Lazar Wechsler

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Schweizer Theaterjahrbuch**

Band (Jahr): **36-37 (1971-1972)**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

«Eine Brücke, eine Brücke» (Charlie Rivels über Lazar Wechsler)
Über den Schweizer Film wurde zuerst gelächelt, dann geschimpft. Gegenwärtig gilt er für tot; für so tot, daß man annehmen muß, er habe nie gelebt. In der Zwischenzeit gab es eine schweizerische Filmproduktion, die in aller Welt von sich reden machte und hohe internationale Auszeichnungen errang. Mit der allgemeinen Krise im Filmgeschäft schrumpften auch die Chancen der schweizerischen Produktion. Heute könnte nur eine großzügige und vernünftig eingesetzte staatliche Subvention ihr Weiterbestehn gewährleisten. Infolgedessen werden diejenigen recht behalten, die immer schon wußten, daß es nichts sei mit dem Schweizer Film. Trotzdem bemühen sich junge Equipen um neue Formen. Die Auswirkungen dieser fördernswerten Bestrebungen sind bisher gering gewesen.
Der schweizerische Spielfilm verdankt seine Entstehung und seine allen Gesetzen der Wahrscheinlichkeit spottende Widerstandsfähigkeit einem einzigen Mann: dem an der Zürcher ETH diplomierten Brückenbau-Ingenieur Lazar Wechsler, der sich unter Ausklammerung dieses Berufs so ziemlich auf allen Gebieten betätigt hat, die es daneben noch gibt.
Daß Lazar Wechsler nie Brücken gebaut hat, darf als Glücksfall angesprochen werden, wenn man in Rechnung stellt, daß er sie unter ähnlichen Voraussetzungen hätte bauen müssen, wie er seine Filme produziert hat. Die Schweizer Filmindustrie besaß nie Brücken. Das dünne Rinnsal ihrer Aktivität überquerte sie, indem sie von Stein zu Stein hüpfte, ohne je bei dem ersten zu wissen, wie weit der nächste entfernt sein würde. Gelegentlich zog sie einen Schuh voll Wasser aus dem Bachbett. Danach hüpfte sie weiter.
Lazar Wechsler ist seit jeher ein Mensch voll von Widersprüchlichkeit gewesen, und entsprechend widersprüchlich wird er in der Welt beurteilt. Als er im eigenen Lande noch übersehen oder mit Mißtrauen beobachtet wurde, galt er in den USA als Filmproduzent von internationalem Rang. Dort glaubte man allerdings, er habe die Filme, mit denen er hinüber kam, selber künstlerisch gestaltet. Er hat sie zwar weder selbst geschrieben, noch inszeniert, fotografiert oder geschnitten; in dieser irrationalsten aller Industrien wäre aber

eine so artikulierte Betätigung eher hinderlich als fördernd gewesen. Das Geheimnis des Filmproduzenten liegt in der Undefinierbarkeit seiner Funktionen. Es gibt eine Anekdote über einen Hollywood-producer, der sich skeptisch über den Beruf des Drehbuchautors geäußert hat: «Writers?» — soll er gesagt haben — «give me four writers and I'll do it myself.» Die Anekdote ist nicht ohne Tiefsinn. Denn ohne diesen Promotor hätten auch die vier Drehbuchautoren kein brauchbares Script zustande gebracht. Aber das wissen die Drehbuchautoren nicht.

Lazar Wechsler war ein unbedeutender Produzent kleiner Reklamefilme; da kam ihm eines Tages der Einfall zu einem kühnen Dokumentarexperiment, einem sogenannten Aufklärungsfilm, und es gelang ihm, für das Drehbuch Sergej Eisenstein und für die Ausführung des Films Eisensteins Kameramann Tyche zu gewinnen, die beiden Männer, denen die Welt den bedeutendsten Film verdankte, der bis zu diesem Zeitpunkte gedreht worden war, den *Panzerkreuzer Potemkin*. So weit allerdings hat es Wechsler in seiner ganzen, außerordentlichen Karriere nie wieder gebracht. Eisenstein und Tyche gingen in die Sowjetunion zurück, und Wechsler war gezwungen, sich das Arbeitsteam für seine künftigen Filme im eigenen Land zusammen zu suchen. (Es wird sich übrigens nie eruieren lassen, ob Eisenstein bereit gewesen wäre, nach *Frauennot-Frauenglück* die Filme *Wie d'Warret würkt* und *Jä-so!* zu inszenieren.)

Wie Wechsler es fertig brachte, eine Equipe zu schaffen und für viele Jahre beisammen zu halten, mit der er zunächst den schweizerischen und dann den internationalen Markt gewann, ist sein Geheimnis. Dieser seltsame Mann, der zu den Leuten gehört, denen Giraudoux «la candeur des ogres» nachrühmt, besitzt ein beinahe unheimliches Flair für Menschen, für Situationen, für Themen, eine Nase mit der Witterung für Dinge, die in der Luft liegen und für die anderen, normalen Leuten das Sensorium abgeht.

Wechslers «belle équipe» bestand aus lauter normalen Menschen. Es waren Kameraleute, Drehbuchschreiber, Filmregisseure, Cutter. Eigentlich waren sie alles das nur in der Einzahl und ganz genau genommen nicht einmal das. Denn es steht fest, daß es bis zu dem Zeitpunkt, da Wechslers Team zu wirken begann, in der Schweiz keine Kameraleute, keine Filmregisseure, keine Drehbuchautoren und keine Cutter gab. Es gab — man spricht ungern davon — auch keine schweizerischen Schauspieler. Es gab liebenswerte Amateure wie Emil Hegetschweiler; das Laientheater stand in der Schweiz immer schon in hohem Ansehn. Die wenigen schweizerischen Berufsschauspieler wirkten im Ausland; in den Ferien kamen sie heim

und brillierten mit einem blanken Hochdeutsch. Der Dialekt war keine Kunstsprache, zumindest nicht außerhalb des Bereichs des Traulichen und Derbkomischen. Die Entdecker und Förderer der schweizerischen Berufsschauspieler waren Schweizer Cabarettisten, allen voran das unvergessene Cornichon, waren seine Begründer Walter Lesch, ein Flüchtling aus Wechslers Mitarbeiterstab, und sein erster, nie übertroffener Regisseur Max Werner Lenz. Frühe Gehversuche wie die Aufführung von Jakob Bührers *Volk der Hirten* hatten den Anfang gemacht; aber wievielen jungen Schweizer Schauspielern hat der junge Schweizer Film erst aus den Kinderschuhen geholfen!

Wechslers Team konnte im Anfang sehr wenig; es bestand aus wenigen Autodidakten, die von einander abguckten, was man zunächst zu lernen hatte: der eine verstand etwas vom Photographieren und hatte bei Tyche gut aufgepaßt, der andere wußte einiges von deutscher, zumal deutschschweizerischer Literatur, ein dritter hatte Erfahrung im Umgang mit Schauspielern und dramaturgischen Problemen, wieder ein anderer hatte «draußen» ein paar Filme von höherem Anspruch geschnitten und kannte die Geheimnisse vom Fluß und Rhythmus der Montage. So lernte man, wenigstens systematisch und in der Hauptsache an den eigenen Fehlern, die Grundbegriffe. Die Equipe begann zu funktionieren, und Wechsler hielt sie in ständiger Spannung und nervöser Gereiztheit.

Was sich in den ersten Jahren um die Praesens-Equipe und ihren Herren abgespielt hat, ist reicher Stoff für Anekdotisches. Man kann mit Wechsler-Geschichten eine Abendgesellschaft bis in die Morgendämmerung hinein unterhalten. Der Humor für die hektischen Vorgänge erschließt sich dem ehedem Beteiligten allerdings erst auf eine Distanz von einem guten Dutzend von Jahren.

Woran der krisenhafte innere Zustand des Praesens-Equipe lag, ist schwer zu erklären. War es die sprunghafte, nur auf den Tag berechnete Organisation? die chronische Zeitnot? die Unerfahrenheit im Technischen und ihre verhängnisvolle Auswirkung auf das Ganze? oder lag es an dem Auf und Ab der Stimmung, welcher der Chef selbst unterworfen war, der täglich zwischen kühnstem Optimismus und schwersten Vertrauenskrisen hin- und hergerissen wurde?

Noch hat allerdings niemand herausgefunden, ob diese ewig gärende Unruhe nicht am Ende der einzige vorausberechnete Faktor in den Dispositionen des Herrn Wechsler gewesen ist, der sich von dieser besonderen seelischen Lage seiner Mitarbeiter gesteigerte Produktivität versprach. Nie bin ich auch ganz den Verdacht los geworden, daß eine gute Portion Aberglaube mit im Spiel war. Ich glaube,

Lazar Wechsler konnte sich nicht vorstellen, daß eine Sache, die unter ruhigen und normalen Vorbereitungen zustande kam, je erfolgreich sein könne. Schon früh fand er heraus, daß Erfolg nur mit Todesangst erkauft werden kann. Stellte sich dieser Notzustand nicht von selber ein, konnte man unter Umständen auch nachhelfen.
Als die Première des Films *Füsilier Wipf* im Zürcher Urban-Kino anlief, war die letzte Rolle der Kopie noch in Basel in der Kopieranstalt. Ein Regimentsspiel half die «kurze Pause» dehnen. Als das Auto mit der letzten Rolle, die man noch quietschnaß in die Büchse gestopft hatte, nach einem gelinde verlaufenen Unfall in allerletzter Minute in der Vorführkabine eintraf, ging ein Aufatmen durch die Reihe der Eingeweihten. Der Schweizer Film hatte nicht nur das Licht der Welt erblickt, er hatte auch gleich einen Rekord gebrochen. Der Film, den der Autor der zugrunde liegenden Novelle am Abend vorher noch als einen Trümmerhaufen bezeichnet hatte, ging triumphal über die Leinwand, die Einnahmen überstiegen die kühnsten Erwartungen, und Wechsler sah nicht den mindesten Grund, seine Produktionsmethoden zu ändern.
Als bei der nächsten Filmpremière — es war der *Wachtmeister Studer* — aus irgend einem technischen Versagen der Vorhang vor der Kinoleinwand nicht aufging, wollte uns kein Mensch glauben, daß die fertige Kopie wirklich beim Vorführer in der Kabine bereit lag.
Für die Aufnahmen einer Passage dieses Films, für die mindestens ein halbes Hundert Statisten erforderlich war, schickte man uns ohne einen einzigen Komparsen nach Frauenfeld. Dort trafen wir am Bahnhof eine fröhliche Reisegesellschaft, die sich zu unserem Glück bereit fand, uns für eine Wurst und ein Glas Bier einen halben Tag lang die Komparserie zu machen. Wozu also teure Komparsen engagieren? Skiaufnahmen, die man ohne Mühe im März hätte drehen können, verlegte man in den Hochsommer und in entsprechende Höhenlagen, denen sich auch die Kosten anzupassen hatten. Um eine Szene im Hofe einer Heilanstalt zu drehen, schickte man uns dreimal bei drohendem Schneefall nach Brugg. Dort mußten wir immer wieder die «leichten Fälle» engagieren, die uns den Schnee aus dem Hof schaufelten, bis schließlich einer von ihnen fragte: «Wer sind da eigetlich die Verruckte?»
Man lernte das Improvisieren bei der Praesens und wunderte sich über nichts; auch nicht, wenn man irgendwo bei Außenaufnahmen von der Bevölkerung recht mißmutig aufgenommen wurde, weil die Schulden des Films, den man vorher am gleichen Ort gedreht hatte, noch nicht bezahlt waren. Derlei Dinge konnten Wechsler die gute

Laune nicht stören, er schätzte ihre stimulierende Wirkung und empfing uns, wenn wir von solchen Expeditionen gereizt und abgespannt zurückkamen, gerne mit der freundlichen Frage: «Haben Sie sich gut erholt?»
Wechslers Team lernte, wie man Filme dreht, und Lazar Wechsler selbst war immer der maßgebende Faktor bei der Wahl der Stoffe. Auch hier war es sein Instinkt, der ihn leitete.
Er ging mit Mittelholzer nach Abessinien, kam mit einem mittelmäßig interessanten Dokumentarfilm zurück; bald darauf fiel Mussolini über das unglückliche Land her, das rasch die Sympathie und das Interesse aller anständigen Menschen hatte. Er drehte den *Wipf*. Man lachte ihn aus. «Diese alte Militärschwarte?» «Ich weiß nicht» — meinte Wechsler — «die Leute werden in einem Jahr vielleicht gern die alten blauen Uniformen aus der Zeit der Grenzbesetzung 1914-18 sehen wollen.» Sie wollten sie sehen. Der Film war fertig, die erste Tschechenkrise brach aus, Generalmobilmachung lag in der Luft, und die Leute stürmten das Kino, um die Wandlung des Friseurschnösels Wipf zum braven schweizerischen Militärsoldaten zu sehen.
Wechsler ging nach China, brachte den erstaunlichen Rest eines Films mit, den er dort gedreht und den ihm die lokale Behörde zum großen Teil konfisziert hatte, und als der Film montiert war, begannen die großen politischen Wirren um China.
In solchen Fällen sagte Karl Kraus: «Die Ratten betreten das sinkende Schiff.» Es lag aber Wechslers Entschlüssen kaum je eine geschäftliche Berechnung zugrunde, es war die Witterung eines Menschen, der für wirkliche Dinge ein lebendiges Gefühl besitzt. Solche Witterung bewährt sich bei ihm auch in anderem Bereich. Als 1946 der französische Verleiher des Films *Die letzte Chance* in vorübergehende Zahlungsschwierigkeiten geriet, fuhr Wechsler nach Paris, ging mit seinem Schuldner zur Bank und erwirkte für ihn einen Kredit in der Höhe des sehr beachtlichen rückständigen Betrags, indem er selbst für diesen Betrag die Bürgschaft übernahm, ein scheinbar gänzlich absurder Vorgang; er erhielt sein Geld und zwei Tage später war der Franc abgewertet.
1946 stand er in der Townhall von Birmingham, Alabama, vor den vielen Steckbriefen, die auf die zahllosen flüchtigen «Wanted men» ausgestellt waren, und sprach zu Richard Schweizer: «Haben Sie gesehen? Haben Sie nicht gesehen? Lauter Gangster, lauter Mörder, ich bleibe nicht hier.» Ein Jahr darauf mußte ich in eben dieser Townhall auf dem Polizeibüro Anzeige gegen Gangster erstatten, die uns unser Gepäck aus dem Auto gestohlen hatten.

Eben dort hat er ein inzwischen klassisch gewordenes Wort gesprochen, als er langsam und bekümmert durch das schäbige Negerviertel der Stadt fuhr: «Wissen Sie», sprach er, «es ist schon ein Problem mit den Negern! Erstens sind sie schwarz...» Simplifikation? Ich glaube, es ist mehr. Dieser gelernte Mathematiker und raffinierte Rechner, der in Schubladen und Rocktaschen eine abenteuerliche Zettelwirtschaft betreibt, versteht es, Dinge auf einen einfachen Nenner zu bringen. Damit ist er Alltagsmenschen, die Rationales gegen Irrationales abwägen, turmhoch überlegen.
Er engagierte Richard Schweizer als Drehbuchautor, ohne mehr von ihm zu kennen als einen einzigen witzigen Werbeslogan. Er übertrug mir auf Grund einer Empfehlung von Walter Lesch die Regie eines albernen kleinen Dialektschwanks. Da gab es eine einzige ernsthafte Szene in diesem Film, und als er die Muster zu dieser Szene sah, ließ er mich in sein Büro kommen und machte mir den Vorschlag, meine Theaterarbeit aufzugeben und mit ihm in den nächsten Jahren die schweizerische Spielfilmproduktion aufzubauen. Hätte ich damals zugestimmt, wäre ich für die nächsten vier Jahre brotlos gewesen. Als er aber 1938 mit dem *Füsilier Wipf* von neuem begann, holte er mich wieder. Wir führten eine gewittrige Aprilwetter-Ehe, aber gemeinsam mit Richard Schweizer und Emil Berna machten wir *Die mißbrauchten Liebesbriefe,* die beiden Studerfilme, den *Landammann Stauffacher,* den *Schuß von der Kanzel, Marie-Louise, Die letzte Chance, Die Vier im Jeep* und den Film über das Kinderdorf Pestalozzi.
Als er mir die Idee zu den *Vieren im Jeep* erzählte, lachte ich ihn aus und sagte, daß diese Farce von Koexistenz der Alliierten in Wien, in der Zeit der Berliner Luftbrücke und Koreakrise, kein Mensch ernst nehmen könne. Wechsler hatte nicht *ein* stichhaltiges Argument für den Film, aber er hatte nach Produzentenart seine vox populi befragt, die Gemüsefrau und den Coiffeur, und die hatten aufgehorcht. Ich begann nachzudenken, und der Stoff begann zu blühen.
Die Themen waren es und sein Einsatz für sie, was der ständig gefährdeten Zusammenarbeit jeweils neuen Elan verlieh. Denn hier fühlte man, daß er mit seinem ganzen Herzen dabei war. Wechsler hatte keinen realen kommerziellen Grund, seine Tage und Nächte für die seltsamen, teilweise doch recht hilflosen Gebilde unserer Phantasie zu opfern. Er konnte von den Einnahmen der Filme, die meist von den folgenden Produktionen schon verschlungen waren, kaum leben. Er stand in ständigem Kampf mit Lieferanten, Mitarbeitern und Behörden, aber er fühlte tief innen, daß das, was wir in

diesen Jahren unter dem Druck der ständigen Bedrohung unternahmen, ein wichtiger Beitrag für eine gute Sache war. Die Zustimmung von wenigen Verständigen genügte, um alle Zweifel zu zerstreuen, und der Erfolg gab ihm noch in den verfahrensten Situationen recht. Lazar Wechsler ist seit jeher ein Hasardeur gewesen, ein Spieler um höchste Einsätze. Nur, wer meint, daß das wesentliche Charakteristikum eines solchen Spielers seine berechnende Kaltblütigkeit sei, irrt in diesem Fall gewaltig. In kritischen Lagen — und wann wäre die Lage nicht kritisch gewesen? — war Lazar Wechsler durchaus nicht der «rocher de bronze», den wir gebraucht hätten; er machte aber aus der eigenen Unsicherheit kein Hehl, und gerade dadurch wirkte er sympathisch, entwaffnend, ja rührend. In solchen Momenten gehörte er viel intensiver zu seinen Mitarbeitern als in Zeiten einer nicht ganz glaubhaft zur Schau getragenen Souveränität. Der wahre, der bewunderungswürdige Mut ist nicht der Mut des Starken, des Sicheren, des Phantasielosen. Zum echten Mut gehört die Kenntnis der Gefahr. Die besitzt Wechsler nebst einem beneidenswerten Glauben an seine Sterne. 1966

Theater in unserer Zeit