgezeichnete, hochinteressanter Mann. Der war mein Abgott, seit ich seinen Film «Lonesome» (1928) gesehen hatte. Für ihn habe ich in Europa sieben Filme geschnitten. Im Januar 1936 bin ich von Kopenhagen nach New York gegangen.

Ist das im Zusammenhang mit den politischen Ereignissen geschehen?

Nur indirekt. Ich wollte eigentlich schon immer nach Amerika auswandern. Ich habe es schon 1929 versucht. Mein Vater, der jüngste von mehreren Brüdern ist als einziger in Europa geblieben, alle andern sind nach Amerika ausgewandert. Auch ich hatte immer das Verlangen, nach Amerika zu gehen. Aber damals hatten die USA ganz idiotische Visum-Bestimmungen: Jedes Land hatte eine Einwanderungsquote, und weil ich in einer nicht-deutschen, sondern polnischen Stadt geboren worden war, wurde ich zur polnischen Quote zugerechnet. Die war aber ganz, ganz klein, und deswegen hatte ich nie ein Visum bekommen können. In Kopenhagen ist es mir dann endlich gelungen.

Sie sind also 1936 zu «March of Time» gekommen. Welches war dort Ihre Funktion? Wie haben Sie angefangen?

Es war meine erste Anstellung in den USA. Bei «March of Time» war ich ein Cutter. Ich habe dort dasselbe gemacht wie hier in Europa, bloss waren es Dokumentarfilme statt Spielfilme. Ich hatte keine Erfahrungen damit gehabt und musste ein wenig umlernen.

«March of Time» wurde herausgegeben vom Verlag des Nachrichtenmagazins «Time» (1923 von Henry Luce und Briton Hadden gegründet). «March of Time» hat



«The March of Time» – attraktiver Anziehungspunkt vieler Kinos; hier 1936 in einem amerikanischen Kino.

einen eigenen bildjournalistischen Stil entwickelt. Ist der von Verlegerseite, vom «Time»-Team oder von anderen hereingebracht worden?

Der Stil wurde eigentlich schon entwickelt, bevor «March of Time» existierte. Denn es gab bereits im Radio ein «March of Time», wo man vor dem Mikrophon die politischen Tagesereignisse mit Schauspielern rekonstruierte. Da gab es zum Beispiel jemanden, der hatte die Stimme von Roosevelt oder von Haile Selassie. Diese Sprecher waren so gut, dass man nicht wusste, ob es die echten Personen waren oder nicht. Dank den sehr guten Researchern (Nachforschern) wirkte alles sehr authentisch – wie es sich eben abgespielt haben könnte hinter geschlossenen Türen. Es war irgendwie eine dramatisierte Präsentation der (meist politischen) Tagesereignisse. Dieser Stil wurde teilweise übernommen vom Film-«March-of-Time».

Diese nachgestellten Szenen mussten mit Schauspielern besetzt werden. Brauchte man dazu auch einen Regisseur?

Die Aufnahmeteams bestanden aus Kameramann, Regisseur, Tonmann, Assistent, Beleuchter – alles Angestellte von «March of Time».

Hatten Sie auch eigene Studios?

Nein. Am Anfang, als wir noch in den Büros der Wochenschau von 20th Century-Fox untergebracht waren, konnten wir deren Ateliers unten im selben Gebäude benutzen. Später ist man kaum je in ein Atelier gegangen. Man hat, wo immer das möglich war, an den wirklichen Schauplätzen gedreht.

Wie wurde das Material beschafft, das da aus aller Welt zusammenkam?

Wie gesagt, waren die Büros von «March of Time» im selben Gebäude wie «Fox Movietone News» untergebracht. Deren Archivmaterial konnte «March of Time» benutzen, gegen Bezahlung natürlich. Wenn wir beispielsweise was von Hongkong brauchten, war massenhaft Material im Archiv der Fox vorhanden. Das hat man für die Aussenaufnahmen benutzt. Wenn dazu eine Innenaufnahme gebraucht wurde, konnte man sie in New York rekonstruieren, und dann wurde alles zusammengeschnitten. So fing es an. Später wurde das Wochenschaumaterial weniger und weniger benutzt, und schliesslich zog dann «March of Time» in ein eigenes Gebäude.

Hatten Sie eigene Kamerateams?

Wir hatten nicht nur eigene Kamerateams in New York, sondern auch in London und Paris, wo es Niederlassungen von uns gab.

Von wem wurde «March of Time» vertrieben?

Zuerst war es die First Division Pictures, dann die R. K. O. und schliesslich die Fox.

Warum dieser Wechsel?

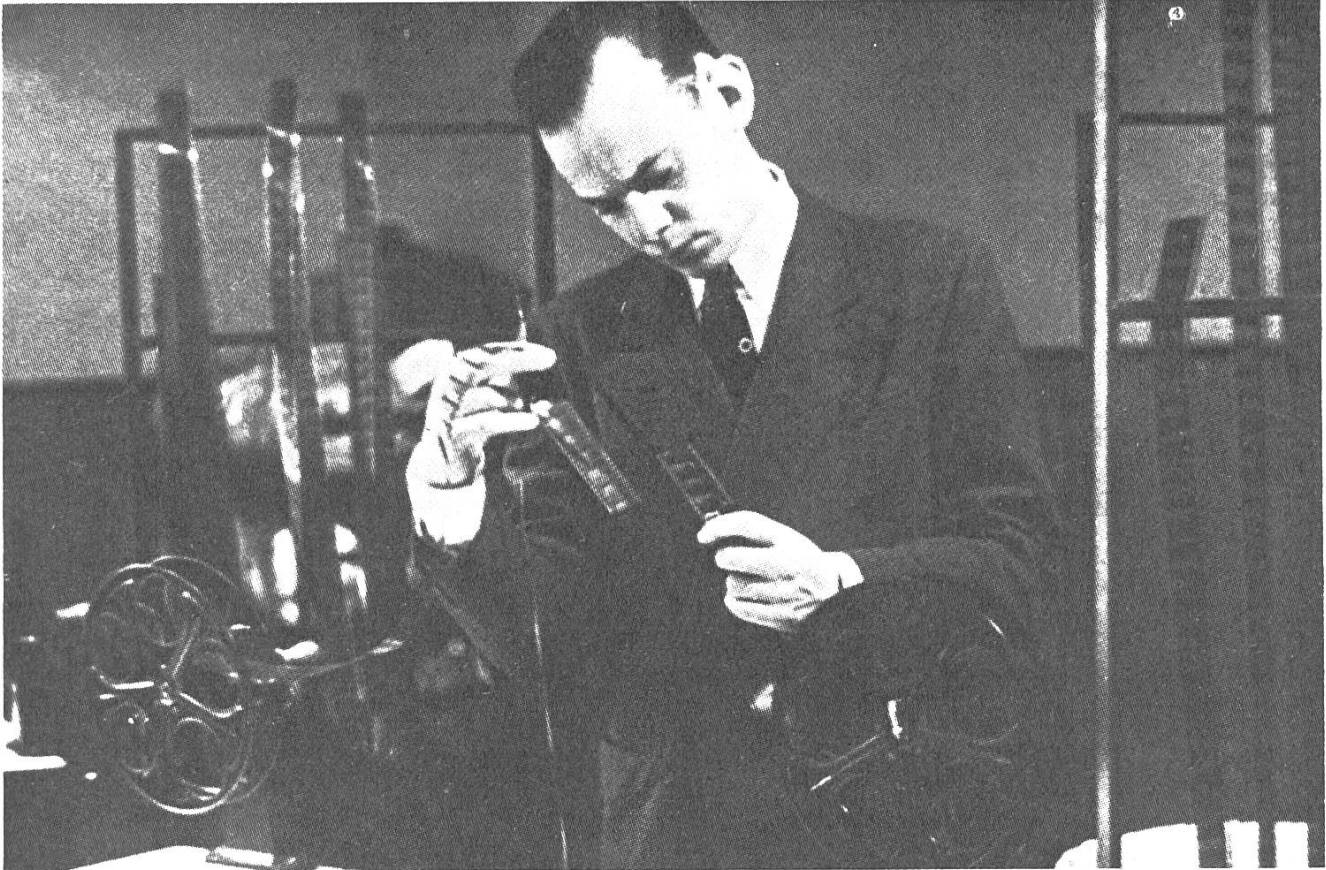
Ich glaube, die Fox hat die besseren Bedingungen offeriert.

«March of Time» wurde auf der ganzen Welt gezeigt, zeitweise in etwa 15 000 Kinos.

In den USA hat man, wenn ich mich richtig erinnere, etwa 350 Kopien von jeder Ausgabe gemacht. Die wurden dann verteilt. Nichts war ja so aktualitätsgebunden, dass es schon am nächsten Tag hätte gezeigt werden müssen.

«March of Time» wurde als Vorprogramm gezeigt. Da es monatlich nur eine Ausgabe gab, haben die Leute dann mehrmals das gleiche gesehen, wenn sie öfters ins Kino gingen?

Nein. Wenn ein anderer abendfüllender Film kam, wurde «March of Time» natürlich abgesetzt. Aber «March of Time» hat selber ein beträchtliches Anziehungsvermögen



Lothar Wolff bei der Montagearbeit an einer Ausgabe von «The March of Time».

gehabt. Leute gingen viel lieber in ein Kino, wenn dort «March of Time» lief, als wenn es nicht da war.

Der Stil ist offenbar sehr stark von Louis De Rochemont, dem Produzenten, geprägt worden. Ziemlich rasch fällt einem auf, dass es fast keine «normale» Kameraperspektive gibt. Bei den Gesprächen werden die Leute von unten, von oben oder von der Seite photographiert, aber eigentlich ganz selten so ganz normal, wie man sich gegenüber sitzt oder -steht. Das gibt allem so etwas Dramatisches, etwas Atemloses auch wegen des raschen Schnitts.

Dieser Stil hat sich entwickelt. Ausserdem waren da ein paar sehr gute Regisseure, die viel von der Kameraarbeit verstanden. Wie Sie richtig bemerkten, sind verhältnismässig selten diese konventionellen fernsehsprechenden Köpfe zu sehen. Die sind immer irgendwie in die Umgebung eingeschmiedet.

Wer hat denn zum Beispiel verlangt, dass keine Schwenks gemacht wurden?

Das war so vorgeschrieben von Anfang an. De Rochemont hasste Schwenks und jede Kamerabewegung, mit gutem Grund übrigens. Wie Sie gesehen haben, wurde ein ziemlicher Stakkato-Schnitt angewandt. Wenn man in einen Schwenk hineinschneiden muss, bevor er zu Ende ist, wirkt das immer sehr störend. Ausserdem verlangsamt ein Schwenk die Aktion statt umgekehrt.

Hatte «March of Time» eine bestimmte politische Richtung?

Nein, hat es nicht gehabt. Es nannte sich «A new kind of pictorial journalism». Die Mitarbeiter waren Journalisten, keine Politiker. Dass der Geschmack von Louis De Rochemont oft durchschlägt, ist ja klar. Das ist immer so bei all diesen Sachen. Er war ein Republikaner, das heisst rechts vom Zentrum. Aber trotzdem war er sehr liberal in seinen Filmen.

Warum ist «March of Time» 1951 eingegangen?

Wissen Sie, das Gesetz von Leben und Tod. Das ist mit allem so. Es hat sich überlebt. Das Fernsehen tat auch etwas dazu, und die Kinos spielten Kurzfilme nicht mehr wie früher. «March of Time» hat versäumt, den Übergang zum Fernsehen zu machen. Eine gewisse Lethargie machte sich breit, die Dynamik des Anfangs ging nach dem Ende des Krieges langsam zurück.

Was haben Sie nach Ihrem Weggang gemacht?

1947 bin ich dort weggegangen, weil Louis De Rochemont in der Zwischenzeit (ab 1944) ein sehr bekannter Produzent bei Twentieth Century-Fox geworden war, wo er wunderbare Filme gemacht hat: «The Fighting Lady», «The House on 92nd Street», «Boomerang», «13 Rue Madeleine». 1947 gründete er eine eigene Produktions- und Verleihfirma, die Louis De Rochemont Associates. Ich bin eines der Mitglieder geworden. Unser erstes Programm, das mich wirklich sehr angezogen hat, war – das hört sich jetzt vielleicht merkwürdig an –, eine Reihe von 36 Kurzfilmen für die Schule zu machen. «The Earth and Its People», so der Titel dieser Reihe, war ein ziemlich revolutionäres Unternehmen, für das sehr gute Dokumentarleute aus der ganzen Welt Filme gedreht haben, die in den Unterrichtsplan hereinpassten. Das Thema war «menschliche Geographie», das heisst, nicht nur Flüsse und Berge sollten gezeigt werden, sondern immer auch die Menschen, wie sie in den verschiedenen Ländern leben. Die Idee der ganzen Sache war, um sie klar zu machen, etwa die: Wenn jemand auf einem Baum lebt, lebt er da nicht, um exotisch zu sein, sondern er hat einen bestimmten Grund, warum er das tut. Und wenn jemand Bananenblätter benutzt, um damit ein Haus zu bauen, tut er das nicht, weil er anders sein will, sondern aus dem und dem Grund. Wir wollten den amerikanischen Kindern, Kindern überhaupt, klar machen, dass es verschiedene Lebensarten gibt, und warum es die gibt. So entstanden diese 36 Filme. Dann habe ich auch als Koproduzent eine Reihe abendfüllender Filme realisiert: «Lost Boundaries» (Regie: Alfred L. Werker, 1949), «The Whistle at Eaton Falls» (Robert Siodmak, 1951), «Walk East on Beacon» (A. L. Werker, 1952), «Man on a String» (André De Toth, 1959), «Windjammer» (Louis De Rochemont und Bill Colleran, 1959) und «Roman Spring of Mrs. Stone» (José Quintero, 1961).

Als Produzent und Ko-Autor haben Sie 1953 «Martin Luther» und 1961 «Question Seven» (Frage 7) für Louis De Rochemont Associates realisiert. Wie sind Sie zu diesen Stoffen gekommen?

Durch meine Freunde. Wir sind alle Freunde geworden, als wir bei «Martin Luther» angefangen haben zusammenzuarbeiten. Wir sind es noch, obwohl 1952 weit zurückliegt. Dieser Film hat viele Freundschaften, auch professioneller Art, mit sich gebracht. Zum grossen Teil arbeite ich immer noch mit den gleichen Leuten von damals zusammen.

Auch bei Ihrer letzten Produktion, «The Joy of Bach», den ja ebenfalls die Produktionsgesellschaft der Lutheranischen Kirchen finanziert hat?

Nachdem ich den «Martin Luther»-Film gemacht hatte, bin ich nach Indonesien gegangen und habe dort zwei Jahre gearbeitet. Aber meine lutherischen Freunde sagten mir: «Wenn du zurückkommst, möchten wir gern, dass Du einen Film über Bach machst.» 1955 war daher ein Bach-Film fürs Kinotheater geplant. Ich arbeitete an einem Manuskript, kam auch nach Deutschland, bin auch in die DDR gegangen und habe mir viel angesehen und viel gelesen. Aber es hat mir damals kein Stil gefallen. Darum habe ich meinen Freunden ausgedrückt, diesen Film zu machen. Die haben es akzeptiert. Bei meiner Nachforschung damals zum Bach-Thema wurde ich bekannt mit dem Thema von «Frage 7». Diesen Gewissenskonflikt habe ich erlebt: Ein Pfarrer

Amerika wirbt für die Schweiz

«It's a long way to Berne...»

Vor zwei Jahren erklärte sich die bedeutende amerikanische Filmgesellschaft «Time and Life» in New York durch den schweizerischen Minister in Washington beim Politischen Departement in Bern bereit, für ihre weltbekannte Dokumentarserie «March of time» einen 500 bis 600 Meter langen Streifen über unser Land zu drehen. Sämtliche Kosten im Betrag von 50,000 bis 100,000 Franken wollte sie auf eigene Rechnung übernehmen. Welche Chance, in allen Kontinenten ohne jedes Risiko geschmackvolle Propaganda für uns zu treiben! Aber wenn es «a long way to Tipperary» ist, so ist es noch ein viel längerer Weg durch die Bundesstuben von Bern, die sich im Schweiß ihres paragrabbenzerfurchten Angesichts alle Mühe gaben, diesen Werbefilm zu verhindern. Nachdem das Gesuch monatelang in einer Schublade liegengelieben war, bereifte man den Amerikanern

durch eine Unmasse von schulmeisterlichen Vorschriften und Einschränkungen der Zensur

die Lust an der Sache derart, daß sie die Verhandlungen ärgerlich abbrechen, in der Meinung, die Schweiz hätte davon mehr Nutzen gehabt als sie. In Schweden schlug der Amtschimmel, bezeichnenderweise, nicht so gewaltig aus wie bei uns. Dort wurde ein ähnlicher March-of-time-Streifen gedreht und mit großem Erfolg in allen demokratischen Ländern gezeigt.

Dank schweizerischer Privatinitiative, die in diesem Fall von der Glorifilm AG in Zürich ausging, wurde nach dem Abbruch der offiziellen Verhandlungen einige Zeit später nochmals Kontakt mit der New Yorker Firma genommen, die sich nach elfmonatigem Kabela-

wechsel endlich bewegen ließ, aus dem in der Schweiz vorhandenen Material einen schweizerischen Dokumentarfilm zusammenzustellen. Sie fandte also keine eigenen Operatoren zu uns, sondern ermächtigte die „Glorifilm“ einfach, aus ungefähr hunderttausend Filmmetern 1600 Meter für sie herauszufischen und zum Feinschnitt nach New York zu senden, wo zu dem ungefähr 600 Meter langen Extrakt auch die Begleitmusik und nach dem textlichen Kommentar die Glossen des Sprechers gemacht werden. Ein Vertrauensmann der schweizerischen Gesandtschaft in New York wird ihr dabei mit sachlichen Ratsschlägen zur Seite stehen. Das Finale soll der Uebertritt deutscher Truppen in die Schweiz und die festliche Begehung des «victory day» bilden.

Das gesamte Material ist nun also in New York. Wir hatten Gelassenheit, die Rohfilme, zu denen auch unsere Wochenschau und der Armeefilmdienst endlich Beiträge geleistet haben, am Montag an einer Pressevorführung in Zürich zu besichtigen. Es bleibt nun abzuwarten, was die routinierte «March of time» daraus machen wird. Jedenfalls beabsichtigt man dort, nicht die historische Schweiz zu zeigen, sondern die Schweiz während des Weltkrieges von 1939 bis 1945,

also die lebendige, für Freiheit und Demokratie kämpfende Schweiz. Was weiß der Durchschnittsamerikaner von ihr? Er kennt vielleicht das Matterhorn und St. Moritz, die Schweiz als Weltmeisterin im Schieken, als jodelnde Trachtengruppe oder bei einer Sennentilbi. Aber über das Bild dieser Postkarten-Schweiz hinaus wollen die Filmleute in New York von unserem Land einen tieferen Begriff geben. C. S.

Wie dieses Zeitungsdokument aus der «National Zeitung», Basel, vom 11. Juli 1945 (Morgenblatt) zeigt, plante «The March of Time» auch eine Ausgabe über die Schweiz, die unseres Wissens jedoch nie zustande gekommen ist.

erzählte mir sein Problem mit seinem Sohn, und ich fand das so dramatisch, dass ich es den Auftraggebern von «Martin Luther» erzählt habe, und die haben gesagt: «Fein, geh, mach den Film!»

Wie sind Sie zum Armeefilm «Wehrhafte Schweiz» für die «Expo 64» in Lausanne gekommen?

Die Firma Farner-Looser, eine PR-Gesellschaft, hatte den Auftrag, alles für den Armee-Pavillon an der Expo zu machen. Die haben einen Vertreter in New York gehabt, den ich kannte, und der meine Arbeit kannte. Sie wollten jemand haben, der etwas ganz Besonderes, Originelles für den Armee-Pavillon machen konnte. Der New Yorker Vertreter hat mich den Leuten in der Schweiz vorgeschlagen, und die haben mich eingeladen, hier herüber zu kommen und ihnen zu sagen, was für Ideen ich hätte. Bei «Windjammer» haben wir mit dem Cinemiracle-System, einer aus dem Cinerama weiterentwickelten speziellen Technik für die Breitleinwandprojektion, gearbeitet. Ich habe dabei gelernt, diese Technik zu benutzen, und habe versucht, sie beim Armeefilm anzuwenden.

Haben Sie ein Drehbuch vorgelegt bekommen?

Nein, das haben wir entwickelt. Von den Auftraggebern habe ich gehört, was wichtig sei für die Verteidigung der Schweiz, was für Elemente da mitspielen. Dann war es meine Aufgabe, das so dramatisch wie möglich für ein allgemeines Publikum darzustellen. Es war ein irrsinniges Vergnügen, mit der Armee zu arbeiten, das muss ich sagen. Das war das Beste daran, wirklich, wie wunderbar harmonisch das ging und wie gut die Leute waren. Es war eine äusserst schwierige Produktion, sehr kompli-

ziert, alles auf Zehntelsekunden getimt, und wenn Sie mit Breitwandbild arbeiten, kostet jede Sekunde viel Geld. Man muss also sehr vorsichtig sein. An alle Mitarbeiter habe ich eine sehr angenehme Erinnerung.

Die Komplikationen sind dann ja erst nachher gekommen und führten sogar zu einer Anfrage im Parlament...

Nein, die politischen Probleme kamen leider schon während der Produktion, bei den Dreharbeiten zum letzten Drittel des Films. Es waren meist nicht einmal eigentliche politische Probleme. Es waren Leute in der Filmbranche, die sich benachteiligt fühlten und das Gefühl hatten, dass Schweizer den Film hätten machen sollen und nicht Ausländer.

Sie sind zum ersten Mal in Nyon. Wie haben Sie das Festival empfunden?

Wunderbar. Ich bin wirklich sehr beeindruckt von dem Stil, von den Filmen, die ich gesehen habe. Da gab es sehr wenig Filme, die nichts zu sagen haben. Manche sagen es nicht so richtig, nicht so, wie ich wünschte, dass sie's sagen würden. Das ist aber eine Geschmackssache – manche Leute haben Grün gern, manche Gelb. Diese ganze thematische Auswahl, diese Zusammenstellung von Filmen und Sujets, die uns irgendwie berühren, finde ich doch ganz interessant.

Haben Sie eine gute Jury-Arbeit gehabt?

Wissen Sie, das ist immer sehr schwierig. Es ist immer schrecklich, besonders wenn man selber Filmschaffender ist, die Gesichter von anderen Filmschaffenden vor sich zu haben und daran zu denken, was die erhoffen. Wenn man siebzig Filme hat und sieben Auszeichnungen und daran denkt, da werden 61 enttäuschte Menschen sein, das ist immer ein schreckliches Gewicht, das man mit sich herumtragen muss.

Haben Sie weitere Produktionspläne?

Ja, immer... Ich bin da etwas abergläubisch, ich rede lieber nicht darüber, bis es arrangiert ist. Aber da sind einige Sachen im Feuer.

Ich danke Ihnen herzlich für das Gespräch.

Es war ein Vergnügen, mit Ihnen zu reden.

Interview: Franz Ulrich

FILMKRITIK

L'albero degli zoccoli (Der Holzschuhbaum)

Italien 1978. Regie: Ermanno Olmi (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/290)

Im Schutz der Dunkelheit fällt ein mittelloser Bauer einen kleinen Baum aus dem Gutsbesitz seines Herrn. Er braucht das Holz, um seinem Sohn, der jeden Tag sechs Kilometer weit in die Schule geht, neue Zoccoli zu schnitzen. Als der Feudalherr später den «Frevel» bemerkt, jagt er den Bauern und seine Familie vom Hof in eine ungewisse Zukunft. Diese Geschichte, die Ermanno Olmi als Kind schon von seiner Grossmutter gehört hat, soll sich um die Jahrhundertwende in der Lombardei zugegetragen haben. Sie wird nun zum Anlass eines Filmes, der – episch breit und dem Rhythmus der Jahreszeiten folgend – ein Gemälde der norditalienischen Bauernwelt im Jahr 1898 entwirft. Olmi geht dabei mit der Oekonomie der Bauern vor, die einen langen Atem gewährleistet, und auch die Art des Erzählens ist jener einer fern der Hektik lebenden Landbevölkerung abgeschaut: ausholend, mit einem ausgeprägten Sinn für die lebendige Beschreibung der Einzelheiten, herb und kräftig im Ausdruck