

6. internationales forum des jungen films

berlin 27.6. – 4.7. 1976

9

DER GEHÜLFE

Land	Schweiz 1976
Produktion	Thomas Koerfer Film, mit Herstellungsbeiträgen des Eidgenössischen Departements des Innern, ZDF, SRG, Kanton Bern, Stadt Zürich
Regie	Thomas Koerfer
Drehbuch	Dieter Feldhausen und Thomas Koerfer, nach dem Roman <i>Der Gehülfe</i> von Robert Walser, geschrieben 1907 in Berlin
Kamera	Renato Berta
Direktion	Pierre Gamet
Schnitt	Georg Janett
Szenenbild	Heidi Lüdi
Kostüme	Silvia de Stoutz
Produktionsleitung	Rudolf Santschi
Aufnahmeleitung	Peter Spörri
Script	Ursula Bischof
Darsteller	
Joseph Marti	Paul Burian
Frau Tobler	Verena Buss
Carl Tobler	Ingold Wildenauer
Wirsich	Wolfram Berger
Klara	Hannelore Hoger
Pauline	Nikola Weisse
und viele andere	
Uraufführung	30. 1. 76 Solothurner Filmtage
Format	35mm, Farbe
Dauer	122 Minuten

Siegfried Kracauer über die Angestellten

Die Masse der Angestellten unterscheidet sich vom Arbeiter-Proletariat darin, daß sie geistig obdachlos ist. Zu den Genossen kann sie häufig nicht hinfinden, und das Haus der bürgerlichen Begriffe und Gefühle, das sie bewohnt hat, ist eingestürzt, weil ihm durch die wirtschaftliche Entwicklung die Fundamente entzogen worden sind. Sie lebt gegenwärtig ohne eine Lehre, zu der sie aufblicken, ohne ein Ziel, das sie erfragen könnte. Also lebt sie in Furcht davor, aufzublicken und sich bis zum Ende durchzuführen. (...)

Im Lunapark wird abends mitunter eine bengalisch beleuchtete Wasserkunst vorgeführt. Immer neu geformte Strahlenbündel fliehen rot, gelb, grün ins Dunkel. Ist die Pracht dahin, so zeigt sich, daß sie dem ärmlichen Knorpelgebilde einiger Röhrchen entfuhr. Die Wasserkunst gleicht dem Leben vieler Angestellten. Aus seiner

Dürftigkeit rettet es sich in die Zerstreuung, läßt sich bengalisch beleuchten und löst sich, seines Ursprungs ungedenken, in der nächtlichen Leere auf.

Siegfried Kracauer: *Die Angestellten*, Berlin 1930

Inhalt

Ein Auszug aus dem schweizerischen täglichen Leben in 60 farbigen Bildern.

Joseph Marti wird Gehülfe, d.h. Angestellter bei Herrn Tobler, einem berufsmäßigen Erfinder. Zunächst muß er nur die Arbeiten eines Bürogehülfen verrichten; je mehr sich jedoch zeigt, daß es mit den Erfindungen seines Herrn nichts ist, desto mehr wächst er in dessen Stellung hinein: Während Tobler sein Leben ins Wirtshaus verlegt, wird Joseph zum Gesellschafter seiner Frau und zu ihrem Berater in Erziehungsfragen. Schließlich zwingt die wirtschaftliche Lage des Hauses Tobler ihn jedoch, dorthin zurückzukehren, woher er gekommen ist: zu den Stellenlosen.

Exposé

Ein Bild des 20. Jahrhunderts

Walsers Roman soll Vorlage eines Spielfilms werden. Bei der Verfilmung soll der Grundsatz der 'Werktreue' besonders aufmerksam beachtet werden. *Der Gehülfe* muß durch die Filmfassung interpretiert, darf aber nicht zur Illustration vorgefaßter, insbesondere gesellschaftspolitischer Meinungen benutzt werden.

Die Notwendigkeit der Interpretation ergibt sich einmal aus der Umsetzung in ein anderes Medium; zum anderen aus dem Umfang und Detailreichtum des Werkes, der zum Treffen einer Auswahl zwingt. Dabei sollen die Grundzüge der Handlung im Vordergrund stehen, während den poetisch-idyllischen Szenen gegenüber, deren besonderer Reiz auf Walsers einzigartiger Sprachkunst beruht, Zurückhaltung geboten ist.

Der Grundsatz der Werktreue bezieht sich auf das Buch, nicht auf die Zeit, in der die Handlung spielt. Das Zeitkolorit soll in Kleidung und Ausstattung gewahrt bleiben, ohne daß ihm überragende Bedeutung zukommt. Die Gefahr, Robert Walsers Roman für einen nostalgiebefrachteten Ausstattungsfilm zu mißbrauchen, ist groß. Ihr soll schon dadurch entgegengewirkt werden, daß der Satz, mit dem Joseph, der Gehülfe, die Anwandlung zurückweist, eine ganz alltägliche Szene romantisch ins Mittelalter zu versetzen, als Leitfaden für die Verfilmung gebraucht wird: 'Alles in allem war es ein Bild des zwanzigsten Jahrhunderts'.

Daß Walser in *Der Gehülfe* mehr gestaltet hat als ein Zeitbild der Jahrhundertwende, ist unbestritten. Joseph lebt in einer Welt, die sich von der unseren unterscheidet, die in vielen Zügen aber die unsere noch ist. Seine Stellung als Angestellter ist extrem unsicher; dafür aber hat er die Möglichkeit, eine persönliche Beziehung zu seinem Arbeitgeber und dessen Familie aufzubauen. Die soziale Sicherheit des Angestellten ist heute nahezu perfekt ausgebaut¹, seine Beziehung zum Arbeitgeber dafür fast völlig entpersönlicht. Josephs Beziehung zur Familie Tobler ergibt sich aus dem freien Arbeitsmarkt und endet auch auf ihm; sie ist zufällig, nicht organisch gewachsen. Dennoch versucht er, das Beste aus ihr zu machen und über die Pflichterfüllung hinaus menschliche Mitverantwortung für diejenigen zu entwickeln, in deren Kreis es ihn verschlagen hat.

Er erkennt, daß Tobler letztlich auf Kosten seiner Kinder dem Erfolg nachjagt, und macht sich zum Anwalt der von allen gequälten Silvi. Er versucht Frau Tobler zu verstehen und sie zu größerer Selbständigkeit ihrem Mann gegenüber anzuleiten. So ist er schließlich viel mehr als ein bloßer Arbeitnehmer; er ist wirklich ein Gehülfe dieser Menschen, denen er zuhört, zwischen denen er auszugleichen versucht und deren Versäumnisse er, oft zu seinem eigenen Nachteil, aufklärt. Damit wird er zum Repräsentanten jener oft als 'schweigend' diffamierten Mehrheit, die ohne große politische Zielsetzung an ihrem Ort ihre Arbeit verrichtet und gleichwohl um eine moralische Bewährung bemüht bleibt.

Kein proletarischer Roman

Eine klare Absage muß der Forderung von Hans G. Helms erteilt werden, man sollte 'Robert Walser endlich als den großen proletarischen Schriftsteller begreifen, der er ist' (in *Basta*, Texte von Robert Walser, Verlag Kiepenheuer und Witsch, Köln 1970). *Der Gehülfe* ist in hohem Maße autobiographisch, und wenn es von Joseph heißt, er habe sich von den 'großen Worten' des Sozialismus entfemt, je schwerer es ihm wurde, ein 'rechter Mensch' (Anführungszeichen von Walser) zu werden, so darf diese Äußerung auf Walser selbst bezogen werden. Ein 'rechter Mensch' aber ist Joseph zum Beispiel dann, wenn er seinem Vorgänger und Konkurrenten um den Arbeitsplatz, dem trunksüchtigen Wirsich, weiter durchs Leben hilft und so in bescheidenstem Rahmen und ohne 'große Worte' Solidarität übt. Walsers Roman hat keinerlei agitatorische Wirkung, noch hat man den Eindruck, daß eine solche Wirkung beabsichtigt war. Vielmehr versteht Walser es, in Joseph einen Menschen zu zeichnen, der bei aller Unzufriedenheit mit seinen Lebensverhältnissen dieselben auch zu genießen versteht. *Der Gehülfe* ist kein proletarischer Roman, sondern ein Brevier der verzweifelten Lebenskunst des kleinen Mannes!

Toblers Scheitern ist die Gegenbewegung zur Bewahrung Josephs: Während sich dieser innerlich emporarbeitet und beweist, wie man in der Abhängigkeit Freiheit und Würde bewahren kann, geht es mit Tobler innerlich und äußerlich bergab. Auch Tobler ist im Grunde ein kleiner Mann wie Joseph, mit dem Unterschied, daß er sich für stark genug hielt, um aus der Abhängigkeit in die äußere, die wirtschaftliche Freiheit des Unternehmers vorzustoßen. Dabei zeigt es sich, daß diese Freiheit so sehr groß nicht ist: Toblers Produkte werden unbarmherzig gewogen und zu leicht befunden. Er findet keine Abnehmer. In dieser Situation des Mißerfolges sucht er sein Heil in der Flucht nach vorn: Er betreibt Überanpassung. Der äußere Schein des gesunden und selbstbewußten Unternehmers wird aufgebaut und bis zum letzten gewahrt; noch im Untergang statet er seinen Garten mit einer modischen Grotte aus. Die Tatsache, daß Joseph diesen Schein sehr bald durchschaut und trotzdem loyal zu Tobler hält, gehört zu den eigentümlichen Kompromissen, die in dem Ausdruck 'Lebenskunst' Platz finden. Erst als die Not ihn zwingt, kehrt Joseph zurück in die Schreibstube für Stellenlose, aus der er gekommen ist. Seine Auflehnung gegen Tobler beschränkt sich auf Fälle von Notwehr: Für die schutzlose Silvi und für sich selbst, wenn Tobler in seiner Verzweiflung handgreiflich zu werden droht.

Der unemanzipierten, launischen und feinen Frau Tobler, zu der der Gehülfe eine verhaltene Zuneigung faßt, steht die Episode mit Klara gegenüber, einer Frau, die sich allein hat durchschlagen müssen, dazu noch mit einem Kind, die aber den Gehülfen verletzt mit der Äußerung 'dich vernachlässigt ein bißchen das Leben'. Nimmt man noch die rohe und ungebildete Pauline hinzu, der die kleine Silvi anvertraut ist, so ergeben sich auch bei den Frauenrollen klare und filmdramaturgisch gut verwertbare Gegensätze.

Herr und Knecht²

Die nähere Lektüre des *Gehülfen* zeigt, daß er sich sehr wohl als Paraphrase der Herr-und-Knecht-Beziehung interpretieren läßt. Wie deutlich das Walser selber war, zeigt sich etwa an der Formulierung: "Da hatte man sie also beide, den Herrn und den Knecht, und wo? In der Kneipe." Bereits im ersten Kapitel verwendet

Walser eine Reihe verschiedener Begriffe, mit denen das Unterstellungs- bzw. Vorgesetztenverhältnis deutlich herausgearbeitet wird. Schon am Geräusch der Schritte erkennt Joseph den 'Herrn', den 'Chef des Hauses', später 'wies der Vorgesetzte dem Untergebenen den Platz an', und 'während der Angestellte nun schrieb', blickte 'ihm der Prinzipal von Zeit zu Zeit über die Schulter', und einmal wird Joseph sogar als 'neugeworbener Beamter' bezeichnet. Trotz dieser scharfen Differenzierung werden Tobler und Joseph vom Autor doch auch immer wieder unter einem Begriff zusammengefaßt: 'Zwischen beiden Männern' gibt es eine Auseinandersetzung, 'beide arbeitende Gestalten' werden in blauen Rauch gehüllt. In diesem zunächst nur begrifflichen Kontrast von Gleichheit und Ungleichheit wird die das ganze Buch durchziehende Dialektik von Abhängigkeit und Macht vorbereitet. Ist nicht Tobler zum Schluß nur noch ein lächerlich tobender Wicht, die überlegene und einflußreiche Figur aber der Gehülfe? In dieser Entwicklung, die ihren theoretischen Hintergrund in Hegels Studie über Herr und Knecht haben könnte, ist eine wichtige Grundlinie auch der Filmfassung zu sehen.

Joseph und Potiphar

Bereits ganz zu Anfang ist uns aufgefallen, daß *Der Gehülfe*, trivial ausgedrückt, eine 'Dreiecksgeschichte' ist, eine besondere Dreiecksgeschichte insofern, als ein Mann zwischen der Treue zu seinem Herrn und der Versuchung durch dessen Frau gezeigt wird. Urbild einer solchen Konstellation ist ohne Frage die Geschichte von Joseph und Potiphar. Inwieweit Walser dieser alttestamentarische Mythos bei der Abfassung des *Gehülfen* vor Augen stand, wußten wir nicht und waren deshalb sogar bereit, den Namen des Gehülfen (Joseph) als Zufall abzutun. Das änderte sich, als wir in 'Jakob von Guputen' auf die Stelle stießen, in der Kraus mit Joseph in Potiphars Haus verglichen wird. Diese Passage ist insofern auffallend, als Walser sich der Wiedergabe fremdbestimmter Inhalte gegenüber in den Romanen größte Zurückhaltung auferlegt. Wir kamen zu dem Schluß, daß der alte Grundsatz 'scriptura sui ipsius interpres' (Die Schrift erklärt sich aus sich selber) auch für die so eng benachbarten Romane Walsers gelten müsse. Wendet man das Potiphar-Schema auf den *Gehülfen* an, so fällt auf, daß die Versuchbarkeit des Gehülfen in verschiedenen Szenen stark herausgearbeitet ist, daß es seitens der Frau Tobler jedoch nie zur Initiative kommt. Trotzdem ist die Joseph-Geschichte in Ansätzen erkennbar. Frau Tobler erzählt von einem 'narrisch-verliebten Kerl', der sie im Schlafzimmer habe umarmen wollen. Eigentümlicherweise wurde er von Tobler auf ganz ähnliche Art und Weise aus dem Haus geschafft wie Wirsich: durch Prügel. Von Wirsich aber heißt es, 'daß auch Frau Tobler diesem fremdartigen Zauber, diesem Unerklärlichen (das von Wirsich ausging), nicht widerstand.' Es würde zu weit führen, hier alle Verästelungen und Indizien des Joseph-und-Potiphar-Motivs im *Gehülfen* zu verfolgen und aufzuzeigen. Wir sind jedoch zu dem Ergebnis gekommen, daß die Berücksichtigung dieses Motivs bei der filmischen Umsetzung legitim und fruchtbar ist.

Rollenspiel und Ironie

Ein weiteres wichtiges Element der Verfilmung wird das Rollenspiel des Gehülfen sein. Es steht in innerem Zusammenhang mit der Ironie der walserschen Darstellungsweise: die Darstellung der Realität als theatralisch muß zur Ironie führen, weil jede Äußerung als gespielte Äußerung erkennbar wird. Stellenweise verfällt Walser förmlich in den Ton der Regieanweisung: "Auf der einen Seite eine weinende und erzürnte Frau, auf der andern Seite ein ironisch winkender und grübender Kapitalist, und im Hintergrund die Ahnung von der Mißbilligung Toblers". Der Gehülfe versucht die Rolle eines Gehülfen so perfekt wie möglich zu spielen. Immer wieder ermahnt er sich zu Sorgfalt und Achtsamkeit. Er geht so sehr im Rollenspiel auf, daß dann, wenn es nicht mehr nötig ist, in der Einsamkeit, fast eine Art von Persönlichkeitszerfall sichtbar wird (er vernichtet seine Aufzeichnungen). Mit dem scharfen Blick des Autors erkennt der Gehülfe jedoch auch das Rollenverhalten der anderen: 'Wie diese Frau Nachdenklichkeit mimt', denkt er einmal von Frau Tobler, und Toblers Neigung, um so mehr mit der Bahn zu fahren, je mehr sein Geschäft zugrunde geht, wird als Rollenverhalten analysiert:

„Das war wie sein Anzug, der ihm so prächtig saß.“ Eine Selbstanalyse Simons in *Die Geschwister Tanner* zeigt eine Auffassung des Rollenspiels, die über das Narsipolerische hinausgeht und fast einen heroischen Akzent aufweist: „Wenn ich auch einer der ärmsten Teufel bin, so fällt es mir doch nicht ein, mir das merken zu lassen, im Gegenteil, die Geldverlegenheit verpflichtet gewissermaßen zu einem stolzen Benehmen. Wäre ich reich, so dürfte ich mir vielleicht den Schlendrian noch erlauben. So aber nicht, weil der Mensch auf ein Gleichgewicht bedacht sein muß... Eine Ahnung sagt mir, daß eine freie, stolze Haltung schon allein das Lebensglück an sich zieht wie ein elektrischer Strom...“ Hier wird eine Dialektik zwischen Rolle und Realität festgestellt, die auch für die richtige Auffassung des Rollenspiels im *Gehülfen* maßgebend ist. Wie stark dabei der spielerische, schelmenhafte Charakter des Gehülfen bleibt, zeigt die Szene, in der er sich nicht nur als Gaukler, sondern als Gaukler-Lehrmeister betätigt: „Ebendasselbst stieg er auf die kleine Variété-Bühne, vor aller Anwesenden Augen, und zum größten Gaudium derselben, und fing an, den Gaukler, der sich dort produzierte, in den Gesetzen des Geschmacks und der körperlichen Geschicklichkeit zu unterrichten.“

¹ Dieser Text ist datiert Zürich/Köln, Mai 1973.

² Die drei letzten Abschnitte sind Nachträge, April 1974.

Dieter Feldhausen in : *Cinema* 4/1975, Zürich

Robert Walser verfilmen

Gespräch mit Thomas Koerfer und Dieter Feldhausen

Robert Schär: Wie wurde der Film finanziert?

Thomas Koerfer: DER GEHÜLFE ist eine Co-Produktion zwischen der Schweiz und der Bundesrepublik. Bemerkenswert, daß das Schweizer Fernsehen erst einstieg, nachdem das ZDF zugesagt hatte. Insgesamt sah der Etat folgendermaßen aus: 200.000 DM ZDF, 250.000 Franken Schweizer Departement des Inneren, 80.000 Franken Fernsehen der Deutschen und Rätomanischen Schweiz, 50.000 Franken Kanton Bern (weil Walser gebürtiger Bieler und Koerfer Bolliger ist), 12.000 Stadt Zürich. Die restlichen 150.000: Laborkredit, Gagenrückstellungen, Prämie vom ersten Film *Der Tod des Flohziirkusdirektors*.

Wilhelm Roth: Wart Ihr nicht befangen, als Ihr daran gingt, ein Buch von so hohem literarischem Rang zu verfilmen?

Dieter Feldhausen: Ich meine, daß unsere Arbeit von Anfang an ziemlich stark beeinflusst war von dem Respekt, den wir Walser entgegenbrachten. In diesem Punkt haben wir uns auch bewußt von der Lilienthalschen Arbeit (Jakob von Gunten) abgesetzt, bei der wir den Eindruck hatten, daß er mit einer großen – wie soll man sagen – selbstsicheren Subjektivität an Walser herangegangen ist, die wir uns in diesem Umfang nicht zugetraut hätten. Wir wollten den *Gehülfen*, wie wir ihn als Buch jetzt lasen, umzusetzen versuchen. Wir haben ja auch den Begriff der Werktreue im Exposé damals eingeführt, wobei wir das in gewisser Weise relativiert haben und gesagt haben, keinen Rekonstruktionsfilm mit Ausstattung, das ist nicht das Entscheidende, es kommt darauf an, die Effekte, die ein Buch von Walser hat, auch durch den Film zu erzielen – gefühlsmäßig, beim Zuschauer.

Roth: Walser wechselt oft zwischen direkter und indirekter Rede. Er fängt den Dialog in Anführungszeichen an und dann geht es weiter in indirekter Rede.

Feldhausen: Das sind Dinge, die nicht übernehmbar sind ...

Koerfer: ... oder sie sind in direkter Rede übernommen worden. Also, wenn uns eine Stelle sehr wichtig erschien, dann wurde der Dialog einfach aus der indirekten Rede umgesetzt.

Noch zur Befangenheit: ich glaube, das wäre eher der Fall bei einem Werk, das vom bürgerlichen Kulturbetrieb völlig anerkannt worden ist oder, sagen wir, stark als Instanz anerkannt ist. Da ist es wichtig, darauf hinzuweisen, daß uns auch interessiert hat, warum der Walser – in der Schweiz auch – so stark 'weggelassen' worden ist, daß es kein Schulbuch gibt, wo Walser drinsteckt, daß Walser einfach im offiziellen Literaturbereich nicht oder ganz wenig stattgefunden hat. So stand außer unserem Interesse an dem Stoff auch das Interesse dahinter, daß man gewisse Züge aus

dem Roman stärker hervorheben kann, auf eine Walser-Diskussion hin. Es sind schon zwei Sachen drin, ich kann nicht sagen, wir haben Walser weggelassen und uns hat die Parallele Gründerzeit damals / Spätkapitalismus heute interessiert; ich kann auch nicht sagen, uns hat nur das eine interessiert und wir haben das andere weggelassen. Diese Walser-Rezeption, die in den letzten zwei, drei Jahren angefangen hat, wo immer noch das Gerücht umgeht, Walser sei reiner Sensibilist und er hätte im Grunde genommen nicht analytisch gearbeitet in Bezug auf die Gesellschaft, das hat uns sehr interessiert, und das hat uns auch wieder geholfen bei der Drehbucharbeit. Das hat uns auch wieder ein Ziel gegeben, z.B. das Herausheben der Herr-Knecht-Beziehung bzw. Vorgesetzter-Untergebener, das ist im Roman sehr klar angelegt und wenn das im Drehbuch oder im Film noch ein bißchen stärker akzentuiert wurde, dann teilweise aus dem Interesse, diese Angestellten-Situation zu schildern, andererseits aber auch, um darauf hinzuweisen, daß das in Walsers Roman ist.

Roth: War es denn von Anfang an klar, daß der Film so sehr mit amerikanischen Einstellungen arbeiten würde und mit Totalen – und so wenig mit Groß- und Nahaufnahmen? Hat sich das bei der Drehbucharbeit schon herausgebildet? Seht Ihr das als ein optisches Äquivalent zu dem sehr in der Schwebe gehaltenen distanzierten Stil von Walser?

Koerfer: Das Drehbuch enthält nicht Szenen, sondern Bilder, wobei das Drehbuch schon einen effektiven Schnittplan enthalten hat. Man könnte versuchen, den Film viel stärker autobiographisch nach Walser zu machen – doch dann stimmt es nicht mehr, denn im Roman, da steckt der Robert Walser dahinter, aber wenn ich den Film mache, dann habe ich einen Abstand gegenüber dem Joseph Marti. Da wird der Joseph Marti eigentlich auch zu einer Figur, die man mit der Kamera beobachten kann. Wenn man mit filmischen Mitteln näher am Roman hätte sein wollen – das hätte man machen können: man hätte eine subjektive Sicht einbauen können vom Gehülfen aus, man hätte innere Stimmen auch innerhalb der Gruppe einbauen können – das wäre ein Konzept gewesen, bei dem man stark versucht hätte, als Filmemacher selber in die Rolle bzw. nahe an Walser ranzukommen; aber dann stimmen die Ebenen, der Abstand auch zu der Figur des Joseph Marti, nicht mehr.

Roth: Der Erzähler ist also im Roman und im Film ein verschiedener. Im Roman ist es – mit mehr oder weniger Varianten – doch der Gehülfe. Wer erzählt im Film?

Koerfer: Im Film erzählt die Kamera. Im Roman gibt es auch reine Beschreibungspassagen, die in ihrer beschreibenden Art aber mit dem Standpunkt des Joseph Marti mehr oder weniger übereinstimmen. Ich würde schon sagen, daß hier die Kamera etwas zurücktritt und halt noch genauer beobachtet, wie sich jetzt dieser Joseph Marti, dieser Angestellte in diesem Bürgerhaus bewegt. Und dadurch ergibt sich auch eine ein bißchen stärker ausgearbeitete Analyse der Angestelltensituation.

Schär: Das erlaubt natürlich auch eine strengere Kontrolle der Emotionen, mit denen Ihr ja bewußt arbeitet. Eine Montage von Großaufnahmen und eine bewegte Kamera hätten vielleicht Emotionen zerschlagen, weil sie die Identifikation begünstigt hätten und einen mitreißen. Durch diese Distanz könnt Ihr die Emotionen viel genauer kontrollieren. Und das ist das Gute, diese Kontrolle, jede Kamerabewegung ist ja extrem kontrolliert, jede Fahrt, jeder Ausschnitt bewußt eingesetzt – das ist eine der Stärken, der Faszination des Films ...

Roth: Die Gefahr, die ich auch bei mir gemerkt habe, ist eine gewisse Kälte. Ich habe nicht immer diese Zärtlichkeit gespürt, in der Beschreibung der Figuren, die bei Walser ja da ist ... ich hatte da doch manchmal Schwierigkeiten.

Feldhausen: Ich würde das so ausdrücken, daß schon die Art der Kameraführung und die Regie sich von den Personen distanzieren und dadurch das bewirkt, was Du Kälte nennst; gleichzeitig wird dadurch aber auch ein Respekt vor den Personen ausgedrückt, der wiederum etwas Zärtliches hat – gerade indem man ihnen nicht zu nahe tritt mit einer Kamera, die ihre Gesichter preisgibt, ist eine Distanz da, die nicht nur die Distanz der Kälte ist, sondern auch die Distanz der 'freundschaftlichen Zurückhaltung'. So wird auch dem Publikum die Möglichkeit gegeben, seine Haltung zu den Per-

sonen selber zu entscheiden, in dieser Distanz zu bleiben, oder aber sich zu ihnen hinzubegeben und die Identifikation zu wagen. Ich glaube, daß das beides wirklich drin ist und daß es auch eine Frage des Überspringens der persönlichen Ausstrahlung von den Schauspielern her ist, die sie ja in diesen Film einbringen – von daher könnte ich mir auch die Ambivalenz erklären ... Nochmal zum Bild: Walser nennt sehr viele Vorgänge 'Bilder' oder vergleicht sie mit Bildern (z.B. im Text, 'eine Trunkenboldszene, wie sie ein niederländischer Maler nicht anstößiger und unerfreulicher hätte malen können' – oder 'ein trauliches Winterbild'). Die Vorstellung, daß alles, was er sieht, eigentlich ein Bild ist und das Ganze immer wieder die Bühne (sein Bruder ist ja Bühnenbildner gewesen, mit dem hat er in Berlin zusammengelebt, als er den Roman schrieb), diese Dinge spielen eine ungeheure Rolle bei ihm. Er erfährt alles immer wieder als Bild und die Personen stehen wie in einem Bild – im Vordergrund, im Hintergrund, rechts und links, es wird genau beschrieben manchmal – und das ist auch einer der Anlässe gewesen, weshalb wir es als Bilder gefaßt haben, um es eben auch in dieser distanzierten Form als Bilder authentisch machen zu können.

Koerfer: Gut, ich bin völlig einverstanden mit der bildhaften Beschreibung, würde aber die Parallele Karl Walser nicht mit einbeziehen, sondern schon eher den Abstand, den Walser zu seiner Arbeit, auch dem Schreiben, hat. Wenn der Joseph Marti im Roman selber auch schreibt und Sachen wegschmeißt oder auch zerrißt, dann ist das schon ein Hinweis darauf; auch im Roman die Arbeit des Schreibens: einmal durch diese langen Sätze, andererseits dadurch, daß er sagt "die Landschaft hatte einen Ansehn, daß sie so und so war", da stellt er sich auch als Schreibender ein bißchen in Frage und das ist in der späteren Prosa noch viel stärker vorhanden, in der der Abstand so groß wird, daß er das Schreiben selber als eine entfremdete Arbeit, d.h. in einer nicht sehr engen Nähe zur Gesellschaft begreift. Und ich glaube schon, daß die Kamera, die diesen Abstand wahr, zum Teil doppelt funktioniert: einerseits konfrontiert sie mit diesen Bildern, andererseits gibt sie auch zu, daß das feste, geschaffene Bilder sind.

Schär: Wenn wir von der Distanz der Kamera sprechen, müssen wir auch von der Höhe der Kamera sprechen. Denn Ihr hättet diese Distanz eigentlich wahren können und doch die verschiedensten, ungewöhnlichen Blickwinkel wählen können, aber – so weit ich es in Erinnerung habe – das meiste ist auf Augenhöhe. D.h., man ist als Zuschauer selbst fast gegenwärtig. Es ist der Blickpunkt, den ein außenstehender Beobachter in diesem Kontext haben könnte. Ist dieser Einsatz der Optik bewußt?

Koerfer: Ja, es ist für mich schon grundsätzlich die logischste Optik einer Kamera.

Schär: Wie groß war Renato Bertas Anteil? Hast Du ihm ziemlich genaue Anweisungen gegeben oder hast Du ihm einmal erklärt, wie Du es haben willst und dann hat er mehr oder weniger allein gearbeitet?

Koerfer: Wir haben sehr eng zusammen gearbeitet. Wir konnten nicht lange vor dem Film zusammen arbeiten. Wir haben das Konzept festgelegt von diesen Bildern, von der sehr statischen Kamera, von der Kamera als Beobachter. Aber es kommen halt zum Teil ganz praktische Sachen mit hinein, wobei schon sicher zuerst das Konzept war, und nachher haben wir gemerkt, daß dieses Konzept fast notwendig war. Wenn man in der Schweiz einen historischen Film macht, ist es gar nicht möglich, einen Schwenk zu machen, weil links und rechts etwas völlig Neues anfängt. Zum Beispiel diese Villa: fünf Meter nebendran ist ein Wohnblock, hinten ist eine Wohnsiedlung. Auch in diesem kleinen Gründerzeit-Städtchen, da sind ein, zwei Häuser und dann fängt die moderne Ladenwelt an, so daß das, was jetzt fast wie ein bildhafter Stil anmutet aus der Zeit des 19. Jahrhunderts, teilweise auch konditioniert ist aus der Gegenwart heraus.

Roth: Mich hat auch überrascht, daß im Vorspann stand, 60 Bilder aus dem täglichen Leben der Schweiz, während mir eigentlich aus dem Roman eher in Erinnerung geblieben war, daß es Szenen aus dem 20. Jahrhundert sind. Was ist 'schweizerisch' an dem Roman von Walser und was ist 'schweizerisch' an Eurem Film?

Koerfer: Das ist eine Bezeichnung von Robert Walser, ein Auszug aus dem 'schweizerischen täglichen Leben', so hat er den Roman

später genannt, als er bereits in Herisau in der psychiatrischen Klinik war. Und das fanden wir eigentlich – auch auf den Roman hin – eine sehr genaue Bezeichnung. Ich glaube schon, die Toblerische Figur hat etwas Schweizerisches. Gut, das findet man vielleicht auch in Bayern oder in Mitteldeutschland, aber ich würde sagen, diese Männlichkeit, die immer nach vorne prescht, diese Mischung zwischen herrisch und gemütlich – 'entzückend kameradschaftlich' sagt der Joseph Marti mal über den Tobler – und eigentlich ein starkes innerliches Hohlsein, ein Sich-Nicht-Öffnen-Können. Frau Tobler hat eine starke Emotionalität, sie hat eine Sensibilität. Tobler hat sie völlig verdeckt, hat sie vielleicht nie erlangen können und das finde ich im Verhältnis der Geschlechter gut. Der Gehülfe selber ist in seiner Funktion typisch schweizerisch. 'Die Schweiz ist ein Gehülfenstaat', könnte man extrem sagen, in dem diese Konfrontation Proletarier und Bürger jetzt nicht stattfindet. Das ist ein Teil der Undynamik der gegenwärtigen politischen Situation. (Zu Feldhausen:) Vielleicht ist es für Dich von außen her wieder anders, ich habe ja eigentlich immer in der Schweiz gelebt, Du hast mal zwei Jahre in der Schweiz gelebt.

Feldhausen: Wir sind bestärkt worden in der Wahl grade dieses Stoffes durch die Tatsache, daß dieses Phänomen Angestellter – ein Begriff, den manche nicht gern hören, weil sie sagen, wir sind alle Lohnabhängige –, der Angestellte, der 'verkleinbürgerlichte Lohnabhängige', wenn man es so fassen soll, mit einer besonderen Brisanz ausgestattet ist in Ländern wie eben der Schweiz, in denen der ganze Dienstleistungsbereich ungeheuer stark ist aber praktisch keine Urproduktion stattfindet. Es hat hier nie ein riesiges und massives Industrie proletariat gegeben, wie in England, Deutschland, Nordfrankreich, Belgien usw., das bedeutet nicht, daß in diesen Ländern der Fortschritt schneller gekommen ist, oder so was – aber die Auseinandersetzungen haben einen ganzen anderen Charakter gehabt. Und von daher ist die Schweiz immer ein Land des Exils der Linken gewesen und man hat immer das Gefühl, hier ist der Lenin gewesen, hier ist Bakunin gewesen, hier sind alle großen Namen der Arbeiterbewegung mal da gewesen – die haben auch Ausstrahlung gehabt, es hat auch starke Arbeitskämpfe gegeben bis zum Landesstreik; aber der Angestelltenbereich, also die Verbürgerlichung der Arbeiterschaft war doch relativ stark.

Schär: Was in der Person des Gehülften auffällt, ist das Fehlen einer Klassenidentität. Von der bürgerlichen Klasse hat er das Aufsteigewollen, von der Arbeiterklasse das naturgemäße Aufbegehren gegen seine Kondition. Er ist einfach zwischendrin, es fehlt ihm eine Identität, und das kann man in einem gewissen Sinne auch von der Schweiz sagen.

Feldhausen: Ich würde nicht so sagen, daß die Schweiz aus diesem Grunde direkt Identitätsprobleme hat. Ich würde es anders bezeichnen, gerade vom Klassenaspekt her würde ich sagen, daß der Angestellte in einer Art von ideologischem Vakuum lebt und daß das auch in der Person des Angestellten herauskommt. Man kann sagen, er fühlt sich keiner Seite zugehörig; er fühlt sich letztenendes beiden Seiten zugehörig. Er hat eine Vertrauensstellung, auf der anderen Seite aber muß er erkennen, daß er im Ernstfall genauso wie alle auf der Straße liegt.

Roth: Ihr habt ja auf diese Angestelltenproblematik im Film einen besonderen Akzent gelegt, auch dadurch, daß die Klara in ihrem zweiten Auftritt – der im Buch ja nicht vorkommt – einen offensichtlich etwas variierten Kracauer-Text spricht, wobei sie versucht, das Verhältnis zwischen Angestellten und Proletariern zu definieren. Das ist eine gewisse Kühnheit, man hört ja plötzlich eine andere Sprache in diesen Sätzen.

Feldhausen: Wir haben die Rolle der Klara ausgebaut, dazu fühlten wir uns legitimiert durch die *Geschwister Tanner*, in denen auch eine Klara vorkommt, die zieht hinaus zu den Armen und wird zu einer Königin der Armen – eine typische Walsersche Vorstellung, ein fast märchenhafter Begriff – eine Frau, die versucht, indem sie zu den Armen hingeht, etwas Messianisches zu tun, sich mit ihnen identifiziert und versucht, Gegensätze zu überbrücken. Wir haben versucht, in der Klara eine Frau zu zeigen, die sowohl kämpfen, als auch helfen will, die aber über ihre Hilfe doch die politische Position nicht aufgibt oder vergißt, die sie einmal gehabt hat, sondern immer weiß, was sie hier macht, das ist kleines Tagewerk, worum es aber letztenendes geht, wäre, grundlegend etwas zu verändern. –

Der zentrale Satz, im Drehbuch und im Film, durch den die Klara vielleicht am deutlichsten charakterisiert wird, der stammt übrigens von uns. Zuerst sagt sie, 'ich lernte ihre Hände zu drücken (von den Tagelöhnern usw.) merkte bald, wie zart sie das können' und dann der Satz von uns, den wir angefügt haben 'es genügt nicht, für sie zu kämpfen, man muß sie auch lieben lernen'. Das ist aber keine selbständige Charakteristik der Klara, sondern im Grunde genommen eine Zusammenfassung dessen, was man bei Walser auch immer wieder findet, der Versuch, ein zum Teil durchaus politisiertes Bewußtsein zu verbinden mit konkreter Zuwendung, die oft, grade im Urtext des Romans, einen fast erotischen Akzent bekommt, wenn er zum Beispiel mit dem Wirsich, als der völlig arbeitslos und down ist, ins Hotel geht und mit ihm in einem Bett schläft. Es ist fast wie eine Anspielung auf Geschichten von Heiligen, die sich zu den Kranken ins Bett legen, um sie zu pflegen. Es ist gradezu eine Faszination durch das Elend, die durch Liebe aufgehoben wird. Da verläßt er den politisch noch deutbaren Bereich und es steht dem etwas rein Menschlich-Religiöses gegenüber.

Das Gespräch wurde geführt von Robert Schär und Wilhelm Roth am 31. 1. 1976 in Solothurn

Marti ist ein Kalligraph

Thomas Koerfers Film ist keine Verfilmung, er ist eine Lektüre des Romans von Robert Walser. 'Werktreue' ist nicht das Ziel des Filmautors gewesen, allenfalls ein Mittel. Denn: Der Filmemacher und der Drehbuchautor Dieter Feldhausen erkannten in dem Spaziergänger Robert Walser einmal nicht nur den Fabulierer und Phantasten, sondern den klaren Beobachter, einen Mann, der zu Anfang unseres Jahrhunderts stumm staunend durch die großen und kleinen Städte promenierte und die aufgenommenen Bilder zuhause am Schreibtisch entwickelte, vergrößerte. Wie Thomas in Antonionis 'Blow-up', keinen Unterschied machend zwischen häßlich und schön, böse und gut, nur ahnend, nichts wissend.

Thomas Koerfer und Feldhausen entdeckten in den feinkörnigen Lichtbildern Bedeutungen, die Walser nie zu systematisieren vermochte; sie lasen die Vexierbilder als Historiker.

Die Gefahr der plumpen und verharmlosenden Didaktik war bei diesem Vorgehen groß, doch Koerfer ist ihr nicht erlegen. Der Zuschauer bewegt sich in einem gewaltlosen Film wie ein Spaziergänger. Niemand stößt ihn auf die Bedeutungen; er findet sie, siebenzig Jahre nach Walser, selber, den ersten Weltkrieg, die erste Krise und den zweiten Weltkrieg in der Erinnerung, eine neue Krise des Kapitalismus vor Augen. Das hat er Walser 'voraus': Walser mochte sich nicht fragen, wohin seine Welt steuerte; der Zuschauer von 1976 weiß es.

Die schönen lebenden Bilder beschreiben eine Katastrophe, den Untergang des kleinen Unternehmens Tobler und des Bürgertums. Schönheit ('in Schönheit sterben') ist das Kostüm, das sich der Bürger und Hochstapler als Maske wählt. Der heutige Zuschauer blickt ihm dahinter; denn diese Schönheit erscheint wie unter einer Lupe; die Brüche werden sichtbar in den sanften Farben und den weichen Linien.

Marti, der Commis, wird zur Symbolfigur des lohnabhängigen Idealisten des 20. Jahrhunderts. Er begreift die alte Freundin mit dem sprechenden Namen Klara nicht; ihr Fotoalbum ist nicht seins. Andererseits kann er sich in die brüchige Welt des Bürgertums nicht einfügen. Der Angestellte findet keinen Platz in der Geschichte: er meint, zwischen dem Arbeiter und dem Unternehmer zu stehen. Weil er das meint, hat er weltgeschichtlich in diesem Jahrhundert schwere Verantwortung übernommen.

Die Zeichen, die Koerfer und Feldhausen im Szenario setzten, sind diskret. In dem eben erwähnten Zusammenhang genügen zwei Sätze aus Siegfried Kracauers 1929 entstandener Studie *Die Angestellten*. Sie engen den Spaziergänger nicht ein, so wenig wie ihn die drei Träume ('Aus Joseph Martis Traumfabrik') verewaltigen, die so still und so undämonisch sind wie wenige andere Filmträume.

Der zweite Traum (mit dem Titel 'Der Abgrund der Brüderlichkeit') scheint mir die Achse des ganzen Films zu sein. Was für den Träumer Joseph (und Walser) nahe, doch unverstandene Zukunft sein muß, ist für den Heutigen Erinnerung. Das 'Bild des 20. Jahrhunderts' ist der Krieg. Berufsleute aller Branchen pilgern in Josephs Traum über einen aufsteigenden Grat den Höhen zu, aber oben stehen Soldaten; die Männer geben ihr Werkzeug ab, fassen Uniform und Waffe, heben den Blick zum Vorgesetzten und zum Himmel ... und steigen über eine endlose Treppe in Nebel hinunter; man sieht sie dann an einer Quelle, stumm, barfuß, in Gruppen, wartend auf was? In diesem Traum fällt dem Betrachter auch auf, daß er durch den ganzen Film hindurch auf einem feinen Musikteppich wandert. Musik aus der Zeit, als Zitat verwendet, hilft mit, die eigenartige, kritische, aber freundliche Distanz zu dem Commis Joseph beizubehalten. Man steht ihm nicht einmal näher und ein andermal ferner. Der Zuschauer folgt den verschlungenen Lebenswegen in immer gleicher Distanz. Parallelen schneiden sich im Unendlichen; so kann sich der Betrachter mit dem 'Helden' nicht identifizieren in der endlichen Dauer der Geschichte; er muß ihn betrachten. Er muß ihn kritisch betrachten.

Wenn Joseph Marti seinen unglücklichen Vorgänger im Regen aufischt und ihn zu Klara bringt, an die Wärme einer Stube und in die Wärme einer engagierten Frau, wird die Verlorenheit des White-Collar-Arbeiters in diesem Jahrhundert noch einmal deutlich. Klara löscht das Licht; die Kamera fährt auf Joseph zu, der es sich auf einem Fauteuil bequem zu machen versucht. Der Hintergrund wird schwarz; das Gesicht sinkt ins Dunkel zurück; am Schluß der Einstellung ist nur noch der weiße Kragen sichtbar. Wie ein Signal, wie ein Mal.

Josef Marti zu bedauern, weil er kein Rendez-vous mit der Geschichte gehabt hat, ist falsch. Marti hat dieses Rendez-vous gehabt und die späteren verpaßt wie Millionen von Angestellten, wie die Schweiz. DER GEHÜLFE ist ein 'Auszug aus dem schweizerischen täglichen Leben'. In der Lebensangst Martis, in seiner Scheu vor Berührungen artikuliert sich nicht nur seine soziale Situation, sondern auch unverwechselbar Schweizerisches. Die Schweiz wäscht ihre Hände nicht in Unschuld; sie macht sie sich nicht einmal schmutzig.

Der Preis der Unschuld ist die Einsamkeit. Joseph Marti ist allein. Er erkennt nicht die Einladung von Klara, er findet keinen Kontakt zu Wirsich. Zwischen ihm und dem Spiralnebel, den er vom Fenster aus betrachtet, steht nichts. Darum wirkt die schüchterne Liebkosung im Zigarrengeschäft so fremd. Darum ist es richtig, daß Marti sonntags ungeschickt ins Wasser steigt und ungeschickt mit dem Wasserschlauch umgeht. Und darum ist das Bild, das sich der Gehülfe auf die Kommode seines Zimmers stellt, so wichtig. Dieses Foto des kleinen Joseph mit seiner Mutter im weißen Kleid bezeichnet die Sehnsucht nach dem Leben. Die Verdoppelung des Bilds in einem Sonntagnachmittagstraum des Gehülfs ist wieder eines jener diskreten Zeichen am Weg des Zuschauers.

Marti ist ungeschickt aus Angst. Nur seine Handschrift ist schön. Marti ist ein Kalligraph. Er kratzt mit der Feder Papier, während sich draußen vor dem Fenster Geschichte abspielt.

Martin Schaub, 1. Mai 1976

Kino

Graf und Gräfin sitzen beim Frühstück. In der Tür erscheint der Diener und überreicht seiner gnädigen Herrschaft einen anscheinend gewichtigen Brief, den der Graf erbricht und liest.

Inhalt des Briefes: "Sehr geehrter, oder, wenn Sie lieber wollen, hochwohlgeborener, nicht genug zu rühmender, guter Herr, hören Sie, Ihnen ist eine Erbschaft zugefallen von rund zweimalhunderttausend Mark. Staunen Sie und seien Sie glücklich. Sie können das Geld persönlich, sobald es Ihnen beliebt, in Empfang nehmen."

Der Graf setzt seine Frau von dem Glück, das ihm in den Schoß gefallen ist, in Kenntnis, und die Gräfin, die einige Ähnlichkeit mit einer Kellnerin hat, umarmt den höchst unwahrscheinlichen

Grafen. Die beiden Leute begeben sich weg, lassen aber den Brief auf dem Tisch liegen. Der Kammerdiener kommt und liest, unter einem teuflischen Mienenspiel, den Brief. Er weiß, was er zu tun hat, der Schurke.

“Bier, wurstbelegte Brötchen, Schokolade, Salzstangen, Apfelsinen gefällig, meine Herrschaften!” ruft jetzt in der Zwischenpause der Kellner.

Der Graf und der Kammerdiener, das ungetreue Scheusal, als welches er sich nach und nach entwickelt, haben sich aufs Meer-schiff begeben, und jetzt sind sie in der Kajüte. Der Diener zieht seinem Herrn die Stiefel aus, und letzterer legt sich schlafen. Wie unvorsichtig das ist, soll sich alsbald zeigen, denn nun entpuppt sich der Schurke, und ein mörderischer Kammerdiener gießt seinem Gebieter eine sinnberaubende Flüssigkeit in den Mund, den er gewaltsam aufreißt. Im Nu sind dem Herrn Hände und Füße gefesselt, und im nächsten Augenblick hat der Räuber den Geldbrief an sich gerissen, und der arme Herr wird in den Koffer geworfen, worauf der Dekel zugeklappt wird.

“Bier, Brause, Nußstangen, Schokolade, belegte Brötchen gefällig, meine Herrschaften”, ruft wieder das Ungeheuer von Kellner. Einige der anwesenden Vorortherrschaften genehmigen eine kleine Erfrischung.

Nun prunkt der verräterische Diener in den Anzügen des vergewaltigten Grafen, der in dem Amerikakoffer schmachtet. Dämonisch sieht er aus, der unvergleichliche Spitzbube.

Es rollen noch weitere Bilder auf. Zuletzt endet alles gut. Der Diener wird von Detektivfäusten gepackt, und der Graf kehrt mit seinen zweimalhunderttausend Mark glücklich, obgleich unwahrscheinlich, wieder nach Hause.

Nun folgt ein Klavierstück mit erneuertem “Bier gefällig, meine Herrschaften”.

Robert Walser: *Kino*, Mai 1912 in *Die Schaubühne*. Gesamtausgabe Verlag Helmut Kossodo Bd. 1

Über Robert Walser

Robert Walser wurde 1878 in Biel geboren. Mit 14 Jahren verließ er die Schule und begann eine Lehre als kaufmännischer Angestellter. Seine ersten Gedichte erschienen in der Berner Zeitschrift *Bund*, als er kaum zwanzig Jahre alt war.

Immer wieder hat Robert Walser als Angestellter gearbeitet, gelegentlich auch in der Schreibstube für Stellenlose, so in Zürich.

1903 nahm Robert Walser eine Stelle bei dem Ingenieur Dubler in Wädenswil am Zürichsee an. Der halbjährige Aufenthalt in der Villa zum Abendstern wurde Vorlage für den Roman *Der Gehülfe*. Den Namen Dubler verwandelte Walser in Tobler, das kleine Städtchen Wädenswil taufte er in Bärens wil um. Treffend hat später Robert Walser seinen 1907 in Berlin geschriebenen Roman *Der Gehülfe* einen ‘Auszug aus dem schweizerischen täglichen Leben’ benannt. Berlin war auch der Ort, an dem seine beiden anderen Romane entstanden, *Geschwister Tanner* und *Jakob von Gunten*.

1913 kehrte Walser von Berlin in die Schweiz zurück. Zuerst lebte er in Biel, dann in Bern. In dieser Zeit schrieb er eine große Anzahl von Prosatexten und Gedichten.

Auf Veranlassung seiner Familie wurde Walser 1929 in die psychiatrische Klinik Waldau eingeliefert. Anfänglich setzte er sein literarisches Schaffen in der Anstalt fort. Seinem Wunsch, die Anstalt verlassen zu dürfen, wurde nicht entsprochen. 1933 wurde Walser in die psychiatrische Anstalt Herisau zwangsversetzt. Dort hörte er ganz mit seiner literarischen Aktivität auf. Robert Walser hat diese Anstalt nicht mehr verlassen. Er starb am Weihnachtsabend des Jahres 1956.

Ausgaben:

Robert Walser-Gesamtausgabe, Helmut Kossodo Verlag, Genf
Geschwister Tanner, Bibliothek Suhrkamp, Nr. 450

Der Gehülfe, Bibliothek Suhrkamp, Nr. 490

Weitere Einzelwerke und Auswahlbände in neun Taschenbüchern verschiedener Verlage.

Biofilmographien

Thomas Koerfer, geboren am 23. 3. 1944 in Bern. Englischs Abitur, Studium der Volkswirtschaft in Berlin, München und St. Gallen. Lic. oec. (Diplom-Volkswirt). Volontariat bei Alexander Kluge im Filminstitut Ulm. Regieassistent bei Brunello Rondi in Rom. Kameraassistent und Schnitt bei Dokumentarfilmen bei Kurt Blum in Bern. Eineinhalb Jahre Mitarbeiter des politischen Magazins ‘Rundschau’ des Schweizer Fernsehens. (Auslandsreportagen). Lebt in Zürich.

Filme:

1973 *Der Tod des Flohziirkusdirektors*
oder *Ottocaro Weiss reformiert seine Firma* (111 Min.)

1975/76 DER GEHÜLFE

Dieter Feldhausen, geboren am 6. 5. 1941 in Bad Segeberg. Abitur, Jurastudium in Kiel, Berlin und Hamburg. Als Versicherungsangestellter tätig. Seit 1971 freier Schriftsteller, lebt in Köln. Mitarbeit an beiden Filmen Thomas Koerfers.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welslerstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 30