

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 30 (1978)
Heft: 5

Artikel: Warum Rousseau, Voltaire und der Chilene Honojosa in einem Schweizer Film auftreten
Autor: Koerfer, Thomas / Ulrich, Franz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933212>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

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

KOMMUNIKATION + GESELLSCHAFT

Warum Rousseau, Voltaire und der Chilene Hinojosa in einem Schweizer Film auftreten

Interview mit Thomas Koerfer über «Alzire oder der neue Kontinent»

Du lässt in Deinem Film die 1778, also vor 200 Jahren, verstorbenen Rousseau und Voltaire von den Bäumen eines Waldparadieses herabsteigen und den Versuch einer Schauspielertruppe kommentieren, die Voltaires 1736 uraufgeführte Tragödie «Alzire ou les Américains» heute wieder auf die Bühne bringen will. Die Truppe scheitert – zuerst in der Stadt, dann auf dem Land – teils am aufreibenden Kampf um Geldmittel, teils an Widersprüchen innerhalb der Truppe und teils am christlich-veröhnlichen Schluss des Stückes, das einige Mitglieder nicht mit der heutigen Wirklichkeit in der Dritten Welt in Einklang zu bringen vermögen. Ein Teil der Truppe wandert nach Lateinamerika aus, die andern bringen das Stück unter Mitwirkung eines Indios in der Stadt doch noch zur Aufführung. Schon diese kurze inhaltliche Zusammenfassung lässt erkennen, dass «Alzire» eine komplexe Struktur mit verschiedenen Ebenen aufweist: Gedenkfilm zum 200. Todesjahr von Rousseau und Voltaire, ökonomische und ideologische Probleme heutiger Kulturarbeit, Unterschiede zwischen Stadt und Land, Probleme der Dritten Welt, Aufruf zum sozialen Engagement, zur Veränderung der Umwelt, zur Überwindung des Kolonialismus... Wo liegt für Dich und Dieter Felhausen, den Drehbuchautor, der thematische Schwerpunkt oder: Gibt es einen roten Faden durch diesen komplexen, dialektischen Film?

Wo der Schwerpunkt, wo ein roter Faden – das ist eine Fragestellung, der ich, wenigstens teilweise, gerne ausweichen möchte. Der Film ist so aufgebaut, dass der Zuschauer den Schwerpunkt selber herauslesen kann und soll. Es gibt objektive und subjektive Lesarten eines Films, die teilweise durchaus verschieden sein können. Bei diesem Film interessiert mich schon eher die subjektive Lesart. Wenn ich die Schwerpunkte zum voraus definiere, befürchte ich, dass dadurch für den Zuschauer ein Zwang entsteht. Indem der Film eine Geschichte erzählt, jene der Schauspielertruppe, besitzt er auch einen roten Faden. Die damit verbundenen verschiedenen andern Komponenten sind im Film wenig gewertet. Gerade das mag ich an diesem Film. Wenn beispielsweise am Schluss die Aufführung in der Stadt stattfindet, mit dem Indio Santiago (dargestellt von Joaquin Hinojosa, der in «Alzire» sein Gedicht «Un, dos, tres» rezitiert, das er 1973 während seiner Haft im Fussballstadion von Santiago de Chile mit andern politischen Gefangenen zusammen geschrieben hat. Die Red.), der den Gegenwartsbezug zur Militärdiktatur in Lateinamerika herstellt, und gleichzeitig ein Teil der Truppe, insbesondere Leo, der eher das Natur-Prinzip verkörpert, sich in den Anden befindet, dann sind diese Szenen einander einfach einmal gegenübergestellt. Die zwei Prinzipien oder Figuren – Ludwig mit seinem Theatermachen in der Stadt und Leo in Lateinamerika – verkörpern zwei Sehnsüchte oder besser: eine Notwendigkeit und eine Sehnsucht. «Alzire» ist ein Film, der zwar einigen unpersönlich erscheinen mag, aber trotzdem sehr persönlich ist. Zum Beispiel in der Sehnsucht, nach Lateinamerika zu gehen, um dort eine andere Kultur zu erleben, und in der Notwendigkeit, wie ich sie für mich sehe, hier in unserer Gesellschaft auf die politische Situation in Südamerika hinzuweisen. Das sind Gegensätze, die kaum zu vereinbaren sind.

Eine Wertung wird vielleicht doch in der Gegenüberstellung sichtbar: Leo befindet sich allein in einem Andental, auf einem fremden Kontinent, und es ist nicht zu sehen,

wie er zur dortigen Bevölkerung und Kultur hinfindet. Die Zurückgebliebenen dagegen realisieren als Gruppe, zusammen mit einem Indio, das Theaterstück. Da werden schon gewisse Relationen geschaffen, ohne allerdings etwas zu verurteilen.

Voltaire für die heutige Lage in Lateinamerika aktualisiert

Entsprechen die verschiedenen Verhaltensweisen von Ludwig und Leo auch irgendwie den unterschiedlichen Denkweisen und Weltanschauungen von Rousseau und Voltaire? Diese vertreten ja auch bestimmte Gegensätze.

Es ist richtig, dass Leo und Ludwig auch etwas mit dem Paar Rousseau-Voltaire zu tun haben. Dieter Feldhausen und ich sind eigentlich auf diese Struktur des Filmes aufgrund von Erfahrungen und Überlegungen gekommen, die aus unserer Kulturarbeit in der Gegenwart entstanden sind. In den letzten acht bis zehn Jahren hat man sich, auch innerhalb der Linken, zu wenig zurückbesonnen und hat, auch in der Analyse, zu wenig andere Zeiten miteinbezogen. Man ist zu ausschliesslich von der Gegenwart ausgegangen. Dabei ist es doch ganz interessant, auch Beispiele und Ereignisse aus der abendländischen Geschichte genau zu analysieren, um daraus Lehren für die Gegenwart zu ziehen. Die Zeit der Aufklärung im 18. Jahrhundert ist eine wichtige Epoche, die unser Jahrhundert mitprägt. Es hat uns interessiert, Rousseau und Voltaire, die uns in der Schule verleidet wurden, völlig neu anzugehen, nämlich von einer gewissen Essenz ihres Denkens her. Dadurch ist vielleicht so etwas wie ein philosophischer Film entstanden; aber das ist eine Bezeichnung, die wiederum missverständlich ist und die ich deshalb nicht mag. Denn «Alzire» ist doch zuerst ein Film, der eine Geschichte erzählt und durch sie Bezüge schafft. Sicher sind die fünf Diskurse von Rousseau und Voltaire im Film gewisse Reduktionen dieser Schriftsteller, Gelehrten und Philosophen. Wir meinen nicht, dass wir ihnen damit völlig gerecht werden. Aber es werden darin Denk- und Handlungsprinzipien sichtbar gemacht.

Voltaire hatte sich relativ gut integriert in der Gesellschaft, indem er deren Strukturen zur Verbreitung seiner Ideen benutzte. Rousseau dagegen war ein Einzelgänger, der aus einer einsamen und vielleicht revolutionären Position heraus die Gesellschaft angegriffen hat. Auf den Film übertragen: Ludwig ist ein Theatermacher, der teilweise von der Realität ausgeht, der glaubt, für Voltaires «Alzire» könne man Geld finden in der Stadt, sich aber zuerst irrt und dann als Pragmatiker, teils mit der materiellen Unterstützung der Kirche, teils mit Hilfe des Indios, das Stück doch noch neu aufführt. Er ist also bereit, innerhalb gegebener Strukturen zu arbeiten. Leo zeigt radikalere Aspekte. So weigert er sich, einen Schluss zu spielen, der vielleicht im 18. Jahrhundert in Anbetracht der Zensur vertretbar war, ein Schluss, der den Spaniern mildes Handeln zuordnet, ein Schluss, den Voltaire wohl ganz bewusst so gesetzt hat, damit das Stück überhaupt aufgeführt werden konnte. Für Leo ist das heute nicht mehr spielbar, ja, er geht sogar weiter und sagt, Theater ist eigentlich überhaupt nicht mehr spielbar. Er will nicht mehr darstellen und spielen, sondern sich selber leben.

In Voltaires Stück bereut der tyrannische, von dem Inka Zamore tödlich verwundete spanische Statthalter seine Taten und verzeiht in «christlicher Grossmut» seinem Freund. Leo empfindet diesen Schluss als Lüge, und das Theater im Film endet ja denn auch radikal anders, nämlich in einem Blutbad. Du sagst, Voltaire hätte seinen versöhnlichen Schluss unter dem Druck der Zensur geschrieben. Ist das nicht eine blosse Vermutung? Steckt in Voltaires Schluss nicht auch ein Stück Utopie, eine echte Hoffnung auf Versöhnung zwischen den Völkern. Warum habt Ihr den Schluss des Stücks derart radikalisiert?

Einverstanden, es stecken im Schluss, wie ihn Voltaire geschrieben hat, zwei Ebenen. Der Ausdruck von Milde, Vergebung und Utopie ist sicher vorhanden. Wenn man aber das Stück liest, dann wirkt der Schluss sehr brüsk, fast wie aufgesetzt. Die Spanier werden vorher konsequent als Barbaren dargestellt, die Indianer nennen sie sogar so, und es wird der Versuch gemacht, die Kultur der Inkas als höherstehend als jene der sogenannten zivilisierten Spanier darzustellen. Wenn am Schluss der spani-

sche Diktator Guzman, der durch Zamore tödlich verletzt worden ist, dem Inka das Leben schenkt, und ihm auch noch seine Frau Alzire, die er Zamore weggenommen hat, zurückgibt, wirkt das derart aufgesetzt, dass man schon vermuten darf, der Schluss sei unter einem Druck von aussen geschrieben worden. Denn das Stück ist sonst eine eindeutige Anklage gegen die Spanier, es entspricht einer gewissen Art Voltaires zu agitieren, und der Schluss vermag da kaum etwas wegzunehmen. Das zentrale Thema des Stücks ist, um ein modernes Schlagwort zu gebrauchen, eine Imperialismus-Kritik. Deshalb nimmt man den milden Schluss nur schwer ab. Für die Übertragung dieses Stückes in die Gegenwart liegt die Rechtfertigung darin: Wie früher das Kräfteverhältnis Spanier–Inka war, so ist heute oft das Kräfteverhältnis lateinamerikanische Militärdiktaturen–Indios. Die im Film gezeigte Variante scheint mir deshalb der heutigen Wirklichkeit, in der die lateinamerikanischen Diktaturen nicht vergeben, sondern in erschreckendem Ausmasse – nicht nur in Chile, sondern auch in andern Ländern – erschossen, adäquater zu sein. Auch die Ausrottung der Indios ist eine schreckliche Realität. Darum ist das Ende des Stücks, bezogen auf die heutige – wahrscheinlich aber auch auf die frühere – Situation, der konsequentere Schluss: Zamore, der Attentäter, wird erschossen, Alzire wird nicht geheiratet, sondern durch den General vergewaltigt. Wären wir bei Voltaires Schluss geblieben, wäre das vielleicht ein ironisches, böses Ende gewesen, das nur über Ironie hätte wirken können, aber keineswegs Realität adäquat dargestellt hätte.

Vom «hermetischen» zum «offenen» Film

An der Pressekonferenz in Solothurn hast Du erklärt, dass Du nach den beiden «hermetischen» Filmen «Der Tod des Flohzirkusdirektors» und «Der Gehülfe» nun mit «Alzire» einen «offenen», zugänglichen Film gemacht habest. Mit mir wären offenbar viele bass erstaunt, da «Alzire» wohl kaum als leichter zugänglich erscheint als die beiden andern Filme.

Da ist auseinanderzuhalten, warum der Film für mich persönlich ein offener Film ist, und ob ihn die Zuschauer ebenfalls als offen empfinden. Für mich war «Alzire» ein offener Film, was die Arbeitsweise betrifft. Dieter Feldhausen und ich sagten uns, wir wollen nicht zwei, drei Jahre an einem Film arbeiten und uns nicht so lange auf ein bestimmtes Thema konzentrieren müssen. Wir wollten uns eine gewisse Spontanität bewahren, die sich auch durch eine lockerere und vielleicht auch raschere Arbeitsweise einstellen kann. Ich glaube, Wim Wenders hat mal gesagt: Wenn man sich jahrelang auf einen Film konzentriert, dann werden einzelne Einstellungen für den Filmemacher selbst viel zu wichtig. Es werden Dinge hineingelesen, die für einen andern gar nicht mehr herauslesbar sind. In der schnelleren, spontaneren Arbeitsweise ist für mich «Alzire» offener gewesen. Wir schrieben das Drehbuch im März 1977, arbeiteten darauf zehn Tage lang intensiv mit den Darstellern, hatten dann, aus ökonomischen Zwängen heraus, nur eine relativ kurze Drehzeit zur Verfügung – was eigentlich gegen die offene Arbeitsweise gerichtet war. Trotzdem haben wir noch während des Drehens recht viel geändert, es hat dauernd ein Überdenken und Überarbeiten stattgefunden. Es war wohl das, was ich als sehr offen empfunden habe, beispielsweise gegenüber dem «Gehülfe», der durch die Buchvorlage und den Respekt, den ich vor Robert Walser habe, nur eine Arbeit in stark eingeschränktem Rahmen ermöglicht hat. «Der Gehülfe» ist ein Film über ein halbes Jahr, 1903, «Alzire» ist ein Film sozusagen über 500 Jahre, er spielt in der Gegenwart und im 16. Jahrhundert. Auch diese Vielfalt gehört zu dem, was ich offen nenne.

Nun habe ich, nach Solothurn, auch Stimmen gehört, die sagen, «Alzire» sei unheimlich hermetisch, in sich stark geschlossen und schwer aufzubrechen. Das glaube ich einfach nicht. Ich habe aus ersten Zuschauerreaktionen gemerkt, dass es wohl eine Rezeption gibt, die mit zu grosser kultureller Ehrfurcht an den Film herantritt und ihn deshalb als stark hermetisch empfindet, dass es aber auch Zuschauer gibt, die sehr spontan und assoziativ an den Film herantreten, ihn stark miterleben und so auch die

Geschichte nachvollziehen können. Im übrigen kann ich die Rezeption so kurz nach dem Start nur schwer überblicken, was ja auch nicht die Hauptaufgabe des Filmemachers ist. Ich persönlich glaube, dass das assoziative Miterleben einen Zugang zum Film öffnet, und dass sogar Leute, die Rousseau und Voltaire nicht kennen und sich nicht mit ihrem Gedankengut auseinandergesetzt haben, sehr viel Spass an dem Film haben können.

Dennoch scheint mir der Film, von seiner Konstruktion her und mit all den hineinverpackten Themen, ein sehr intellektuelles Werk zu sein. Du hast einmal ein Volontariat bei Alexander Kluge gemacht. Gibt es da Beziehungen zu seiner Art Filme zu machen, etwa im intellektuellen, theoretischen Unter- oder Überbau, in einer gewissen Sprödigkeit und im Vermeiden, den Zuschauer auch emotional anzusprechen und in eine Geschichte hineinzuziehen?

Ich wehre mich gegen die Vorstellung, dass zum Beispiel Filme von Kluge nicht emotional sind. Einige seiner Filme sprechen mich sehr stark emotional, über Sinne und Sinnlichkeit, an. Ich glaube, es ist falsch, nur von *einer* Art des emotionalen Ansprechens zu reden und darunter nur das emotionale Kino, wie es normalerweise begriffen wird, zu verstehen, das durch eine bestimmte dramaturgische Konstruktion und Machart direkt nur auf das Gefühl des Zuschauers zielt...

...also das, was Alain Tanner als «kolonialistisches» Kino bezeichnet hat.

Es gibt innerhalb des Films sehr verschiedene Formen von Emotionalität. So empfinde ich «Alzire» nicht als spröde, sondern finde, dass viel von meinen eigenen Widersprüchen, Lebensängsten und -freuden drin steckt. Vielleicht entsteht eine gewisse Nähe zu Kluge durch bestimmte literarische Aspekte, die sowohl in «Alzire» als auch in Kluges Filmen stecken. Wenn man ein Gedicht liest, kann das etwas sehr Emotionales sein und entspricht trotzdem nicht einer Emotionalität, die sonst vom



Das «Alzire»-Team (1. v.l.: Renato Berta, 6. v.l.: Thomas Koerfer).

«normalen» Kino hergestellt wird. Wie für Gedichte, treffen vielleicht auch für Filme verschiedene Begriffe von Emotionalität zu.

Ich empfinde schon auch, dass meine drei bisherigen Filme teilweise etwas miteinander zu tun haben. Ich weiss nicht, in welcher Art und Weise ich weiterarbeiten werde, ich habe zur Zeit kein konkretes Projekt. Es würde mich interessieren, mich beim nächsten Film vielleicht in eine ganz andere Richtung zu bewegen.

Mit Renato Berta gegen erstarrte Sehgewohnheiten

Wenn ich von Sprödigkeit oder Kargheit spreche, mache ich das auf einem bestimmten Rezeptionshintergrund. Die meisten Zuschauer sind von Kino und Fernsehen her gewohnt, eine ganz andere Art von Filmen zu konsumieren. Es haben sich Sehgewohnheiten gebildet, die es nicht leicht machen, den Einstieg in einen Film wie «Alzire» zu finden.

Ich glaube, dass sich in den bald 80 Jahren Filmgeschichte eine ganz bestimmte Art von Dramaturgie im Spielfilm eingemischt hat, die auf die zwanziger bis vierziger Jahre zurückgeht: die Konstruktion der Geschichten, die geschilderten Beziehungen undsoweiter. Versuche, neue Formen zu finden, neue Geschichten zu erzählen, rennen bereits gegen eine etablierte Geschichte des Geschichtenerzählens im Film an. Darum ist es mir wichtig, dass die Art, wie ich in «Alzire» eine Geschichte erzähle, als eine Form gesehen wird, die im Film vielleicht noch zu wenig versucht worden ist und noch zu wenig Sehgewohnheiten entspricht. Da können schon gewisse Schwierigkeiten und Kollisionen entstehen.

Du hast Deine drei Filme alle mit Renato Berta als Kameramann gemacht. Berta hat mit ganz verschiedenen Autoren – Alain Tanner, Patrizia Moraz, Michel Soutter, Daniel Schmid, Jean-Marie Straub, Villi Herman und anderen – gearbeitet, und so verschieden die Filme auch sind, glaubt man immer wieder deutlich die Hand- oder besser Augenschrift Bertas zu erkennen, etwa in der Art, wie in diesen Filmen Distanz zum Geschehen geschaffen wird (wenige Detail- und Grossaufnahmen, ruhige, un-spektakuläre Kameraführung etc.). Ist dies mehr Berta oder den Autoren zuzuschreiben?

Beiden. Renato Berta hat ganz verschiedene Filme gemacht. «Violanta» von Daniel Schmid zum Beispiel ist sehr stark auf Grossaufnahmen aufgebaut, mit unwahrscheinlich schöner Lichtgebung und mit einer Präzision der Kameraarbeit, wie sie im Schweizer Film nur selten anzutreffen ist und die von einer völlig anderen Tradition herkommt. Sicher hat der Stil «seiner» Filme mit Berta zu tun, aber auch mit dem ähnlich gelagerten Bemühen jüngerer schweizerischer Spielfilmschaffender, an der Erneuerung der Filmsprache und -erzählweise zu arbeiten. Das kann eben teilweise bedeuten, auf Szenen hinzuarbeiten, die in sich abgeschlossen sind, oder eine Geschichte durch die Aneinanderreihung verschiedener Szenen zu erzählen. Das geht durchaus zusammen: Der Wunsch und die Überzeugung der Autoren, dass man Filmgeschichten in anderen Formen erzählen muss, und die Bereitschaft und auch der Wille Bertas, in dieser Art zu arbeiten. Es gibt bestimmte Weisen, einen Bildschnitt auszuwählen oder eine Szene auszuleuchten. Hier, in der Lichtgebung, ist vielleicht die Hand- oder Augenschrift Bertas noch stärker zu spüren als in der

Interims-Direktor für das Festival von Locarno

Wie das Exekutivkomitee des Filmfestivals von Locarno mitgeteilt hat, wurde der Filmjournalist und PR-Mann *Jean-Pierre Brossard* zum interimistischen Direktor des diesjährigen Festivals ernannt. Als Koordinator steht ihm G. Cattori zur Seite. Für 1979 wird die Stelle des Festivaldirektors neu ausgeschrieben. Die Neubesetzung dieses Postens war durch den Rücktritt von Moritz de Hadeln notwendig geworden (vgl. den Leitartikel im ZOOM-FB 1/78). Moritz de Hadeln bleibt Direktor des Dokumentarfilmfestivals von Nyon.

Cadrage (Bildausschnitt). Seine Lichtgebung schafft die meisten Parallelen zwischen den verschiedenen Berta-Filmen. Sie ist die Ursache jener Prägnanz, an der man ihn und seine Kameraarbeit erkennt. Für «Alzire» wählten wir folgende Arbeitsteilung: Carlo Varini machte die Bildausschnitte (Cadrage), während sich Berta als Chefkameramann fast ganz auf das Licht konzentrierte. Teils mussten wir diese Arbeitsteilung wegen des engen Budgets, das uns zu schnellem Arbeiten zwang, wählen, teils aber auch, weil sich Berta oftmals bedrängt fühlte, wenn er Licht- und Kameraarbeit in einem machen musste.

Zurückfinden zu einfacherem und spontanerem Arbeiten

A propos enges Budget: Zuerst hätte doch «Alzire» mit dem Schweizer Fernsehen koproduziert werden sollen. Die Abteilung Dramatik beim Fernsehen DRS lehnte jedoch mit der Begründung ab, es handle sich um ein Projekt «mit elitärem Anspruch» und «Insider-Problematik». Hat diese Ablehnung Einfluss gehabt auf die Produktionsbedingungen?

Sicher hat sie das, denn das Fernsehen DRS war bereit, mit 25 000 Franken zu koproduzieren. Doch schien uns, dem Filmkollektiv Zürich und mir als Produzenten, dieser Betrag bei einem Gesamtbudget von 700 000 Franken nicht wichtig genug, um das Projekt abzuändern oder fallenzulassen. Das ZDF (220 000 Franken) war von Anfang an dabei und zeigte sich in allen Stadien, vom Exposé über das Drehbuch bis zum fertigen Film, sehr interessiert, hier hat der Kontakt recht gut gespielt. Dass der Film überhaupt gemacht werden konnte, ist nur dem zuzuschreiben, dass Techniker, Schauspieler und zum Teil auch die Produzenten bereit waren, einen Teil ihrer Gage in Partizipation zu geben, das heisst, an den Filmeinnahmen mitbeteiligt zu sein. Wir wussten auch, dass wir sechs Wochen Drehzeit hatten und keinen Tag mehr, denn ein solcher Film kann sich keine grossen Budgetüberschreitungen in Erwartung dicker Einspielergebnisse erlauben. So mussten wir unter teilweise schwierigen Bedingungen arbeiten, Bedingungen, die dem, was wir eigentlich anstrebten, zuwiderliefen. Ich hätte lieber eine Drehspanne gehabt, die Zeit und Raum dafür gelassen hätte, zu sagen, heute drehen wir nicht, sondern wir sprechen miteinander und schauen, wo dies oder das noch zu ändern ist. Diese Art der Arbeit war völlig unmöglich.

Wie geschieht nun der Einsatz von «Alzire»? In Bern soll sich beispielsweise kein kommerzielles Kino bereitgefunden haben, den Film zu spielen, so dass er im Kellerkino gezeigt wird.

Es ist nicht richtig, dass sich kein Kino bereit erklärt hat, «Alzire» zu spielen. Aber wir stehen unter erheblichem Zeitdruck bei der Kinoauswertung, weil das ZDF den Film noch dieses Jahr ausstrahlen will. Deshalb müssen wir den Film möglichst rasch in die Kinos bringen. Anfangs März kommt er in Zürich (Kino City) heraus. In Bern, das eine schwierige Kinostadt ist, wird er im Kellerkino nicht schlecht plaziert sein. Es ist mir lieber, ein solcher Film spiele länger im Kellerkino, als dass er schnell aus einem grossen Kino hinauskatapultiert wird. Im April wird er im Camera in Basel laufen. Wann er in Luzern und St. Gallen herauskommen wird, weiss ich noch nicht. Wir unternehmen den Versuch, die Auswertung in der deutschen Schweiz möglichst rasch zu machen. Dass es mit einem Film in 16 mm geschieht, finde ich auch wichtig: Der junge Schweizer Film hat sich mit 16-mm-Filmen zu seinen Anfängen durchgerungen und durchgekämpft. In den letzten Jahren ist man vielleicht zu sehr in die gefährliche Lage geraten, grosse Budgets haben zu müssen, um überhaupt Spielfilme drehen zu können, Filme, die dann finanzielle Dimensionen erreichten, denen der Inhalt nicht völlig gerecht werden konnte. Innerhalb der schweizerischen Filmlandschaft ist es richtig und muss es möglich sein, einen Spielfilm in 16 mm zu machen und auszuwerten, damit man nicht zu sehr in feste Strukturen gerät mit Budgets von ein bis zwei Millionen, mit einem Starsystem dahinter undsoweiter. Man sollte wieder zu einfacherem und spontanerem Arbeiten finden können. «Alzire» ist auch ein solcher Versuch auf diesem Weg.

Interview: Franz Ulrich