



Das Glück wird im lyrischen Liebestod in der Glatt enden: Sali (Erwin Kohlund) und Vreneli (Margrit Winter).

CINÉMATHEQUE SUISSE

nen Frühlingssequenz und einen Drehbuchentwurf unter dem Arm. Fündig wird er bei der Zürcher Pro Film AG. Aber ein dornenvoller Weg für den Newcomer beginnt.

Gegen die Tutorschenschaft eines Co-Szenaristen hat er sich zu wehren, vor einem Konkurrenzprojekt sich zu schützen. Trommer gibt nicht auf. Mit der 24-jährigen Margrit Winter sowie dem Poeten, Philosophen und Gelegenheitschauspieler Emil Gerber landet er zwei Traumbesetzungen für Kellers Vrenchen Marti und die zentrale Figur des «schwarzen Geigers». Die bei den Luzerner Spielleuten entdeckte Schauspielerin offenbart ein Naturtalent an Empfindungsstärke, das auf Bühne und Leinwand in der Schweiz seinesgleichen sucht. In der soliden Schwere von Winters Freund (und späterem Ehemann) Erwin Kohlund hat man auch gleich eine akzeptable Besetzung für den Sali Manz.

Die Pro Film geht das Wagnis ein. Bedingung: Trommer muss einen erfahrenen Filmemacher an seiner Seite akzeptieren. Er zeichnet also für die «künstlerische Leitung» und ist verantwortlich für die filmische Umsetzung des Drehbuchs sowie für die Schauspielerführung. Dem bereits für die Pro Film arbeitenden Valérien Schmidely obliegt die «Regie», das heisst die technische Realisierung inklusive Aufsicht über den unerfahrenen Kameramann Ady Lumpert. Die Aussenaufnahmen werden im Glatttal, im Limmattal, in und um Zürich gedreht: Milchbuck, Schoffelgasse, Zolliker Chilbi.

Das geht eine Zeitlang gut und gegen Ende immer schlechter: Man steht unter dem Diktat, gemäss der psychologisch wichtigen Natursymbolik in der Abfolge der Jahreszeiten von Mitte Juli bis Ende September zu drehen. Auf dem Set

intervenierte Trommer laufend. Gravierende Probleme mit dem Ton tauchen auf; sie werden dazu zwingen, 80 Prozent nachzusynchronisieren. Ein Studio für Innenaufnahmen in einer Seebacher Industriehalle erweist sich als suboptimal. Einzelne Darstellerinnen und Darsteller sind überfordert. Und Trommers Bruder Jack liefert seine hervorragenden Musikscores zu spät ab.

Die Probleme spitzen sich zu

Der geduldigen Effizienz von Schmidely steht Trommers intuitives Arbeiten bei reihum steigender Nervosität konfliktreich entgegen. Im Rückblick werden sich die beiden durchaus fair in Bezug auf den anderen äussern. Hervé Dumont, der frühere Direktor der Cinémathèque, hat die Geschichte von «Romeo und Julia auf dem Dorfe» 1976 aufgearbeitet. Er wägt in der Zeitschrift «Travelling» (Nr. 48) vorsichtig beider Verdienste ab und erklärt mit Blick auf Trommers visuell ausgefeiltes Drehbuch sowie die Schauspielerführung, dessen vorrangiger Beitrag zum Film sei un-zweifelhaft («On ne pourrait nier l'apport tout à fait primordial et décisif de Trommer à la réalisation du film»).

Ein gutes Jahrzehnt später allerdings, in seiner massgebenden «Geschichte des Schweizer Films», äussert er sich diesbezüglich um einiges reservierter – und der Eiertanz um die Palme der Autorschaft geht publizistisch weiter, als der NZZ-«Filmpapst» Martin Schlappner in seinem Nachruf auf Trommer 1989 in einem gehässigen Seitenhieb Dumont der «Unfairness» bezichtigt.

Die Rekonstruktion einer Version aus mehreren Kopien – relativ gängige Praxis bei Stummfilmen – gestaltete sich komplizierter, als man sich das als Laie vorstellt. Erst einmal wurde sämt-

liches Filmmaterial digital gescannt. Sodann waren alle Schnitte nicht bloss zu vergleichen, auch ihr Charakter blieb zu untersuchen: Handelt es sich um die Montage oder ein nachträglich repariertes Malheur mit der Kopie? Welche Informationen zur Geschichte einer Kopie liefert das Material der Filmspule über Bild und Ton hinaus?

Das Drehbuch als Guideline sei lediglich ein Element unter anderem, sagt Maral Mohsenin. Die Hauptsache beim Decodieren der verborgenen Infos seien die Kopien und verstreute Einzelteile. «Eindeutige Referenzen gibt es nicht. Man findet Spuren und muss dann eine Entscheidung treffen: So oder so könnte es gedacht gewesen sein!»

Minuziöse Detektivarbeit

Auch taugt nicht alles Material für die Restaurierung: Manchmal ist das Bild unrettbar verschmutzt oder beschädigt. Gewisse Sequenzen sind ohne Ton – unbrauchbar. Oder in eine Kopie sind französische Untertitel eingebrannt – zu riskant und zu teuer, sie digital zu entfernen. Einige Szenen der frühen Kinofassung sind schlicht verloren. In Zeitungsartikeln zu Trommer/Meyers Bearbeitung von 1978 etwa sei, so die Restauratorin, die Rede von einer Episode, die damals nicht habe übernommen werden können: die für den Plot wichtige Krankheit und das Sterben von Vrenelis Mutter. Man habe quer durch Europa in anderen Archiven nachgeforscht: «Nichts. Und wohl niemand mehr, der heute noch lebt, hat sie gesehen.»

Zumindest eine Szene mit der todkranken Mutter Marti und eine kurze Einstellung mit ihrem schwarz gerahmten Porträt an der Stubenwand sind jetzt wieder integriert. Und der hässliche, per

Zwischentitel angekündigte Zeitsprung von Vreneli und Sali als Kindern zu jungen Erwachsenen ist getilgt: Dieser wird dramaturgisch elegant signalisiert durch das Auftauchen erst des Buben und darauf des jungen Mannes im Flur eines Amtsgebäudes – Indiz für die jahrelangen ruinösen Querelen der Väter. So geht doch Film! Was nur war nach gut drei Jahrzehnten in den Filmemacher gefahren?

Jedenfalls: Beim Vergleichen und Ergänzen seien gut 10 Minuten zu den alten Kopien zu gewinnen gewesen, bilanziert Maral Mohsenin. Das Resultat ist grossartig. Trommers und Meyers eigene Fassung von 1978 erweist sich im Vergleich als Selbstverstellung, sie lässt Rhythmus sowie emotionalen oder psychologischen Aufbau und Auslauf der Szenen vermissen. Sie war offensichtlich auf die Dialoge hin getrimmt worden – zu deren Schaden, klingen sie doch oft so theatralisch abgehakt, wie es die ganze Montage ist. Jetzt aber ist «Romeo und Julia auf dem Dorfe» nach achtzig Jahren ein Film mit einem grossen, ruhigen Atem geworden, in dem Drama und Poesie kontrastreich, aber organisch austariert sind. So wie es das erhaltene Drehbuch suggeriert.

Ein «tragischer Heimatfilm»?

Im Vergleich von Novelle, Szenario und restaurierter Fassung lässt sich nun besser würdigen, was diese Literaturverfilmung so besonders macht. Bereits das Drehbuch verrät jene detaillierte, lyrisch-visuelle Einbildungskraft, ebenso ein formales Gespür für dramaturgische Komposition, elliptisches Erzählen, Kontraste, die der Film nun ganz einlösen darf. Und eminent gehört Jack Trommers Musikscore dazu, ein mit Sehnsucht aufgeladenes Leitmotiv mit deutlichen Anklängen an die Ballade von «Im Aargau sind zwöi Liebi».

Was die Figuren anbelangt, so ist dem «schwarzen Geiger», der sich auf dem Amt als Erbe des strittigen Ackerstreifens zwischen den Böden von Manz und Marti nicht ausweisen kann, seine zentrale Bedeutung geblieben: Dieser Outcast der bäuerlichen Gemeinschaft taucht bei Keller erst in der Mitte der Novelle auf, der Film hingegen lässt den charismatischen Emil Gerber mit seinem stechenden Blick gleich zu Beginn den Bauern wie ihren Kindern begegnen und zu einer Art Seelenfänger ihres Schicksals werden. Etwas ausführlicher als im Film hatte das Drehbuch die hässlichen Auseinandersetzungen zwischen Acker, Amtsstuben und Gantlokal vorgezogen, um den Plot der Verelendung zu skizzieren.

Deutlich wird, dass die Bauern über die Wahrheit sehr wohl informiert zu sein scheinen, wenn sie dem Manne übel mitspielen, nur weil ihm Dokumente für sein legitimes Erbe fehlen: «Beweise mues mes chöne, schwarz uf wiss», sagt listig Marti zum Manz. Beide versuchen sie nun, sich das angeblich herrenlose Stück Land unter den Nagel zu reissen, dabei den andern zu überbieten und bis in den gegenseitigen Ruin zu bekriegen. Kellers famosen, in dieser Seldwyla-Novelle aber stark zurückgenommenen Sarkasmus auf selbstverschuldetes Elend beutet der Film nur karg, doch in pointierten Episoden aus.

Hoffnungslos ist die Lage für die Liebe von Vrenchen und Sali im Licht ihrer hochgehaltenen bürgerlichen Ethik. Sozial deklassiert, Sali überdies verantwortlich für Vater Martis Invalidität, weil er ihn in der Not mit einem Stein niedergestreckt hat, sehen die beiden in der Novelle für sich keine Zukunft, «in einer ganz ehrlichen und gewissenfreien Ehe glücklich sein zu können». In seiner gescheiterten Analyse hat der Filmhistoriker Werner Wider 1981 bei Trommer aber einen «Mangel an Dialektik zwischen Mensch und Umgebung» kritisiert, der die Konflikte bloss ästhetisiere – zum «tragischen Heimatfilm».

Das hat einiges für sich. Immerhin trägt der im Drehbuch mit Nebenfiguren recht komplex ausbaute Mondschein-Ball im «Paradiesgärtli», der Wirtschaft des Lumpenproletariats, zum sozialen Verständnis von Vreneli und Sali bei. Insofern nämlich, als die Freiheit, die sie meinen, im Sinne Gottfried Kellers überhaupt nicht in der scheinbaren Freiheit des Hudelvölkchens liegen kann, wo das Elend schon tief im

Glas auf dem Tisch hockt und Moral und Treue ein volatiles Gut sind. Vrenelis Hingabe an den Tanz mit einem «kecken Burschen» stellt ihre unbedingte Treue zum etwas dumpfen Sali keinen Moment lang infrage. Die neue Fassung macht es klarer.

Kellers Novelle ist nicht keusch

Ins Auge springt indes, wie der Film die bei Keller explizit ausgestaltete Reibung von erotischer Leidenschaft und gesellschaftlich normierter Sittlichkeit übergangen hat. Es beginnt in der Novelle ja bereits in der Art, wie die Kinder Sali und Vrenchen einer nackten Wollpuppe an den Leib gehen.

Das Kinderspiel kommt im Film zwar vor. Doch nichts von jener erotischen Konnotation, mit der Keller die rote Mohnblumen-Kappe der Puppe oder das genussliche Stochern in deren Innerem metaphorisch hat aufscheinen lassen. Im Film dienen die Puppe und ihr Grab vorab der Todessymbolik zu.

Später dann wird zwischen dem Pärchen wohl berührt und am Hemd gepuppt, wohingegen Keller (im 19. Jahrhundert) die vier Hände von Sali und Vrenchen sich «kunterbunt» über die Brust des Mädchens «streicheln und bekriegen» und überhaupt die beiden ausgiebig schnäbeln, Herzen und küssen lässt. Die einzige «Lösung» ihres Dilemmas, ihre Hochzeitsnacht zum Tode nämlich, entbehrt, wie Wider zu Recht konstatiert hat, im Film einer elementaren Dimension. Vrenchens doppel-sinnige Aufforderung, «So schwör mir es, dass du es mit mir tun willst», hat der Film immerhin tel quel von Gottfried Keller übernommen.

Bleibt die lyrisch-emotionale Kraft der Geschichte, wie Hans Trommer sie erzählt. Ein cineastischer Wurf bleibt das lange Finale, wenn der «schwarze Geiger» im Mondlicht nach dem lüpflichen Volkslied «Zogen am Boge» mit gellem Bogenstrich zum Tanz, das heisst für Vreneli und Sali: zum Totentanz aufspielt. Da taumelt der Film im Weichzeichner und mit Jack Trommers Musik in einen surrealen finalen Sog, bremsst dann erschreckt ab und taucht in die Nebelschleier über dem tödlichen Brautbett des Heuschiffs. Die Sequenz war und bleibt einzigartig in unserem Filmschaffen.

Wie neu ist zu neu?

Ende gut, alles gut? Noch nicht ganz. In Bologna sitzt die renommierte Firma L'Immagine Ritrovata. Dahin ist man per Spezialtransport mit der in Penthaz digital rekonstruierten Arbeitsfassung sowie dem Filmmaterial gereist, um aus diesem in digital optimaler 4K-Auflösung eine Harmonisierung mit einheitlicher Lichtführung kreieren und technische Fehler korrigieren zu lassen: Der Film soll ja als ästhetische Einheit wahrgenommen werden und nicht als Patchwork.

Und an diesem Punkt wird es archivarisches interessant und grundsätzlich: Wie weit soll man, darf man denn eigentlich restaurieren? Soll der ursprüngliche Look des Films gemäss damaligem Stand der Filmtechnik bewahrt oder eine nach den heutigen Regeln der Kunst möglichst brillante Präsentation angestrebt werden?

Den archivierungsethischen Grundsätzen der Cinémathèque suisse entspricht erstere Haltung. Ihr ist man dort auch gefolgt. Die SRG jedoch verfolgt eine andere Philosophie: Dem breiteren Publikum sollen alte Filme in optimalem Look präsentiert werden, gänzlich gereinigt von Kratzern oder «Regen». Hatte man sich zwischen Fernsehen und Cinémathèque über die restaurierte Fassung einmal geeinigt, «so trennten sich an dieser Stelle die Wege», erklärt der bei SRF verantwortliche Fachspezialist Claudio Ricci. In Bologna ist der Film für die TV-Version einer weiteren Bearbeitung unterzogen worden.

Die neue Kinoversion feiert nun am 21. Februar Premiere an der Berlinale. Seines singulären Rangs in der Schweizer Filmgeschichte darf «Romeo und Julia auf dem Dorfe» gewiss bleiben. Dank den digitalen Möglichkeiten heute und der tröstlichen Pointe, dass in der Cinémathèque eine Rückkopie auf Filmmaterial archiviert wird – dem noch immer sichersten Medium der Langzeitbewahrung.