

Mein Metier ist, Geschichten zu erzählen

Autor(en): **Koller, Xavier / Ulrich, Franz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **32 (1980)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933047>

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.

Gespräche mit Schweizer Filmschaffenden

Mein Metier ist, Geschichten zu erzählen

Interview mit Xavier Koller über seinen Film «Das gefrorene Herz»

Xavier Koller wurde 1944 in Ibach-Schwyz geboren, wo er auch zur Schule ging, bis ihn 1953 der Umzug der Familie nach Mellingen (AG) zum Schulwechsel zwang. Obwohl er nach der Schule Schauspieler oder Clown werden wollte, absolvierte er nach dem Sekundarschulabschluss seinem Vater zuliebe zuerst eine Lehre als Feinmechaniker. Nach der Rekrutenschule besuchte er das Bühnenstudio Zürich, das er nach drei Jahren mit dem Diplom abschloss. Es folgten Bühnenengagements in Deutschland (Göttingen) und in der Schweiz (Basel). Von der Schauspielerei unbefriedigt, begann Koller Geschichten zu schreiben, in denen er herauszufinden suchte, wer er war. Nach Zürich zurückgekommen, erarbeitete er mit Fred Tanner Becketts «Endspiel», nachdem sie vorher schon zusammen «Warten auf Godot» gemacht hatten. In Zürich lernte Koller Kurt Aeschbacher, damals Kameramann bei der Televico, kennen. Während anderthalb Jahren schrieben sie zusammen Scripts und Drehbücher. 1969 entstand «Fanø Hill», 1971 folgte «Alfred R.» von Georg Radanowicz (Darsteller, Mitarbeit am Konzept), 1972 «Hannibal» (Drehbuch und Regie). Wegen des kommerziellen Misserfolges war Koller gezwungen, von 1973 bis 1975 Werbe- und Industriefilme zu machen. Daneben entstanden Drehbücher und Konzepte, und es kam zu Kontakten mit der Abteilung Dramatik des Fernsehens DRS. 1976 arbeitete Koller am Drehbuch für Hansjörg Schneiders «De Schützekönig» mit und führte Regie, 1977 entstanden die Drehbücher zu «Das gefrorene Herz» und «Galgensteiger» (mit André Kaminski), 1978 inszenierte er die Telearena «Homosexualität» (auch Mitarbeit am Drehbuch) und den Fernsehfilm «Der Galgensteiger», und 1979 entstand schliesslich «Das gefrorene Herz» (vgl. die Besprechung in der letzten Nummer).

«Fanø Hill» und «Hannibal», Deine beiden ersten Filme, sind zwei ausgesprochen verschlüsselte, parabelhafte Werke fast experimentellen Charakters. Ihre Themen scheinen eine enge Beziehung zu Deiner persönlichen Entwicklung zu haben...

Prägend für mich war während meiner Bühnenzeit die Auseinandersetzung mit Samuel Beckett, weil mich die in seinen Stücken dargestellte Themenwelt und deren Stilisierung auf der Bühne sehr beeindruckten. Er war der Autor, der mir am meisten entsprochen hat, wobei ich nicht behaupte, ihn damals schon total verstanden zu haben. Ich spürte gefühlsmässig eine gewisse Verwandtschaft im Empfinden und Betrachten von Situationen. «Fanø Hill» war einerseits von daher beeinflusst. Andererseits gab es auch rein praktische, finanzielle Gründe für die Themenwahl und Gestaltung dieses Films. Weil wir einen Film ohne Geld machen mussten, konnten wir keinen Aufwand an Dekors betreiben, sondern mussten uns mit der Natur begnügen. Ich benötigte eine karge, wüstenähnliche Landschaft, von der sich die beiden Figuren des Films wirklich abheben konnten. Dem Film legte ich den Satz «Das Gros der Weltgeschichte macht die immer wiederkehrende Geschichte Kains aus» von Szondi zugrunde, also das Wechselspiel zwischen sogenanntem Guten und Bösen im Menschen. Zuerst geht es in kindlichem Spiel um Gegenstände, dann wird das Spiel immer persönlicher und härter, sodass der, der jeweils die Oberhand hat, das Spiel immer noch als Spiel empfindet, während der Unterlegene das gar nicht mehr lustig findet, dadurch aggressiver wird und versucht, im nächsten Spiel noch raffinierter zu sein, bis es zum Totschlag kommt.

Das Bedürfnis, zu gewinnen und die Oberhand zu behalten bei gleichzeitig fehlender Toleranz, ist ein alltägliches Problem, das in uns versteckte, unheimliche Kräfte aktiviert. «Fanø Hill» war der Versuch, gewiss noch naiv und amateurhaft, dieses Gefühl umzusetzen und zu zeigen, was in uns vorgeht und wohin es führt, wenn wir nicht kommunizieren, sondern die Kräfte nur einsetzen, um gegenüber andern die Oberhand zu gewinnen. Wenn im zweiten Teil der eine tot ist und der andere von schlechtem Gewissen verfolgt wird, so hat das auch mit meiner katholischen Erziehung zu tun. Ich sehe eigentlich erst heute klar, wie stark sich solche Sachen in einem niedergeschlagen haben, was es heisst, von einem schlechten Gewissen, das man nicht los wird, geplagt zu werden. Das Bewusstsein des «Sündigen» ist in mir viel stärker vorhanden, als ich mir vorgestellt hätte.

Von Beckett zu Inglin

«Hannibal» scheint eine Weiterentwicklung des Themenkreises Macht und Abhängigkeit zu sein.

Er geht auch wieder von Beckett aus, dessen Themen mich damals verfolgt haben. Ich spielte während und nach der Arbeit an «Fanø Hill» in Basel Theater. Damals wurde auch «Warten auf Godot» mit Peter Brogle als Lucky aufgeführt. Ich sah mir das Stück genau an und hatte einen intensiven Kontakt mit Brogle, der 1967 mit Werner Herzog auf Kreta «Lebenszeichen» gemacht hatte. Er erzählte mir von einer griechischen Insel, von der er weder den Namen noch die genaue Lage wusste, die mich aber sofort als Sinnbild einer Beckett-Welt faszinierte. Eine verfallende Leprastation, die Brogle sehr beeindruckt hatte, ist mir durch seine Schilderung sofort haften geblieben. Ich bin diese Insel suchen gegangen, habe sie gefunden und wusste sofort, dass ich in diesem Dekor einen Film machen wollte. Dieser Dekor war das Ausschlaggebende für die Geschichte.

Ausgehend von der Beckett-Aufführung in Basel, wollte ich darstellen, wie ein Schauspieler, der eine von einem Autor geschaffene Figur reproduziert, hier also die Rolle des unterdrückten Knechts Lucky, und mit der Darstellung dieses Unterhundes ungeheuren Applaus erntet – vermutlich ohne genau zu wissen, was er da spielt –, auf diese Insel kommt und darauf wirklich zum Lucky wird. In diesem Konzept kam auch mein Misstrauen gegen den Schauspielerberuf zum Ausdruck. Verschiedener unglücklicher Umstände wegen, hatte ich schliesslich, obwohl die Finanzierung inzwischen gesichert war, weder Lust noch Kraft, mich weiter mit dieser Geschichte herumzuschlagen. So wurde aus dem Schauspieler die Figur des Kaspar, den ich als suchenden Quasitouristen in diese Inselsituation hineinstellte. Die Figur des Kaspar entsprach in vielem meiner persönlichen Situation: Auch ich war – und bin immer noch – ein Suchender, der zuerst einmal allem misstrauisch gegenübersteht, es betrachtet und zu begreifen versucht, bevor er handelt. Ich bin kein sehr spontaner Mensch, kann mich auch nicht sofort für etwas engagieren, für das ich noch kein Bewusstsein und keine Haltung entwickeln konnte.

Damals war mir aber noch zu wenig klar, in welcher Form gefühlsmässige Situationen und Vorstellungen, die man in sich herumträgt, durch Bilder, denen man einen bestimmten Abstraktionswert verleiht, für andere lesbar zu gestalten sind. Das eigene Gefühl und Empfinden ist anders als beim Zuschauer. Solche Dinge haben zu Missverständnissen geführt. Ich glaube heute noch, dass «Hannibal» eine starke Geschichte ist, nur müsste ich sie besser erzählen, damit sich das, was ich wirklich meine, auch auf den Zuschauer überträgt. Ich bereue diese Erfahrung überhaupt nicht, obwohl «Hannibal» total in die Hose gegangen ist und uns finanziell eine gewaltige Schlappe einbrachte – wir mussten bis letztes Jahr Schulden abbezahlen. Das finanzielle Fiasko hat mich gezwungen, Werbefilme und -spots zu machen. In diesen vier Jahren habe ich mich sehr unglücklich gefühlt, denn dieser Arbeitsbereich war nun einmal nicht meine Welt, sie interessierte mich im Grunde überhaupt nicht. Ich versuchte aber, nicht zu resignieren und nicht die Hoffnung zu verlieren,

eines Tages dort weiterfahren zu können, wo ich aufhören musste. Ich strampelte mich ab, schrieb an verschiedenen Projekten, aber nichts ist zustande gekommen. Das grösste und letzte Projekt war «Madeleine – Protokoll eines Scheiterns»; es ist zwar bis zur Produktionsreife gediehen, aber drei Wochen vor Drehbeginn ist ein Koproduzent mit einer halben Million ausgestiegen, worauf das Projekt aufgefliegen ist.

1976 findet man Dich plötzlich beim Fernsehen DRS als Regisseur und Drehbuch-Koautor von Hansjörg Schneiders «De Schützekönig». Wie ist es zu dieser Zusammenarbeit gekommen?

Während meiner Arbeit an «Madeleine» ergaben sich Kontakte zur Abteilung Dramatik im Fernsehen DRS. Damals kam Max Peter Ammann neu als Abteilungsleiter Dramatik zum Fernsehen. Es wurde nach einem neuen Konzept zum Erarbeiten von Fernsehspielen gesucht. Autoren und Regisseure sollten näher zusammengebracht werden, damit sie sich bei einem gemeinsamen Lernprozess gegenseitig stützen konnten. Es wurden «Paarungen» vorgenommen, wobei Hansjörg Schneider und ich zusammenkamen. Wir kannten uns schon von Basel her, wo er am Theater hospitiert hatte. Er hatte die Idee zum «Schützekönig», schrieb ein Exposé und entwickelte die ungewöhnliche Geschichte, die auf eine kurze Zeitungsmeldung zurückgeht. Aus dieser konkreten Mitarbeit an einem Stoff entstand eine intensivere Zusammenarbeit als Drehbuchautor und Regisseur mit dem Fernsehen. Schneider und ich hatten Glück, bei anderen klappte die Zusammenarbeit weniger gut, da die Autoren meist nicht bereit waren, sich von einem Regisseur dreinreden zu lassen. Leider sind die Versuche einer engeren Zusammenarbeit zwischen Autor und Regisseur beim Fernsehen wieder eingeschlafen, ausser beim «Todsünden»-Projekt der Nemo, wo unter anderem Gerold Späth und Otto F. Walter mitmachen.

Nach dem Erfolg des «Schützekönigs» suchten wir nach weiteren Möglichkeiten einer Zusammenarbeit. Zwar hatte ich damals wegen des Konkurses der Filmteam Zürich AG, die «Hannibal» produziert hatte, ein Arbeitsverbot bei der SRG. Nachdem ich Meinrad Inglins Erzählung «Begräbnis eines Schirmflickers» bei einem Dramaturgen entdeckt hatte und das Arbeitsverbot wieder aufgehoben worden war, konnte ich das Drehbuch zu «Das gefrorene Herz» schreiben. Zwischenhinein kam noch «Der Galgensteiger», wo ich als Drehbuch-Koautor und Regisseur beteiligt war. Obwohl ich eigentlich Angst hatte vor einem so grossen Unternehmen, wie es «Der Galgensteiger» war, interessierte und faszinierte mich die Aufgabe, einmal in dieser Grössenordnung arbeiten und dabei das Filmhandwerk trainieren zu können.

Was stand für Dich als Filmschaffender bei den Fernseharbeiten im Vordergrund: Interessierten Dich die Themen, wolltest Du Erfahrungen sammeln, lockten Dich die grösseren Produktionsmittel oder suchtest Du in erster Linie eine Existenzsicherung?

Es war das Zusammenspiel verschiedener Dinge. Der wichtigste Grund aber war, dass ich nach der vierjährigen Durststrecke wieder eine Möglichkeit sah, dramaturgisch zu arbeiten, was mich in meinem Beruf als Autor und Regisseur letztlich allein interessiert. Ich konnte an meiner früheren Arbeit anknüpfen und mich mit Partnern auseinandersetzen – nicht das «Fernsehen» interessierte mich, sondern die Leute, mit denen ich zusammenarbeitete. Aus einer gegenseitigen Neugier hat sich ein Vertrauensverhältnis entwickelt. Ich hatte dabei auch die Hoffnung, an meinen ursprünglichen Themenkreis herankommen zu können. Immer wollte ich Geschichten erzählen, ob sie von mir oder andern stammen, ist nicht so wahnsinnig wichtig, wenn ich eine Verwandtschaft spüre. In der Zusammenarbeit habe ich gemerkt, dass vieles aufbricht, dass es vieles zu lernen gibt und dass man gegenseitig voneinander profitieren kann.



Der passionierte Geschichtenerzähler Xavier Koller (Mitte) mit Hans Liechti und Rainer Klausmann bei den Dreharbeiten zum «Galgensteiger».

Dramaturgische Überlegungen

Inglins Erzählung ist kurz, knapp und schlank erzählt. Es wird keine Milieuschilderung versucht, und auch die psychologischen Hintergründe spielen kaum eine Rolle. Im Gegensatz dazu zeichnet Dein Film ein Milieu, und die Handlungen und das Verhalten der Figuren sind psychologisch motiviert. Nach welchen konzeptionellen und dramaturgischen Überlegungen sind diese Erweiterungen erfolgt?

Wenn man die Kurzgeschichte liest, ist der Vorgang prägnant und doch komisch dargestellt, man hat sofort Bilder im Kopf. Aber wenn man der Dramaturgie der Kurzgeschichte folgt und sie filmisch ebenso knapp und trocken erzählt, dann reicht das nur für einen Kurzfilm. Zudem wäre die Geschichte nirgends konkret situiert, nirgends daheim. Die Handlung würde ein Vorgang ohne sozialen und emotionellen Hintergrund bleiben und als Geschichte nicht «tragen». Inglin beschreibt, wie sich zwei Typen kennenlernen und dann miteinander saufen gehen – eine Exposition in wenigen Sätzen. Sie haben sich also vorher nicht gekannt, und so musste ich sie irgendwie zusammenbringen. Darum habe ich die Anfangssequenz mit den Jägern entwickelt, wo sich die beiden Landstreicher nach erfolgreichem Hasenraub beim Hasenbraten treffen. Damit sich die beiden finden, braucht es nicht einmal Worte, weil sie bei allem gegenseitigen Misstrauen eine gemeinsame Basis haben. Das war mir sehr wichtig, weil ich damit zeigen kann, wie sich zwischen den beiden sofort eine Solidarität entwickelt. Weiter überlegte ich, dass der Schirmflicker enorm im Nachteil ist, weil er schon bald stirbt. Das Ganze aber findet doch seinetwegen statt. Um über ihn als Toten eine Geschichte erzählen zu können, muss ich ihm Gelegenheit geben, sich zu äussern. Ich musste also seinen Charakter skizzieren und seine Utopie, seine Sehnsucht formulieren, die erst erklärt, warum er unbe-

dingt in diese Gegend kommen und noch in der Nacht, trotz der Kälte, nach Hinterau gehen muss. Gerade weil er ein Landstreicher und ein ziemlich abstossender Kerl ist, ist es schön, dass er, dem man so etwas gar nicht mehr zutraut und der sofort als Fecker und Aussenseiter abgeurteilt wird, wegen einer Frau da ist, zu einer utopischen Liebessehnsucht fähig ist und sie auch noch bildhaft darstellen kann. Darum habe ich die Figur der Rosi eingeführt als Ziel, nach dem der Schirmflicker trachtet.

Beim Konzipieren der beiden Landstreicher versuchte ich, nicht zwei gleiche Typen zu schaffen, einen jüngeren und einen älteren, sondern sie sollten sich auch in ihrer Haltung unterscheiden: Der Schirmflicker ist mehr ein intuitiver, spontaner Springinsfeld, der das Leben gleichsam anheftet, obwohl er sicher immer wieder eins auf den Schädel bekommen hat, während der Korber mehr ein zurückhaltender, schlauer Fuchs ist, der die Dinge zuerst betrachtet und erst dann reagiert. So ist er zu Beginn des Films eher ein Frauenhasser, sodass sich die beiden auch im Verhalten gegenüber den Frauen zunächst unterscheiden.

Im Gespräch in der Wirtschaft, bei dem sich der Schirmflicker offenbart, ist eine Leidenschaft zu spüren, die ich sehr wichtig finde: Hier wird Leidenschaft, Emotionalität, Lebenskraft sichtbar. Ich hasse nichts mehr als Schauspieler, die wie Schaufensterpuppen im Bild herumstehen. Von dem im Schweizer Film lange propagierten Understatement halte ich gar nichts. Darum versuchte ich, farbige Figuren zu schaffen. Jeder in der Geschichte vorkommenden Figur wollte ich die Möglichkeit geben, nicht nur ein blöder Kerl oder ein Arschloch, sondern sympathisch zu sein, auch wenn es eine unsympathische Rolle war. Die Vorstellung, jedem, der auftritt, eine Chance zu geben, hat mir bei der Arbeit sehr geholfen. Diese Grundhaltung, nicht Schwarzweiss-Figuren zu zeichnen, sondern sie farbig zu beleben, war schon beim Drehbuchs schreiben bestimmend. Dabei entwickelte sich eine Art Eigengesetzlichkeit: Je weiter die Geschichte voranschritt, desto mehr Möglichkeiten sah ich, das Feld der Figuren und Zusammenhänge aufzufächern.

Ein wesentlicher Bestandteil für die Story Deines Films sind die Aussenseiter. Du betonst den Gegensatz zwischen ihnen und den Dörflern ziemlich stark, jedenfalls mehr als Inglin.

Die Aussenseiter interessieren mich, sie sind mir sympathisch, weil bei ihnen mehr passiert, weil Gefühle bei ihnen noch eine grössere Bandbreite besitzen und weil sie normalerweise weniger Möglichkeiten haben, sich zu äussern. Aber in dieser Geschichte gibt es nicht einfach die reichen Dörfler und die armen Landstreicher; auch der Reichste im Dorf kann nicht einfach mit Geld herumwerfen. Es ist ja auch nicht eine realistische Situation in einem heutigen Bergdorf mit Tourismus, Landverkauf für Ferienhäuser und so weiter. All das wollte ich bewusst ausklammern, und darum spielt die Geschichte auch in einer Zeit, die nicht genau festzulegen ist. Da ich aber die Aussenseiter hauptsächlich mit den Dorfoberen konfrontiere, prallen da schon zwei Welten aufeinander. Und weil ich auch ein soziales Gefälle innerhalb der Dorfgemeinschaft zeige, wird es auch Dörflern möglich, Sympathie und Solidarität zum Korber zu entwickeln.

Gibt es da nicht auch Bezüge zu Deinen ersten Filmen: Der Landstreicher steht einem Macht- und Autoritätssystem gegenüber, das er unterläuft?

Man wirft mir etwa vor, dass meine späteren Filme mit «Fanø Hill» und «Hannibal» nichts mehr zu tun hätten, dass ich «meine Linie» verlassen und Kompromisse gemacht habe. Das liegt weniger am Grundthema, der Auseinandersetzung mit Macht und Aggression, sondern am jeweils gewählten Stil. «Fanø Hill» besass eine abstrakte parabelhafte Form. Bei «Hannibal» war es ähnlich. Zwangsläufig musste ich später solche Parabeln aufgeben. Ich meine aber, dass ich nach den Arbeiten, die ich inzwischen gemacht und bei denen ich einiges gelernt habe, mit «Das ge-

frorene Herz» wieder dort anknüpfen konnte, wo ich mich daheim fühle – beim Erzählen von Geschichten, Parabeln, die jeweils von einem ganz bestimmten Stil geprägt sind, sodass ich glaube, dass sich diese Filme doch gleichen und es zu spüren ist, dass sie von mir sind.

Machtanspruch ist sicher ein Thema, das mich beschäftigt, aber nicht in erster Linie. Wichtiger ist ein Grundgefühl von mir: Mich beschäftigen, bewegen und bedrücken Dinge wie Abhängigkeit und Gebundensein, die ich selber nicht verkrachte. Darum bin ich auch nirgends fest angestellt, ich würde das nicht ertragen. In dieser Beziehung ist sicher ein innerer Zusammenhang zwischen allen meinen Filmen, inklusive «Galgensteiger», festzustellen. Dank meiner Arbeit fürs Fernsehen in den letzten Jahren kann ich mich allmählich wieder freistrampeln und mich wieder mehr auf meine eigenen Themen und meinen Stil konzentrieren. Ich bin kein Pragmatiker, sondern ich will mit Phantasie, Spiel- und Darstellungslust arbeiten.

«Das gefrorene Herz» sollte also weder realistisch noch naturalistisch werden. Du hast denn auch häufig Szenen und Gesten theatralisch etwas überzeichnet, wie mir scheint.

Das Theatralische an diesem Stoff hat mich schon beim Drehbuch interessiert. Dass da ein Toter über eine Grenze hin- und hergeschoben wird, hat für mich etwas Groteskes. Die Feststellung von Beckett, «Es gibt nichts Komischeres als das Unglück», ist für mich ein Leitsatz, von dem ich auch bei diesem Stoff ausgegangen bin. Ich habe eine Ader dafür, ich fahre darauf ab, und darum hat es mir auch Spass gemacht, in diese Geschichte einzusteigen. Mich hat nicht in erster Linie das Leid des Schirmflickers interessiert, sondern wie die Umwelt auf sein Schicksal reagiert. Die Leute reagieren aber nicht realistisch, sondern eben als Hinterauer und Vorderauer. Dass ich die theatralische Seite schon im Drehbuch betont habe, zeigen die Dialoge und die farbigen, vitalen Figuren, die als Menschen mit ihren Stärken und Schwächen dargestellt werden, die ich herausgekitzelt und meinerwegen auch etwas überzeichnet habe, aber in einer Art, die für mich vertretbar ist. Es war ja auch ein Versuch, herauszufinden, wie weit ich die Schauspieler führen kann, dass die Szenen theatralisch sind, ohne dass daraus Theater im negativen Sinn wird. Es war eine Gratwanderung, bei der nur aus der persönlichen Erfahrung heraus abzuschätzen war, wieviel es überhaupt erträgt. Konstant versuchte ich, Situationen und Darsteller an eine Grenze heranzuführen, ohne dass das Spiel ins Peinliche kippt. Manche Kollegen sind vielleicht der Meinung, dass das mit Film nichts mehr zu tun habe. Ich glaube aber, dass es innerhalb dieser Geschichte berechtigt war, jeweils bis an die Grenze zu gehen und gelegentlich sogar ein Hinüberkippen zu riskieren, wie das eben bei jedem Experiment geschehen kann.

Ich behaupte nie, dass meine Filme *die* Realität sind. Jeder Film hat *seine* Realität, es ist die Realität einer bestimmten Geschichte, die für den Zuschauer erst im Feedback lesbar wird, indem er durch die Geschichte an seinen Alltag und seine Erlebnisse erinnert wird. Der Film ist etwas Abgeschlossenes wie ein Bild, das einen Rahmen hat. Wie der Maler seine Vision auf die Leinwand bringt, bringe ich meine Vision von Inglins Vorder- und Hinterau auf die Kinoleinwand.

Probleme der Besetzung

Ohne realistisch sein zu wollen, hast Du aber versucht, ein stimmiges Milieu zu schaffen. Die Equipe war aber recht heterogener Herkunft, unter den Schauspielern befinden sich Ausländer, die keinen Dialekt sprechen. Wirkte sich das nicht negativ auf die Einheitlichkeit des Films aus, ähnlich wie beim «Galgensteiger», wo die Heterogenität allerdings viel stärker zu spüren ist? Ist dies nicht ein Nachteil bei internationalen Koproduktionen?

Aus dieser Frage schimmert ein leichter Vorwurf hervor, den ich aber zurückweise. Ich hatte bei beiden Filmen weder von der SRG noch sonst von irgend jemandem

her Auflagen für die Darsteller. Beim «Galgensteiger» waren an die 60 Rollen zu besetzen, für die in der Schweiz ganz einfach nicht genügend Darsteller zu finden waren. Weil wir in Städten voller Lärm und auf dem Land mit Generator arbeiten mussten, war von Anfang an klar, dass der Aufwand für Originalton bei der knappen Drehzeit von sieben Wochen zu gross gewesen wäre, weshalb wir alles synchronisierten. Die Figuren besetzte ich einerseits ganz nach meinen Vorstellungen, andererseits hatte ich zeitgenössische Stiche der historischen Persönlichkeiten, die ich bei der Rollenbesetzung berücksichtigte, um eine gewisse Verwandtschaft zwischen dem Darsteller und der von ihm verkörperten Figur herzustellen.

Die einzige Auflage war, dass hochdeutsch gesprochen werden musste, weil sonst die Einheitlichkeit der Triologie – «Der Galgensteiger» war einer von drei Filmen zum Thema «1848», die SRG, ZDF und ORF gemeinsam produzieren wollten – durch den Dialekt gesprengt worden wäre. Ich hätte zwar Dialekt vorgezogen, weil bei seiner Verwendung zwangsläufig manches anders dargestellt worden wäre als in der «geputzten» Sprache, die Hochdeutsch eben ist. Darum habe ich auch die Rollen, die von Schweizern gespielt wurden, von Schweizern synchronisieren lassen und dabei bewusst Helvetismen eingebaut und sogar Dialektsätze sprechen lassen. Das hat mir den Vorwurf des Stilbruchs und der plumpen Demonstration von Schweizertum eingebracht. Ich würde es aber wieder so machen, weil diese «Stilbrüche» den Zuschauer, der vielleicht vergisst, wo die Geschichte spielt, aufstören und daran erinnern, dass es eine Episode aus der Schweizer Geschichte ist.

Auch beim «Gefrorenen Herz» erfolgte die gemischte Besetzung aus rein praktischen Gründen. Bei der Wahl der Darsteller achte ich immer darauf, dass es Menschen und Gesichter sind, die sich nicht gleichen. Sie müssen ein Spektrum bilden, in dem jeder für sich interessant zum Anschauen ist. Einen grossen Teil der benötigten Rollen konnte ich zwar durch Deutschschweizer besetzen, aber als es dann



Die Sehnsucht im Herz des Aussenseiters: Rosi (Emilia Krakowska) und der tote Schirmflicker (Paul Bühlmann).

an das Zusammenstellen der Figuren ging, zeigte es sich, dass es nicht immer möglich war, hierzulande die richtigen Partner zu finden. Reichmuth und Betschart habe ich beispielsweise immer als Paar gesehen, weshalb ich zwei Darsteller finden musste, die zueinander passen, sich «vertragen». Deshalb habe ich Otto Mächtlinger als Reichmuth engagiert, obwohl er ein Deutscher ist, der allerdings lange in der Schweiz gelebt und deshalb mit dem Dialekt keine Mühe hat. Und Günter Lamprecht habe ich genommen, weil er die grosse und kräftige Statur besitzt, wie ich sie mir für den Vorderauer Präsidenten Gwerder vorgestellt habe. Vielleicht wäre es möglich gewesen, diese Rollen durch Laien zu besetzen. Aber die Arbeit mit einem gemischten Team aus Professionellen und Laien hätte für diese grossen Rollen eine viel längere Vorbereitungszeit erfordert, und während der Dreharbeiten wären grosse Anstrengungen nötig gewesen, um den Laiendarstellern Sicherheit zu geben, damit sie sich nicht ständig mit den Schauspielern messen. Das hätte ihr Selbstwertgefühl wie auch die Arbeitsatmosphäre gestört.

Die wichtigste «Ausländerrolle», wenn man so will, ist die Rosi der Emilia Krakowska, einer Polin. Ich suchte im ganzen deutschen Sprachraum lange nach einer Schauspielerin, die jene Ausstrahlung besitzt, die ich mir für diese Rolle vorgestellt habe. Sie musste ein Urweib sein, nicht schön, aber auch nicht todhässig; man sollte verstehen können, dass Männer auf sie abfahren, ohne dass sie eine Sexbombe ist. Sie sollte eine natürliche weibliche Ausstrahlung besitzen. Über einen befreundeten Regisseur habe ich sie schliesslich in Polen gefunden: Emilia Krakowska war die erste, bei der ich spontan das Gefühl hatte, dass sie das ausstrahlte, was ich für die Rolle brauchte.

Da ich zum vornherein wusste, dass der Film aus praktischen und künstlerischen Gründen synchronisiert werden sollte, ergaben sich durch die heterogene Besetzung keine Probleme. Denn ich wollte als künstlerisches Experiment versuchen, die Rollen weitgehend durch Laien zu synchronisieren, um eine sprachliche Einheit innerhalb der beiden Dörfer herzustellen. Diese Synchronisation war eine sehr zeitaufwendige Arbeit, weil ich im Tonstudio mit den Laien übte, bis jeder Satz die unbefangene Spontaneität besass, wie ich sie mir vorstellte. Ich testete tagelang verschiedene Leute im Muotatal und im Schächental, um für die Figuren die richtigen Stimmen zu finden, und die Synchronisation dauerte viereinhalb Wochen, was ungewöhnlich lang ist. Wir machten dabei überraschende Erfahrungen, etwa die, mit welcher Selbstverständlichkeit und Spontaneität Laien eine solche Arbeit anpacken können. Ich möchte solche Versuche eigentlich weiterführen, denn es ist ein ausserordentlich interessantes Gebiet.

Fernseh- oder Kinofilm?

«Das gefrorene Herz» war als Fernsehfilm konzipiert. Jetzt kommt er in die Kinos. Hättest Du ihn anders konzipiert, wenn er von Anfang an fürs Kino vorgesehen gewesen wäre? Gibt es für Dich Unterschiede, ob ein Stoff fürs Fernsehen oder fürs Kino zu gestalten ist?

Ja und nein, denn das lässt sich nicht generell beantworten. Wichtig für mich ist, dass die *Geschichte* stimmt. Wenn diese stimmt, ist es letztlich egal, ob sie fürs Fernsehen oder Kino bestimmt ist. Natürlich gibt es formale Unterschiede. Das hat insbesondere mit dem Format zu tun. Wenn ich gewusst hätte, dass «Das gefrorene Herz» ins Kino kommt, hätten wir sicher in 35 mm gedreht, im 1:1,66- oder gar 1:1,85-Format – das heisst, es hätte andere Bildverhältnisse (weniger hoch, dafür breiter) gegeben. Wir drehten in 16 mm und mussten wegen des engeren Bildes andere Bildachsen und -ausschnitte wählen. Bei 35 mm wären wir nicht so oft nah an die Personen herangegangen, hätten die Figuren nicht immer ins Bild zentriert und hätten nicht immer die Mittelachse in der Tiefe genommen, sondern hätten den Raum links-rechts von der Mitte stärker ausgenützt. Wir hätten den Bildern auch

eine grössere Tiefe gegeben. Jetzt haben wir ohne extreme Tiefen gearbeitet, weil wir wussten, dass auf dem Bildschirm nichts mehr von dem zu sehen ist, was man bei einer Totale im Kino immer noch genussvoll betrachten kann. Wenn auf dem Bildschirm Figuren in der Landschaft wie Nadelköpfe herumlaufen, hat das keine Wirkung mehr. Auf der grossen Leinwand kann aber ein solches Landschaftsbild mit Menschen immer noch etwas ausdrücken.

Insofern ist es nun für mich und Kameramann Hans Liechti etwas frustrierend, denn ich habe zwei Jahre lang darum gekämpft, aus diesem Stoff einen Kinofilm zu machen. Aber beim Fernsehen wollte man (noch) nichts davon wissen, einen voll vom Fernsehen finanzierten Film ins Kino zu bringen. Der ehemalige TV-Direktor Guido Frei hatte da eine sehr feste, ja sture Haltung, ganz im Gegensatz zur Praxis beim ZDF oder bei der italienischen RAI, wo man viel kooperativer war. Zwar ist auch «Padre Padrone» in 16 mm gedreht und dann fürs Kino «aufgeblasen» worden. Das sieht man ihm auch an, genau wie bei unserem Film, der ebenfalls «aufgeblasen» wurde: Weil wir die Bilder fürs Fernsehformat kadriert haben, werden nun die Bilder im Kino unten und oben beschnitten. Das kann je nach Kino und verfügbarer Optik sehr viel ausmachen. Dieser «Morx» wäre bei anderer Planung nicht nötig gewesen. Der Film musste auf 35 mm «aufgeblasen» werden, weil die wenigsten Kinos für eine einwandfreie 16-mm-Projektion eingerichtet sind, sodass sich eine kommerzielle 16-mm-Auswertung gar nicht gelohnt hätte.

Ob nun TV- oder Kinofilm – generell wäre die Arbeit nicht viel anders gewesen, weder bei der Wahl der Schauspieler noch des Dekors. Die eine oder andere Einstellung würde allerdings anders aussehen. Entscheidend aber ist bei einem solchen Film nicht das Formale, Cinephile, sondern die Geschichte und wie sie sich auf den Zuschauer überträgt und wie dieser mitgeht. Wir hatten auch gar nicht die Absicht, ein cinephiles Kunstwerk zu schaffen, sondern versuchten einfach, die Geschichte so nah wie möglich an den Zuschauer heranzutragen. Andererseits wollten wir aber auch nicht einen typischen TV-Film machen, in dem es auch unter dem Tisch noch hell sein muss. Wir arbeiteten mit Lichtwerten, die fürs Fernsehen an der Grenze sind, sodass sich die Techniker beim Umspielen schwer gebissen haben.

Wirst Du weiter fürs Fernsehen arbeiten, in der Hoffnung, dass dabei auch hin und wieder etwas fürs Kino abfällt?

Meine Zusammenarbeit mit dem Fernsehen, die erst etwa seit vier Jahren intensiv besteht, war für mich ein permanenter Lernprozess. Ich arbeite ja nicht mit dem anonymen «Fernsehen», sondern mit einzelnen Menschen, speziell in der Abteilung Dramatik, zusammen. Dort wird viel diskutiert, und man kann in dramaturgischer Hinsicht für das Schreiben von Geschichten viel lernen. Dank guter Dramaturgen ist die Zusammenarbeit fruchtbar, und ich hoffe, auch in Zukunft für diese Abteilung tätig sein zu können. Ständig wird man mit neuen Aufgaben und Problemen konfrontiert. Ich werde sicher wieder ein Fernsehspiel machen, weil dies die Möglichkeit gibt, dank der Probezeit viel intensiver mit den Schauspielern zu arbeiten als auf einem Filmdrehplatz. Dies trägt zur Sicherheit im Umgang mit Schauspielern, mit einer technischen Equipe und mit dem Medium bei. Fernseharbeit ist für mich ein Arbeitsfeld, das ich nicht einfach mit Routine behandeln möchte, die mir

Oberhausen 1980

F-Ko. Die XXVI. Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen finden vom 21. bis 26. April 1980 statt, die 12. Informationstage mit Kurzfilmen aus der Bundesrepublik Deutschland und aus Westberlin vom 18. bis 20. April. Teilnahmebedingungen und Anmeldeunterlagen können ab sofort bei den Westdeutschen Kurzfilmtagen, Grillostrasse 34, 4200 Oberhausen, angefordert werden.

sowieso fehlt. Ich will kein Routinier werden, sondern jede neue Aufgabe wie eine Herausforderung angehen.

Auf der anderen Seite möchte ich aber auch meine persönliche Linie weiterverfolgen und werde dieses Jahr auch entsprechende Projekte bearbeiten. Ob daraus eine Zusammenarbeit mit dem Fernsehen wird, weiss ich noch nicht. Jedenfalls will ich wieder fürs Kino arbeiten, und mein nächstes Projekt soll ein Kinofilm werden. Wer ihn finanziert, ist noch offen. Aber welcher Spielfilm kommt heute bei uns noch ohne Fernsehen zustande? Sozusagen keiner. Gegenüber dem Bund habe ich gewisse Vorbehalte. Ich möchte einen Kinofilm machen, der von der Filmwirtschaft und vielleicht auch vom Fernsehen getragen wird. Die Geschichte, an der ich arbeite, schreit förmlich nach Kino, weil sie hauptsächlich in Bildern sprechen soll. Jedenfalls wird es wieder eine Parabel sein, bei der das Bild und seine Gestaltung, das Umfeld, die Natur eine wesentliche Rolle spielen. Diese Geschichte ist auf der grossen Leinwand wirkungsvoller zu malen als auf dem kleinen Bildschirm.

Interview: Franz Ulrich

FORUM DER AUTOREN

Die Betroffenheit des Autors

Pil Crauer über seine Erfahrungen als Autor des «Paul Irniger»-Hörspiels und seine Befürchtungen einer Verkürzung der Medienfreiheit in der Schweiz

Mit Verfügung des Einzelrichters am Bezirksgericht Zürich vom 27. Dezember 1979 ist Radio DRS zum zweiten Mal vorläufig verboten worden, das vierteilige Hörspiel «Das Leben und Sterben des Paul Irniger» auszustrahlen (vgl. ZOOM-FB 22/78, S. 27, 17/79, S. 32, und 24/79, S. 24). Das neuerliche Verbot wäre dahingefallen, wenn die klagende Partei nicht innert zehn Tagen Klage eingereicht und damit ein ordentliches Verfahren eingeleitet hätte. Nun haben die Gerichte auf dem ordentlichen Rechtsweg zu entscheiden. Da dieses Verfahren, bis zu dessen Abschluss das Ausstrahlungsverbot bestehen bleibt, ein bis zwei Jahre dauern kann, hat sich Pil Krauer entschlossen, eine Stellungnahme und eine Wertung aus seiner Sicht als Autor vorzunehmen.

Es gibt wirklich die Betroffenheit des Menschen, dessen Privatleben der Öffentlichkeit preisgegeben wird. Und noch mehr die Betroffenheit dessen, über den Unwahres veröffentlicht wird. Vor beidem soll der Mensch geschützt sein.

Für diese Einsicht habe ich mich mit dem Fernsehfilm «Der Staat hört mit» eingesetzt und ich habe sie als Richtschnur genommen beim dokumentarischen Hörstück «Das Leben und Sterben des Paul Irniger». Irniger ist ein Mann der schweizerischen Zeitgeschichte. Dies hat im neuesten Entscheid auch der Richter anerkannt. Irniger hat wahrscheinlich das Referendum gegen das einheitliche Schweizerische Strafgesetzbuch verursacht sowie das Abstimmungsresultat über die damit verbundene Abschaffung der zivilen Todesstrafe massgeblich beeinflusst. Sein Name ist häufig zu finden in den zeitgenössischen Leitartikeln und in der Abstimmungspropaganda.

Niemand hat bis heute behauptet, in der «Irniger»-Hörfolge würde etwas nicht der Wahrheit entsprechen. Paul Irniger ist darin fair und mit Verständnis behandelt – einigen vielleicht zu fair. Ich habe mich auch nicht für berechtigt gehalten, den Leuten am Zeug zu flicken, die in einer Zeit handelten, da ich noch nicht geboren war.