

Hans Trommer : Blick zurück ohne Zorn

Autor(en): **Trommer, Hans / Ulrich, Franz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **27 (1975)**

Heft 2

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933367>

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.

Hans Trommer – Blick zurück ohne Zorn

Zum 10. Mal finden Ende Januar die Solothurner Filmtage statt, an denen die Werke des jüngsten schweizerischen Filmschaffens vorgestellt und seine keineswegs geringen Probleme diskutiert werden. Wir stellen diesmal bewusst einen Pionier des Schweizer Films vor: Hans Trommer, der mit seinem 70. Geburtstag, den er am vergangenen 18. Dezember begangen hat – wir haben in der letzten Nummer kurz darauf hingewiesen – wieder ins Rampenlicht getreten ist, nicht mit einem Film, den er vielleicht hätte realisieren wollen. Auch ihm wurde alles andere als goldene Brücken gebaut, wie die nachstehenden Äusserungen darlegen.

ZOOM-FILMBERATER: In Ihrer Ansprache bei der Verleihung des Zürcher Filmpreises am 20. Januar 1963 versuchten Sie, «die im Publikum und sogar in Fachkreisen verbreitete Meinung richtigzustellen, der Filmregisseur sei ein vom Theater entlehnter Regisseur». Sie forderten vom Filmregisseur, die Sprache des bewegten Bildes zu erlernen. Wie kann man das?

Hans Trommer: Das ist eine komplexe Frage. Man kann sich nicht einfach vorstellen, ich lerne jetzt bildnerisches Denken und Sich-Ausdrücken. So geht's nicht. Wenn wir uns etwas umsehen bei den grossen Regisseuren, so kamen sie ja alle nicht aus einer Filmschule. Viele sind durch die bildende Kunst zum Film gekommen, so etwa Jean Renoir durch seinen Vater, Jean Vigo oder Jacques Feyder, der ganz aufs Optische eingestellt war, auf Malerei und Plastik. Meiner Meinung nach hat Film viel mit der «bildenden», oder besser bildnerischen, Kunst zu tun, vor allem mit der Graphik, besonders wegen der kontrastreichen Schwarzweisswirkungen, z. B. bei Frans Masereel. Was er machte, war ja schon alles Bewegung, seine Bilder drängten zur Beweglichkeit, Lebendigkeit – nur waren sie im Holzschnitt erstarrt. Mit einiger Phantasie, mit dem Durchdenken solcher Bilder, etwa auch von Bruegel, kann man die erstarrte Bewegung in der Vorstellung auflösen, und man sieht, wie lebendig alles wird. Daraus entstand, für meine Begriffe, das filmische Element. Es hat nichts zu tun mit Literatur und Theater. Ich bin auch der Meinung, dass schon im rein Gestalterischen ein grosser Unterschied zwischen einem Bühnen- und einem Filmregisseur liegt.

Der Filmregisseur schafft den Film von Grund auf mit, von der Idee übers Drehbuch bis zur eigentlichen Realisierung. Das ist unsere europäische Auffassung, die Amerikaner haben es anders gemeint gehabt. Es gibt also keine berühmte literarische Vorlage – ausser es wird ein Roman verfilmt –, das Drehbuch hat keinen literarischen Wert an sich, wie etwa ein Theaterstück von Shakespeare, das ich lesen kann. Wollte ich daraus einen Film machen, müsst ich das Stück mit nachdichterischem und bildnerischem Sinn behandeln und es völlig in dynamische Bild- und Bewegungsabläufe umsetzen. Um das zu lernen, gibt es keine spezielle Akademie. Was man lernen kann, ist die Technik, die man natürlich bis zu einem gewissen Grad beherrschen muss. Wenn man aber von der Idee besessen ist, einen Film zu machen, lernt man auch die technischen Mittel kennen, das ist das wenigste. Auf einer Filmakademie kann man Kameraleute und Cutter ausbilden, man kann ihnen die Gesetze der Kinematographie und der Montage beibringen oder wenigstens deren Grundbegriffe, man kann auch, vom Drehbuch zur Montage gedacht und umgekehrt, eine gewisse Systematik im Schreiben von Drehbüchern erlernen. Aber schon hier sind die Auffassungen frei, eigentlich lernen kann man das nicht.

Grossvaters Filmabfälle

Sie selbst waren ja nicht von Anfang an Filmregisseur, Sie absolvierten eine Handelsschule und ein Musikstudium, erhielten dramaturgischen Unterricht und waren Theatervolontär. Wie kamen Sie denn zum Film?

Die Handelsschule besuchte ich auf Wunsch meines Vaters, ich kam irgendwie nicht darum herum. Aber schon damals wollte ich zum Theater, und zwar aus folgenden Gründen: Schon als Schulkind war ich fasziniert vom Film. Damals konnte man schon als Erstklässler in jedes Kino gehen, es gab noch kein Verbot für Kinder und Jugendliche. Das Medium Film hat mich geprägt und einfach nicht mehr losgelassen. Ich besass eine «Laterna Magica», eine sogenannte Zauberlaterne, und eines Tages brachte mir mein Grossvater Filmabfälle aus dem Kinotheater «Lichtbühne» – sie befand sich anstelle des heutigen Roxy –, dessen Operateur er gekannt hatte. Manchmal brannte oder riss der Film, dann wurde ein Stück herausgeschnitten und weggeworfen. Mein Grossvater wusste, dass ich gern ins Kino ging, dass ich begeistert war von dem, was auf der Leinwand flimmerte, vom «Lichtspiel». Er brachte mir auch einen der ersten Spielzeug-Kinoprojektoren, die es damals gab, dazu kurze Filme. Auf einem davon spielten sich zwei Clowns gegenseitig mit dem Kopf einen Ball zu. Das Öllämpchen im Projektor erwies sich als zu schwach für die «richtigen» Filmstücke, man sah fast nichts. Da setzte der Grossvater eine selbstgebastelte Karbidlaterne ein, worauf wir im Korridor auf einem Stück aufgespanntem Leintuch ein grösseres und deutlicheres Bild erhielten. Wir haben die Filmschnipsel mit einer primitiven Handpresse zusammengeklebt, mein Grossvater hielt den Apparat, ich habe die Kurbel gedreht, und dann sah man auf dem Bettlaken Fern Andra in einem Boot über einen Teich rudern oder irgendeinen andern Star von damals erscheinen. Oft waren die Streifen gefärbt: Wenn's brannte, waren sie rot, bei Nachtszenen grün oder blau, und wenn es sonnig sein sollte, waren sie gelb gefärbt. Dies alles faszinierte mich, besonders aber, dass ich die Filmstücke immer wieder anders zusammenschneiden und so neue Wirkungen erzielen konnte.

Mein Vater besass eine Reitanstalt und wollte, dass ich einmal sein Nachfolger würde. Mich zog es jedoch mit aller Macht zum Theater, um von dort, wie ich meinte, vielleicht den Weg zum Film zu finden. Unterdessen hatte sich der Film natürlich weiterentwickelt. Filme wie jene von David W. Griffith machten mir bewusst, was Film überhaupt war. «Birth of a Nation» und «Intolerance» mit seiner Vergangenheit und Gegenwart verbindenden Parallelmontage, aber auch «Way Down East» und «Broken Blossoms» machten mir den stärksten Eindruck. Jetzt erst sah ich, was man mit der Montage alles machen konnte. Wie und wo konnte man dieses Filmhandwerk lernen? Die meisten Schauspieler und Regisseure, die Filme machten, kamen damals von der Bühne. Also ging ich anderthalb Jahre zu Alfred Bosshart, einem früheren Schauspieler und Regisseur, der in Zürich Phonetik, Rezitation und Rollenstudium erteilte. Ich betrieb die Sache ohne Wissen meines Vaters und bezahlte den Unterricht mit dem, was ich in der väterlichen Reitanstalt verdiente.

Mein Violinstudium hatte ich inzwischen aufgegeben. Der Beschäftigung mit der Musik verdanke ich jedoch die Erkenntnis, dass der Film in der Abstraktion eine gewisse Verwandtschaft hat mit der Musik. Ein Filmbild besagt noch nichts, aber mehrere hintereinander ergeben schon eine Aussage und eine Form, denn jeder Filmtransport vermittelt die Illusion einer Veränderung. Auch in der Musik bedeuten einzelne Noten nichts, erst in ihrem Zusammenspiel, im Ablauf der Takte bekommen sie ihr musikalisches Leben. Ich bin schon früh zur Überzeugung gekommen, dass Musik und Film in ihren Grundelementen, in Dynamik und Rhythmik, Ähnlichkeiten besitzen. Eine Steigerung in der Musik oder in der Kinematographie kann sich nur in einem Ablauf vollziehen. Erst am Schluss ergibt sich der Gesamteindruck. Solche Zusammenhänge interessierten mich, und so habe ich mich mit diesem Phänomen intensiv auseinandergesetzt.

Lehr- und Wanderjahre

In Zürich sah ich kein Weiterkommen, es gab hier keine Filmproduktion. Ich war damals 18. Ich wollte unbedingt nach Berlin, in die grosse Theater- und Filmstadt. Dort hoffte ich, den Weg zum Film zu finden. Das Leben in Berlin zur Zeit der Inflation war schwer, man musste mit Millionen zahlen. Tagelang wartete ich mit anderen bei einem schlechten Kaffee aus gerösteten Eicheln im bekannten Café «Filmbörse» an der Ecke Koch-/Friedrichstrasse auf ein Engagement. Als berittener Hauptmann in Richard Oswalds «Lucrezia Borgia», mit Conrad Veidt und Albert Bassermann, erhielt ich mein erstes Engagement als Komparse. Statisten waren zwar nicht schlecht bezahlt, aber ich musste das Geld möglichst rasch ausgeben, denn in wenigen Tagen sank sein Wert rapid. Ich musste rasch etwas kaufen oder gut essen, damit es wieder für eine Woche reichte. In Weissensee, einem Vorort Berlins, war ich im Filmatelier von Joe May als Aufnahmeleiter tätig, und bei den Produktionen von Jacobi, Fellner & Somlo konnte ich hie und da als Statist mitwirken. Eine kleine Rolle erhielt ich in der John-Hagenbeck-Produktion «Die weisse Wüste»: Als norwegischer Bauernbursche hatte ich auf «bayrisch» in einer Spelunke Radau zu machen. Aber was ich wirklich suchte, den Kontakt mit dem eigentlichen Filmschaffen, habe ich nicht finden können.

Wann kamen Sie in die Schweiz zurück?

1924. Ich erfuhr, dass in Zürich ein grosser Film gestartet werde, «Die Entstehung der Eidgenossenschaft» vom Amerikaschweizer Emil Harder. So kehrte ich zurück. Harder engagierte mich als 2. Regieassistenten. Wir probten eine Woche lang auf dem Urnersee den Tellsprung. Die Kamera war auf einem Ledischiff postiert. Ich erkältete mich auf dem zugigen See, bekam eine Angina und musste drei Wochen ins Bett. Und damit war für mich die Sache gestorben. Darauf entschloss ich mich, die Prüfung bei der BIGA-Kommission als Bühnenschauspieler zu machen. Als Probenmonolog sprach ich Melchtals «O welch edle Himmelsgabe ist das Licht des Auges» und den Monolog Phaons aus Grillparzers «Sappho». Während ich mich auf der Bühne ständig steigerte, bemerkte ich, wie einzelne Mitglieder der Prüfungskommission vor sich hin lachten – das lange Ende meines Gummigürtels hatte sich gelöst und schwenkte bei jeder meiner Bewegungen hin und her. Entsetzt und verlegen verstummte ich, machte kehrt und verschwand. Ich versuchte dann, am Sommertheater in Winterthur unterzukommen. Weil ich aber beim Vortragen in das mitgebrachte Textbuch schielte, fand Direktor Schwarz, ich solle besser damit anfangen, im Büro Rollenauszüge für die Schauspieler zu schreiben. Das machte ich dann aber nicht – und mein Theater- und Filmtraum war irgendwie verflogen.

Nun muss ich wieder zurückblenden: In meiner Schulzeit habe ich leidenschaftlich gerne gemalt und gezeichnet. Darauf griff ich nun wieder zurück. Ein kunstverständiger Bekannter erklärte mir, meine Begabung liege im Zeichnen und Malen. Auch er malte und zeichnete, und so zogen wir zusammen in die Landschaft hinaus und suchten Motive, skizzierten, aquarellierten und malten. Sooft wir konnten, besuchten wir Kunstausstellungen. Dabei setzten wir uns mit der ganzen Entwicklung der modernen Malerei auseinander. Und da entdeckte ich wieder Beziehungen zum Medium Film, wie ich es zu Beginn in bezug auf grosse Regisseure erwähnt habe.

Die ersten eigenen Filmversuche

Eine Zeitlang war ich für ein Reklamebüro tätig. Dann arbeitete ich mit einem heute bekannten Maler zusammen. Dabei widmete ich mich speziell der Photographie. Ich machte Photomontagen, die eben damals erst aufkamen, für Prospekte und Plakate. Die Photomontage wurde für mich immer interessanter und wichtiger, besonders in bezug auf meine Filmpläne. Schliesslich erwarb ich eine gebrauchte 35-mm-

Kinamo-Handkamera, wie sie während des Ersten Weltkrieges besonders von deutschen Frontreportern für die Wochenschau benutzt worden sind. Mit ihr drehte ich meine ersten Filme. So versuchte ich unter anderem, Musikstücke aus der «Suite Bergamasque» von Debussy mit Landschaftsaufnahmen, Stimmungsbildern und Aufnahmen von bewegten Objekten zu verbinden, um ein Zusammenspiel von Bewegung, Atmosphäre und Musik zu schaffen. Der Cheflaborant von der Cinégram-Filiale in Zürich beriet mich, wie ich die Sache technisch anpacken oder besser machen könnte. Ich machte Versuche mit Überblendungen und Surimpressionen, sogenannten Überkopierungen, indem ich die dazu notwendigen Vorbereitungen zum Abschwächen der Filmenden selber vornahm und dazu die Badewanne benutzte. Diese Studien nahmen mich ganz gefangen. Daneben habe ich bei den ersten Reklamefilmen mitgearbeitet. In dieser Zeit reifte in mir die Idee zu meinem ersten Spielfilm.

«Romeo und Julia auf dem Dorfe»

Ich begann mit dem Drehbuch, an dem ich bis zu seiner Realisierung zwei Jahre gearbeitet habe. Dann stellte sich für mich die Frage der Besetzung. Ich musste Darsteller finden, die mich überzeugten, die genau den Vorstellungen entsprachen, die ich mir von Vreneli, Sali und den beiden Bauern machte. Ich fand sie schliesslich in der damals noch blutjungen Luzernerin Margrit Winter als Vreneli, die ich bei einer Aufführung des «Jedermann» unter der Regie von Oscar Eberle im Corsotheater in Zürich sah, und in ihrem Freund, dem jungen Schauspieler Erwin Kohlund. Der Berufsschauspieler Johannes Steiner, der den «Jedermann» spielte, stand mir als Bauer Manz zur Verfügung, während ich für seinen Gegenspieler, den Bauern Marti, erst nach langem Suchen den begabten Laienspieler Emil Gyr, von Beruf Buchbinder, gefunden habe. In unserem Garten an der Stadelhoferstrasse probten wir die wichtigsten Passagen des Drehbuches in Kleidern, die ich zum grössten Teil von der Anstalt für Epileptische erhalten hatte, die ihr von Gönnern aus Erbschaften und Entrümpelungen überlassen worden waren. Diese Kleider – sie stammten meist noch aus dem 19. Jahrhundert – wurden mit viel Liebe und Sachkenntnis von meiner Frau anprobiert und abgeändert, speziell für die Hauptdarstellerin.

Obwohl vorläufig noch kein Geld vorhanden war, schloss ich auf eigenes Risiko Vorverträge mit den Schauspielern ab. Aus ersten Finanzierungsgründen musste ich einen damals bekannten Autor zur Überarbeitung meines Drehbuchs akzeptieren. Schon nach kurzer Zeit sah ich jedoch, dass seine Ideen und Formulierungen – so etwa «Das blecherne Gebimmel der Kuhglocken» oder «Manz küsst seine Frau auf die Stirne und sagt: Ja, ja, ich werde dir einen von den schönen weissen Kragen aus der Stadt mitbringen. Aber du würdest jetzt gescheiter gehen, die Liesel kalbert nämlich» – für mich untragbar waren; denn ich wollte keinen Tirolerfilm machen. Von seiten der Geldgeber wurde das dann nach einigen Diskussionen eingesehen, und ich konnte schliesslich das Drehbuch, wie ich es verfasst hatte, verwirklichen.

Es heisst, der Romeo-Film sei zwar ein künstlerischer Erfolg, aber ein kommerzieller Misserfolg gewesen. Wieweit stimmt das? Waren Sie selbst an den Kosten beteiligt?

Ja, ich *musste* mich mit einem Teil meiner Gage am Gesamtbudget von 95 000 Franken beteiligen. Der Film erbrachte tatsächlich in der Schweiz nicht das erwartete Einspielergebnis; der künstlerische Erfolg blieb auf einen zu kleinen Kreis beschränkt.

Wo sehen Sie die Gründe? Wieweit hat etwa das Selbstmord-Ende damals die Aufnahme des Films beeinträchtigt? In der Presse konnte man damals moralische Einwände aus kirchlichen Kreisen lesen. Hat auch die Kriegszeit eine Rolle gespielt,

weil der pessimistische Schluss im Gegensatz zur damaligen Gefühlslage, Landi, geistiger Landesverteidigung usw. stand?

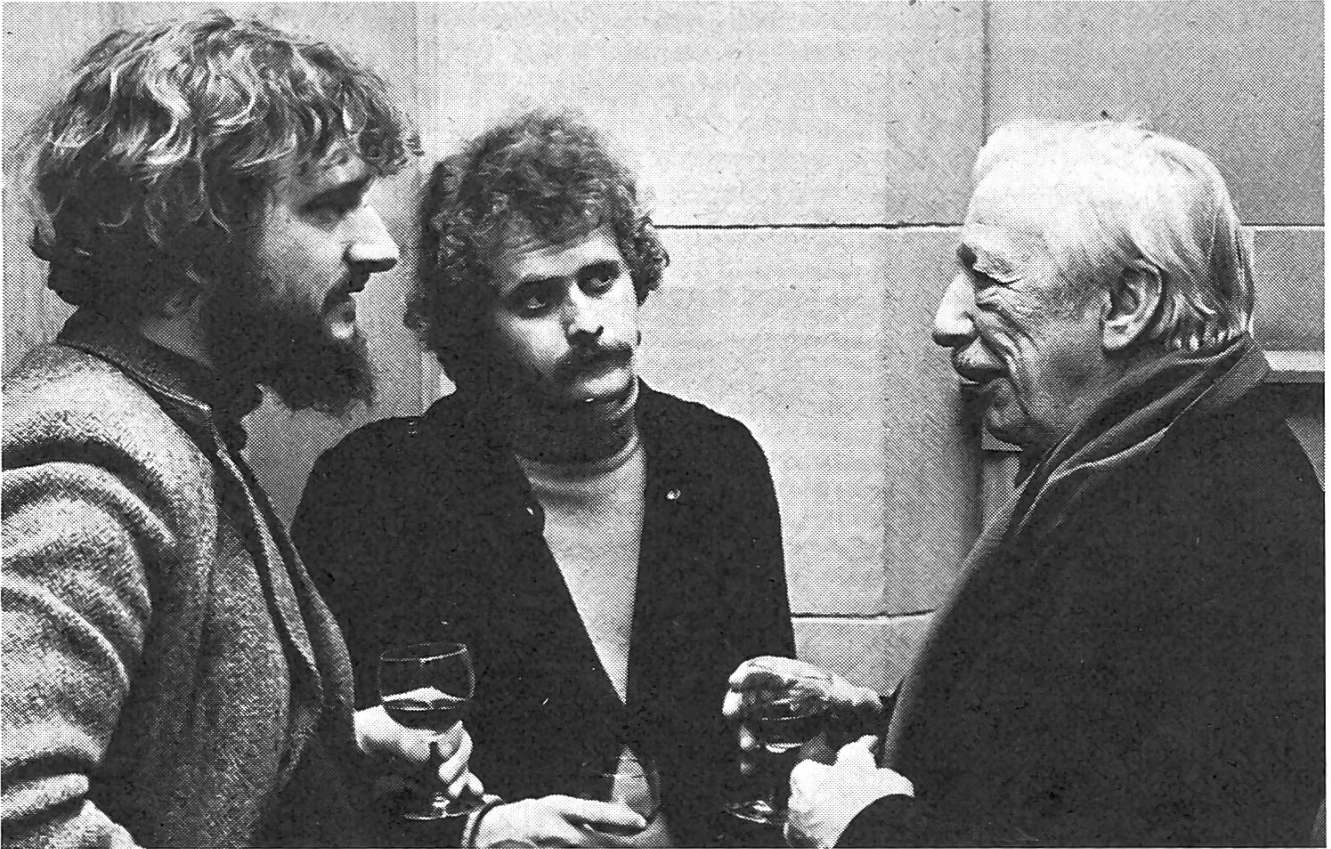
Ja, der Widerstand kam vor allem von seiten der Nationalsozialisten, die es ja in der Schweiz unter dem Namen «Fröntler» auch gegeben hat. Die Filmprüfstelle der nationalsozialistischen Kulturorganisation in Deutschland fand, zwei so junge Leute gingen nicht ins Wasser, sondern träten in eine Organisation wie «Kraft durch Freude» ein. Damit war die Auswertung des Films für das grosse deutsche Sprachgebiet eingeschränkt. Von kirchlicher Seite gab es wegen des Selbstmordes schon gegen Kellers Novelle Einwände. Ich konnte den Schluss der Novelle nicht abändern, habe ihn aber so diskret und subtil wie möglich dargestellt. Aber das waren nicht die eigentlichen Gründe, warum dem Film kein finanzieller Erfolg beschieden war. Denn es war Krieg, und in Deutschland und Italien hat man den Film aus den erwähnten Gründen nicht angenommen. Dazu kam, dass man auf Betreiben gewisser Kreise aus Gründen der geistigen Landesverteidigung nicht den Romeo-Film, wie es vorgesehen war, sondern den «Landamman Stauffacher» ans Festival von Venedig geschickt hat. Denn man wollte in dieser Zeit aller Welt zeigen, dass wir eine Nation mit wehrhafter Tradition sind. Dafür eignete sich natürlich mein Film nicht. In Zürich ist er vier Wochen im «Rex» gespielt worden und dann noch einmal zwei Wochen als Reprise im «Bellevue». Das war natürlich zuwenig. – Übrigens war die Technik, mit der ich arbeiten musste, teilweise veraltet. Es wurde überall gespart, weil man das Geld nicht für die technisch besseren und daher teureren Materialien, Apparaturen und Bearbeitungsmethoden aufwenden wollte.

Im Vorspann wird als Regisseur Valerian Schmidely aufgeführt, während Sie als künstlerischer Leiter bezeichnet werden. Das ist doch eher ungewöhnlich?

Das war ein Kompromiss. Die Pro-Film, mit der ich in Unterhandlung war, wollte den Film nur unter der Voraussetzung produzieren, dass ihr Mitarbeiter und Teilhaber Valerian Schmidely als Regisseur mitwirken könne. Sonst müsste sie auf die Produktion verzichten. Ich protestierte dagegen, dass meine Arbeit von einem Fremden übernommen würde. Ich sah mich dann aber gezwungen, den Kompromiss zu akzeptieren. Denn ich hatte berechtigte Gründe zur Annahme, dass eine andere Produktionsfirma, nämlich die Gloria-Film in Zürich, mir mit der Verfilmung des gleichen Stoffes zuvorkommen könnte. Tatsache war, dass der oben genannte Drehbuchautor, der früher für die Praesens gearbeitet hatte und inzwischen für die Gloria-Film tätig war, die Absicht hatte, mit dieser Firma die Keller-Novelle zu verfilmen. Dazu hatten sie bereits Unterhandlungen mit Schauspielern geführt. Unter diesem Druck unterschrieb ich den Vertrag mit der Pro-Film, die mich für die Realisierung des Drehbuchs verpflichtete, während Herr Schmidely eigentlich nur die technische Seite zu betreuen, also mit der künstlerischen Gestaltung des Films überhaupt nichts zu tun hatte.

1963 haben Sie den Zürcher Filmpreis erhalten. Zu Ihrem 70. Geburtstag hat die Stadt Zürich eine kleine Feier veranstaltet. «Romeo und Julia auf dem Dorfe» wird als «schönster, poetischster und bedeutendster aller Schweizer Filme gelobt. Aber Sie konnten 17 Jahre lang keinen Spielfilm mehr machen, und die Regie beim Schaggi-Streuli-Film «Zum goldenen Ochsen» scheint Ihnen wenig Freude gebracht zu haben. Als Sie vor Jahren eine korrigierte Ton- und Schnitfassung des Romeo-Films planten, scheiterte das Vorhaben nicht zuletzt an der Gleichgültigkeit der öffentlichen Hand. Stimmt Sie diese Diskrepanz zwischen praktischer Arbeitsmöglichkeit und nachträglicher Hochschätzung nicht etwas bitter?

Sie fragen mich da etwas, das ich mich selbst schon oft gefragt, worauf ich aber keine Antwort gefunden habe. Sicher bin ich deswegen nicht verbittert. Gewiss habe ich mich geärgert, z. B. darüber, dass man die bescheidenen Forderungen, die wir zur Erhaltung des Films gestellt haben, nicht von Staats wegen subventionieren konnte. Das habe ich nicht für möglich gehalten. Dr. Fueter von der Condor-Film erklärte sich



Zwei Generationen Schweizer Filmschaffender: Hans Trommer im Gespräch mit Hansueli Schlumpf (links) und Kurt Gloor anlässlich der Feier zu seinem 70. Geburtstag

damals bereit, mitzuhelfen, den Film zu erneuern, wenn der Bund etwa 15000–20000 Franken bewilligt hätte. Der Chef der Eidgenössischen Filmkammer wollte aber einen bedeutend kleineren Betrag zur Verfügung stellen, da noch andere Schweizer Filme zu retten seien. Dieser Betrag reichte aber nicht einmal dafür, ein gutes Dub-Negativ herzustellen. Ein Teil dieses Geldes wurde später von Freddy Buache, dem Konservator des Schweizerischen Filmarchivs in Lausanne, zur Herstellung einer neuen Kopie auf unbrennbarem Material benutzt. Denn das Negativ und alle noch existierenden alten Kopien bestehen aus brennbarem Nitrofilm. Es wäre darum gegangen, vom Nitro-Negativ, das sich zu zersetzen droht und seines Alters und der Brüchigkeit wegen gefährlich zum Vorführen ist, eine gut ausgetüftelte Kopie zu ziehen, um davon ein unbrennbares Dup-Negativ herzustellen – so wäre der Film gerettet. Das wurde bis heute noch nicht gemacht. Inzwischen ist ein neuer Versuch zur Rettung des Films unternommen worden. Ich kann nur hoffen, dass es diesmal gelingt.

Ich wünsche Ihnen sehr, dass dieser Plan verwirklicht werden kann, sozusagen als nachträgliches Geburtstagsgeschenk. – Herr Trommer, man sagt von Ihnen, offenbar zu Unrecht, Sie seien ein langsamer und, weil hartnäckig auf Qualität bedacht, zu spüren etwa auch in Ihren mit mehreren Preisen ausgezeichneten Auftragsfilmen – teurer Arbeiter. Worin sehen Sie Ihre Aufgabe, Ihre Verantwortung, Ihr Ethos als Filmschaffender?

In der möglichst getreuen Verwirklichung dessen, was ich mir vorstelle, einer Idee, die ich verfilmen will. Ich gebe mich so lange nicht zufrieden, bis ich das Gefühl habe, das ist es nun wirklich. Es gibt meiner Auffassung nach nur eines:

Gewissenhaftigkeit und Verantwortlichkeit gegenüber jeder einzelnen Einstellung sowie gegenüber dem Gesamtwerk. Deshalb ist es oft nicht zu umgehen, dass die Aufnahme einer Einstellung, die trotz vorherigen Proben nicht den Erwartungen entsprechend ausgefallen ist, wiederholt werden muss. Ausserdem benötigt man oft für den Schnitt des Films noch zusätzliche, im Drehbuch nicht vorgesehene Aufnahmen, die manchmal wichtig sind für die endgültige Fassung. Man muss noch oft genug Abstriche machen; hundertprozentig gelingt nichts so, wie man es sich daheim im Bett an der Decke oben vorgestellt hat. Wie schwierig es manchmal war, will ich Ihnen an einem Beispiel aus der Praxis erläutern:

Der Fall «Zum goldenen Ochsen»

Beim Film «Zum goldenen Ochsen» habe ich das Drehbuch, das nicht von mir war, erst kurz vor Drehbeginn fix und fertig vorgelegt bekommen. Dabei hatte man mir ganz andere Versprechungen gemacht: «Herr Trommer, da haben Sie ein Exposé des Drehbuchautors, entschliessen Sie sich auf Grund desselben. Ich fand das Exposé gut und meinte, es liesse sich etwas daraus machen, und ich schloss mit dem Produzenten einen entsprechenden Vertrag. Trotz allen Reklamationen habe ich das Drehbuch nicht zu sehen bekommen. Als ich es endlich erhielt, war ich überrascht, denn es hatte mit dem ursprünglichen Exposé nichts mehr zu tun. Tags darauf hatte ich eine Besprechung mit dem Autor; ich sagte ihm, das sei ja etwas total anderes, als ich in seinem Exposé gelesen habe. Aus jenem hätte sich etwas machen lassen, aber das sei ja grauenhaft. «Hast Du das gemacht?» Er antwortete: «Ich muss Dir ehrlich gestehen, ich habe das Drehbuch selber noch nicht gelesen. Ich habe zwar daran gearbeitet, aber die Dialoge und wie das Ganze aussieht, das ist vom Hauptdarsteller». Inzwischen waren bereits das Wolfbach-Studio gemietet und die Schauspieler engagiert. Was sollte ich machen? Der Autor wollte mit dem Produzenten verhandeln, gegen die Verletzung des Vertrags protestieren und die Verschiebung der Dreharbeiten um zwei Monate verlangen, um die Sache neu schreiben zu können. Ich war damit einverstanden. Der Autor ging, und ich sah ihn nicht mehr bis zur Premiere des Films. Beim Produzenten hat er nie etwas unternommen. Dieser meinte zu mir: «Sie haben das Drehbuch erhalten. Nun muss mit den Dreharbeiten begonnen werden, sonst muss ich Ihnen mit einer Konventionalstrafe drohen.» Mir blieb nichts anderes übrig, als anzufangen. Die Zeit während der Umbauten im Studio musste ich für die Einrichtung der Découpage zu den nächsten Aufnahmen benutzen. Ich behalf mich mit Zeichnungen, trug die optische Achse ein usw. Manchmal waren sie mit dem Umbau früher fertig als ich, dann kam der Kameramann reklamieren, was ich denn da überhaupt mache. Aber ich musste doch sattelfest ins Studio kommen, denn ich wusste: Wenn ich nicht ganz klare Befehle erteilen kann – die und die Einstellung usw. –, dann bin ich verkauft. Ich habe manchmal Blut geschwitzt. Dazu gab es zahlreiche Meinungsverschiedenheiten, auch Krach. Als ich z. B. die wichtige Streitszene in der Wirtschaft in mehrere Einstellungen und Gegeneinstellungen aufteilen wollte, um optischen Raum zu schaffen, stiess ich auf Unverständnis und Widerstand.

Erfahrung und Ratschläge – nicht gefragt!

Jüngere Filmschaffende, die an Ihrer Geburtstagsfeier und an der Vorführung von «Romeo und Julia auf dem Dorf» teilgenommen haben, zeigten sich von Ihrem Film sehr beeindruckt. Wie beurteilen Sie das heutige Filmschaffen? Haben es die Jungen leichter? Können Sie aus Ihrer reichen Erfahrung heraus Ratschläge erteilen?

Die Jungen haben es bestimmt nicht leichter, es kommt ja nicht nur aufs Finanzielle an. Sie haben es eher etwas schwerer, wenn ich einen Vergleich ziehen darf zwi-

schen dem, was ich erleben durfte, und dem, was die Jungen heute an Anregungen und Aufmunterungen erhalten. Sie erleben nicht mehr wie wir früher das Neue und Vorwärtsstürmende im Film. Wir erlebten die erste eigentliche Filmmontage (Griffith), die stürzenden Linien des deutschen Expressionismus und des Russenfilms (Eisenstein, Pudowkin), darauf folgte die Horizontale, die Ruhe des französischen poetischen Realismus (Renoir, Clair). Das waren ungeheure Kontraste, und jedesmal glaubte man: Ja, das ist nun *der* Film. Alles war neu und revolutionär. Das erleben heute die Jungen nicht mehr, überall werden technisch perfekte Filme gemacht. Nun müsste, nachdem die technischen Mittel erschöpft sind, vom Inhalt her etwas Neues kommen. Ich verstehe die Jungen, dass sie irgendwie gelähmt sind und den Weg nicht recht finden. Manchmal habe ich auch den Eindruck, sie hätten keine Ahnung von optischen Gesetzen, von ganz einfachen, primitiven Bewegungsabläufen in der Einstellung beziehungsweise der Montage. Von der optischen Achse wissen die wenigsten etwas, auch nicht von der Wirkung eines Wechsels von der Totale zur Naheinstellung und umgekehrt. Sie scheinen keine Ahnung von der Grammatik des Bildschnitts zu haben und wissen nicht, wie man durch Kontraste imaginären Raum schafft.

Verzichten aber die Jungen nicht oft bewusst auf solche Gestaltungsmittel?

Ja, das frage ich mich manchmal. Gewiss, der Zuschauer ist heute filmgewohnter, auch vom Fernsehen her so akklimatisiert, dass er die vielen Zwischenglieder eines optischen Handlungsablaufs zum Verständnis des Inhalts gar nicht mehr braucht. Was man heute macht, hätte man einem Kinobesucher vor dreissig Jahren nicht zeigen dürfen, er hätte es nicht verstanden. Jetzt wird jeder harte Schnitt hingenommen: Ich sitze im Stuhl, im nächsten Augenblick laufe ich um eine Strassenecke herum. Was dazwischen liegt – Aufstehen, Treppe hinuntergehen, Haus verlassen –, brauche ich gar nicht mehr zu zeigen. Das ist eine Veränderung, ich gebe es zu. Auf der andern Seite sehe ich doch viele Sachen, die schon von der Einstellung her, die ja für die Montage gemacht wird, nicht gestaltet sind.

Ich habe den Eindruck, aus den Jungen wäre viel mehr herauszuholen gewesen, wenn sie die Möglichkeit zur besseren Information hätten, wenn sie das, was ich mir in langer Erfahrung aneignete, heute lernen könnten: in Vorlesungen, praktischen Übungen oder durch ein Auslandstipendium. Versuche wurden zwar gemacht, so etwa von der Kunstgewerbeschule Zürich, aber ich muss leider sagen, meist von Leuten, die selbst keine grosse Ahnung hatten von den Grundbegriffen des Filmmachens.

Besteht aber nicht gerade hier eine Verwandtschaft zwischen Ihnen und den Jungen, dass die meisten Kenntnisse autodidaktisch erworben werden müssen?

Selbstverständlich, das gebe ich zu. Aber es sollte heute, nach all den Jahren der Erfahrung, möglich sein, diesen Erfahrungsschatz weiterzugeben, um nicht immer wieder von vorne beginnen zu müssen. Man hat aber kaum je wirkliche Fachleute beansprucht, auch Max Haufler wurde nie gefragt. Wir haben doch wirklich einige Erfahrungen gemacht und hätten dem Nachwuchs davon etwas bieten können. Wir hatten auch einmal Jacques Feyder in der Schweiz. Aber niemand wollte etwas von ihm wissen, seine Ratschläge wurden in den Wind geschlagen.

Ich muss immerhin sagen, dass die heutigen jungen Filmschaffenden bereit sind zur Diskussion, um Probleme zu besprechen. Ich habe das an meiner Geburtstagsfeier gespürt. Das freut mich. Mir liegt nur daran, dass wieder Leben in den Deutschschweizer Film kommt. Ich selbst werde keine grossen Stricke mehr zerreißen. Ich konnte mich im Spielfilm auch nicht ausleben. Ich möchte den Jungen aber die Gelegenheit gönnen, sich zu bewähren, auch gegen Widerstände.

Interview: Franz Ulrich