

CinemAnalyse 2022, zweiter Film des Zyklus zum Thema **Väter**

Donnerstag, 31.3., 20.00 (Bar offen ab 19.00), Lichtspiel/Kinemathek, Sandrainstrasse 3, 3007 Bern
Einführung: Liliane Schaffner, Psychoanalyse am Werk

Romeo und Julia auf dem Dorfe, CH, 1941, Schweizerdeutsch, 84'.

Künstlerische Leitung und Drehbuch: Hans Trommer, Regie: Valérien Schmidely, Produktion: Conrad Arthur Schläpfer für Pro-Film, Zürich, Musik: Jack Trommer, Kamera: Ady Lumpert, Schnitt: Irene Widmer, Käthe Mey.

Besetzung: Margrit Winter (Vreneli Marti), Erwin Kohlund (Sali Manz), Johannes Steiner (Albert Manz), Emil Gyr (der alte Marti), Emil Gerber (der schwarze Geiger).

Le plus beau, le plus vrai de tous les films suisses, dont on n'a pas compris la portée hier et qui reste un phare aujourd'hui et pour demain.

(Freddy Buache, Gründer der Cinémathèque Suisse)

Rezeption

Freddy Buaches Begeisterung für *Romeo und Julia auf dem Dorfe* ist ein Beispiel für die äusserst positive Rezeption des Filmes durch die heimische und internationale Kritik: von starker Ausdruckskraft, einer im Schweizer Film einmaligen Schönheit und traurigen Poesie der Bilder, von Stimmungsdichte, ist die Rede. Die NZZ vom 10.11.1941 kommentierte: *Sollte der Film beim Publikum wegen seiner schlichten Zartheit nicht den Erfolg haben, den er verdient, so blamiert es sich damit selbst.* Tatsächlich lehnte das Publikum den Film ab, 23 Tage nach der Premiere wurde er bereits aus dem Spielplan der Zürcher Kinos wieder entfernt. Dies zog die Weigerung der Bundesregierung nach sich, ihn als nationalen Beitrag an der Biennale in Venedig 1942 zu zeigen. Hans Trommer gab in einem Fernsehinterview anlässlich seines 80. Geburtstages an, der Film habe gefloppt, weil es dem Publikum zur Zeit des zweiten Weltkrieges nicht nach poetischem Realismus zumute gewesen sei. Es habe sich vielmehr nach Unterhaltungsfilm, wie sie damals in den USA produziert wurden, gesehnt. Zudem sei *Romeo und Julia auf dem Dorfe* nicht verstanden worden. Damit meinte er wahrscheinlich, das Publikum habe in erster Linie den romantisierenden, rückwärtsgerichteten Heimatfilm wahrgenommen und Kellers politische Radikalität sowie seinen untergründigen, feinen und bisweilen sarkastischen Humor übersehen. Bemerkenswert ist noch, dass der Film in der *International Movie Data Base* als Juwel des frühen Schweizer Films aufgeführt ist. Die Bildsprache sei zwar erdig, archaisch, bisweilen idyllisch, doch stets weit entfernt von jeglicher Blut und Boden-Ideologie.

Entstehung des Films

Im Vorspann figuriert Hans Trommer als Drehbuchautor und künstlerischer Leiter, während Valérien Schmidely als Regisseur aufgeführt wird. Diese Sprachregelung ist der Ausdruck von Unstimmigkeiten, die während den Dreharbeiten auftraten und zu langandauernden Streitigkeiten führten.

Hans Trommer (1904-1989) kam über seinen Grossvater schon früh mit dem Kino in Berührung. Er studierte Musik am Konservatorium in Zürich, wie auch sein jüngerer Bruder Jack, der die Musik zu *Romeo und Julia auf dem Dorfe* komponierte. Nach Assistenzen in Deutschland bei Richard Oswald und Joe May realisierte er vier Kurzfilme. Erst dann wagte er sich an sein Spielfilmdebüt mit Kellers Novelle. Geprägt von seinen Vorbildern Griffith, Eisenstein, Wertow und Renoir entwickelte er bei den Dreharbeiten einen unbeschreiblichen Perfektionismus und künstlerischen Anspruch, der sich nicht mit der Gangart in der schweizerischen Filmherstellung vertrug. Er gilt als *Poet des «einen» Films*, da keines seiner weiteren Spielfilmprojekte realisiert werden konnten. Hingegen drehte er noch verschiedene Dokumentarfilme.

Valérien Schmidely (1909-1994), Enkel von Louis Emile, eines nach Russland emigrierten Zuckerbäckers, wuchs in St. Petersburg auf, absolvierte dort die Schule für Kameraführung und trat als Statist in Eisensteins *Oktober* auf. 1931 kam er in die Schweiz zurück und betätigte sich als Kameramann und Regisseur.

Der Film wurde mit einem minimalen Budget und unter prekären Bedingungen realisiert. Gedreht wurde von Juli bis September 1941, die Aussenaufnahmen fanden an verschiedenen Orten im Kanton Zürich und an den Ufern der Limmat statt, die Innenaufnahmen im Studio Seebach in Zürich. Bereits am 8.11.1941 fand im Kino Rex in Zürich die Uraufführung statt. Die Originalfassung von 94 Minuten Länge ist verschollen – das Originalnegativ verschwand, nachdem es vom Produzenten 1948 für die Erstellung einer deutschen Synchronfassung nach Österreich gegeben wurde. 1976 wurde mittels verschiedener Kopien unter grossem Aufwand eine restaurierte Fassung von 84 Minuten erstellt. Last but not least: Durch den Film wurden die damaligen Nachwuchstalente Margrit Winter und Erwin Kohlund über Nacht berühmt. Kurz nach dem Erscheinen des Films waren sie auch im richtigen Leben ein Paar.

Romeo und Julia auf dem Dorfe ist die erste schweizerische kinematographische Umsetzung einer literarischen Vorlage, nämlich der zweiten und bekanntesten Novelle aus Kellers Zyklus *Die Leute von Seldwyla*. Die ersten fünf Novellen entstanden 1853-55, während Kellers Aufenthalt in Berlin, die zweiten fünf 1860-75, in Kellers Amtszeit als Staatsschreiber in Zürich. 1875 nahm der gesamte Novellenzyklus erst seine endgültige Gestalt an. *Romeo und Julia auf dem Dorfe* stellt als Adaption eines Stoffes von Shakespeare eine Ausnahme im Zyklus dar, sie ist die einzige Geschichte, die tragisch endet und von einem realen Vorfall inspiriert wurde – Keller hatte eine entsprechende, 1847 erschienene Zeitungsnotiz aufbewahrt.

Der Film hält sich bis auf wenige Ausnahmen ziemlich genau an seine literarische Vorlage. In seiner *Geschichte des Schweizer Films* hat Hervé Dumont lobend erwähnt, *Trommer habe, statt die Novelle zu illustrieren, optische Entsprechungen gefunden, die den Film auf das Niveau eines universellen Gedichts erheben würden.*

Von Bauern und Heimatlosen

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzogen sich im Gefolge der Industrialisierung in der Schweizer Landwirtschaft bedeutende Veränderungen:

einerseits verbesserten sich durch den technischen Fortschritt die Anbaumethoden, andererseits erfolgte ein allmählicher Übergang vom Getreideanbau zur Milchwirtschaft. Neben Früchte- und Gemüsekonserven wurden Käse und Kondensmilch zu typischen schweizerischen Exportartikeln. Grund für den Rückgang des Getreideanbaus waren Billigimporte aus Osteuropa und Übersee. Alle diese Entwicklungen führten zu einem massiven Anstieg der Arbeitslosigkeit unter den Landarbeitern und zwangen viele Kleinbauern zur Aufgabe ihrer Betriebe. Wer mit den Neuerungen nicht Schritt halten konnte oder in der städtischen Industrie kein neues Auskommen fand, sah sich zur Auswanderung gezwungen.

Die Fahrenden waren bis zur Verabschiedung des Heimatlosengesetzes im Jahre 1850 ohne Rechte. Sie durften weder legal heiraten noch sich in einer Gemeinde niederlassen oder einbürgern lassen und lebten meist in bitterster Armut. Dank dem Heimatlosengesetz erhielten die Betroffenen zwar theoretisch das Recht auf Einbürgerung, aber die Idee dahinter war vor allem, die Fahrenden zur Sesshaftigkeit zu nötigen.

Der Film

Manz und Marti werden als autoritäre, patriarchale, ausschliesslich an der Vermehrung ihres Eigentums orientierte Subjekte charakterisiert. Aus heutiger Sicht sind sie versagende Väter, sowohl bezüglich der symbolischen Dimension, indem sie sich über die Grenze des Gesetzes hinwegsetzen, als auch der imaginären, indem sie ihren Kindern in keiner Weise als Vorbilder dienen. Diese werden vielmehr als ihr Eigentum betrachtet, das sie nach eigenem Gutdünken instrumentalisieren, ohne sich im Geringsten um ihr Wohl zu kümmern. Statt Werte und ein eventuelles materielles Gut hinterlassen sie ihnen die Folgen eines unauflösbaren, ruinösen Konfliktes, der sie ihrer Lebensgrundlage berauben wird.

In den ersten Minuten des Films entfaltet sich der Beginn einer Tragödie, die sich an der Verletzung der Eigentumsrechte an einem Ackerstück entzündet. In idyllischer Umgebung pflügen Manz und Marti nebeneinander ihre Äcker. Ihre Pflüge kommen vom geraden Weg ab, beide Bauern schneiden sich Stückchen um Stückchen des zwischen ihren Feldern brach liegenden mittleren Ackers ab. Sie werden dabei vom schwarzen Geiger, dessen eigentlichen Besitzers, der als Fahrender seine Rechte nicht geltend machen kann, beobachtet und mit einem Fluch belegt - Der schwarze Geiger tritt im Film mehrmals als wissender Beobachter, als Mahner, als einer, der die gängigen Normen nicht zu beachten braucht, auf. Er wird mit Steinen beworfen und weggejagt. Steine spielen in der Geschichte eine nicht unwesentliche Rolle: sie stehen allgemein für die seelische Verhärtung und werden wiederholt als archaisch anmutende Waffen eingesetzt. Sie müssen aus dem Ackerboden aussortiert und zu Haufen aufgetürmt werden, eine sarkastische Metapher für die - dem frühkapitalistischen Modus gemässe - Gier nach Anhäufung bei Manz und Marti. Keller verweist mit dieser Eingangsszene auf die mit der Industrialisierung einhergehenden rapiden Zunahme des im Umlauf sich

befindenden Geldes und der damit verbundenen steigenden Gefahr einer allumfassenden Korruption; ein heute noch mehr als aktuelles Thema.

Einen Wendepunkt stellt die Kampfszene zwischen den beiden Bauern dar: beide inzwischen ruiniert und eingekerkert in ihrem mörderischen Hass, treffen sie am Fluss beim Fischen aufeinander. Nach wüsten Beschimpfungen schlagen sie auf dem wackligen Brückchen aufeinander ein und drohen dabei ins Wasser zu fallen. Die inzwischen erwachsenen Kinder Vreni und Sali eilen herbei, um die Kampfahne zu trennen. In einer eindrücklichen Szene sind in Grossaufnahme ein Konglomerat von Händen zu sehen, schlagende, zerrende, einander suchende und liebkosende Hände als Ausdruck von Hass und Liebe. Von diesem Moment an konzentriert sich die Geschichte auf das Schicksal von Vreneli und Sali.

Die wohl witzigste Szene im Film zeigt uns Vreni im Moment der höchsten Verzweiflung. Sie muss ihr Haus verlassen, hat alles verloren, einer etwas einfältigen Bäuerin überlässt sie ihre letzten Habseligkeiten. Da, wie aus dem Nichts heraus, erfindet sie die Geschichte eines grossen Lotteriegewinns und ersinnt eine grossartige, bissige Parodie auf die prinzipientreue, rechtschaffene, mustergültige, moralisch hochstehende, staatstragende, satte, wohlhabende Bauersfrau.

Eine Szenenfolge, die im Film, verglichen mit Kellers Text, eher blass und wenig ausgearbeitet wirkt - zumindest in der Fassung, die uns heute zur Verfügung steht -, betrifft die Nacht, in der Vrenchen und Sali auf ihrem Braut- und Totenschiff den Acheron hinabtreiben und in der Morgenröte als *zwei bleiche Gestalten, die sich fest umwandeln, in die kalten Fluten glitten*. W.G. Sebald hat die Textstelle in seinen *Anmerkungen zu Gottfried Keller* auf wunderbare Art kommentiert: *Stillhalten, strömen, aufsteigen, eintauchen, gleiten, so lauten die Zeitwörter, durch die in dieser Passage eine Metapher sich ausbildet für die mit jeder Drehung und Wendung des Schiffs und der Sätze sich vollendenden körperlichen Liebe, die Keller, der wenigstens in der Buchstabenwelt das Schicksal bestimmt, den Kindern als ihr Anteil vermacht, obgleich er, soviel man weiss, selber eine solche Erfüllung niemals erfuhr.*