

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 37 (1995)
Heft: 201

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.08.2025

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

B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe



Die Freiheit des Hundes

oder Realismus bei Jean Renoir

Ansichten und Aussichten

zum Stand der Dinge im Schweizer Film

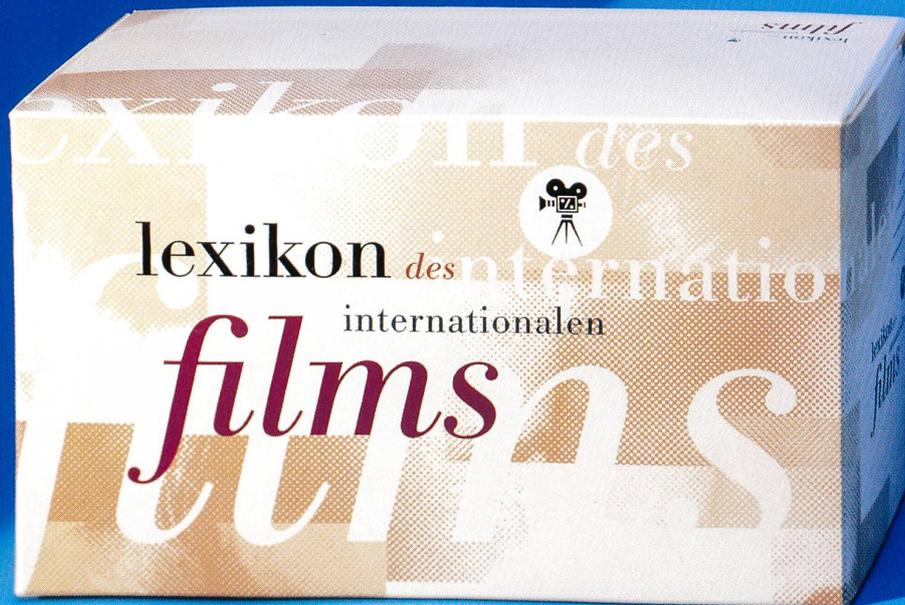
2 DIE 4 von Gus Van Sant

OLEANNA von David Mamet

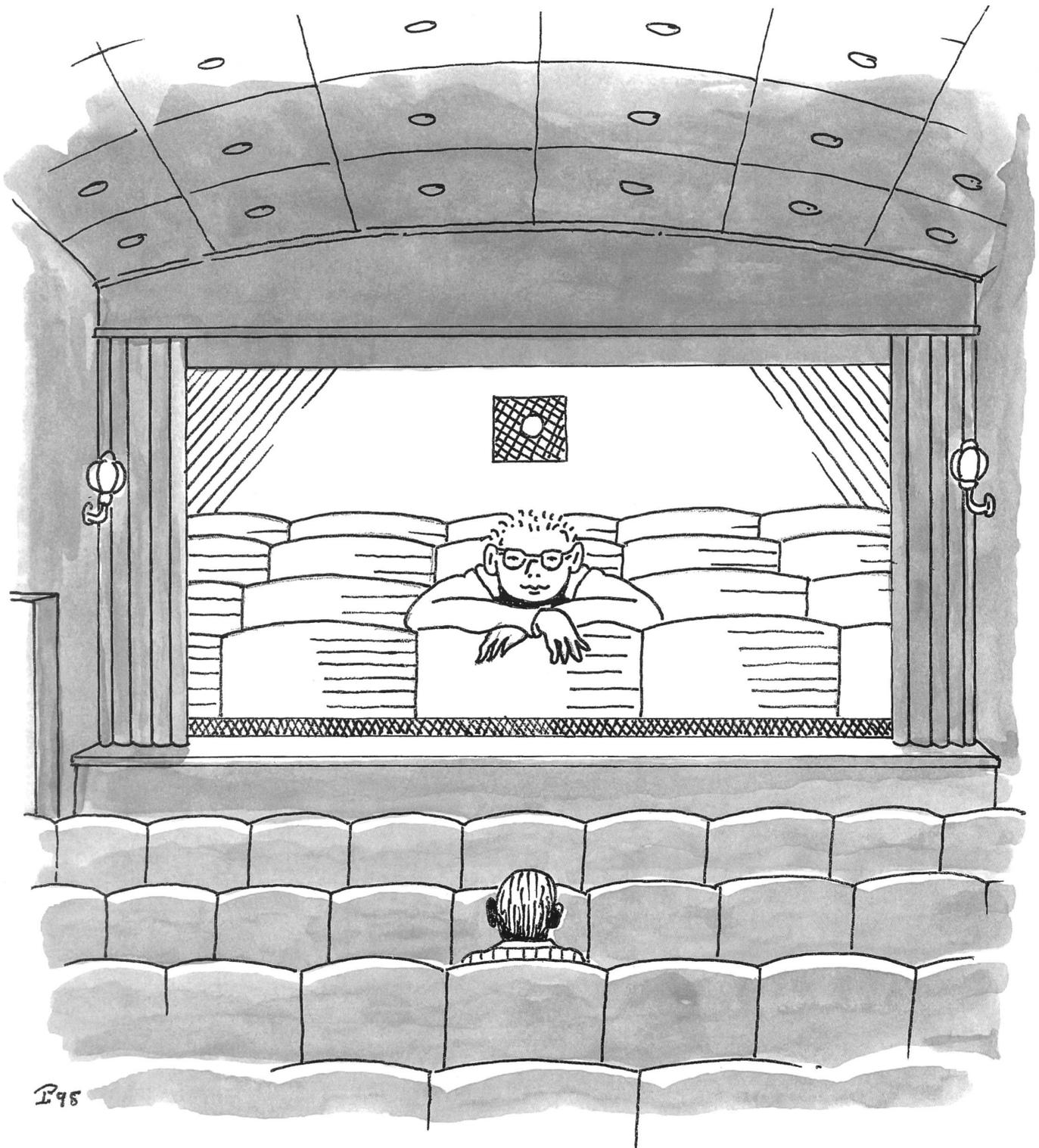




Rowohlt präsentiert eine Produktion mit
Sylvester Stallone, Isabelle Adjani,
Woody Allen, Quentin Tarantino, Sergej
Eisenstein, Julia Roberts,
Federico Fellini, Madonna,
Billy Wilder, Marilyn Monroe u.v.a.
Lexikon des Internationalen Films:
Das komplette Angebot
in Kino, Fernsehen und auf Video.
40 000 Filme. Erstmals 6000 aus der DDR.
Über 7500 Seiten. 10 Bände. Großformat.
DM 198,-/öS 1465,-/sFr 198,-



ro
ro
ro



Impressum

Filmbulletin

Hard 4, Postfach 137
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 222 64 44
Telefax 052 222 00 51

Redaktion

Walt R. Vian
Volontariat:
Brigitta Koch

Mitarbeiter dieser Nummer

Rolf Breiner, Pierre Lachat, Hartmut W. Redottée, Martin Schaub, Erika Keil
Illustrationen:
Fabienne Boldt, Tomas Peter, Katrin Aerni

Gestaltung und Realisation

Rolf Zöllig SGD CGC,
c/o Meierhofer und Zöllig, Winterthur
Telefon 052 222 05 08
Telefax 052 222 00 51

Produktion

Satz: Josef Stutzer
Litho, Druck und Fertigung:
KDW Konkordia
Druck- und Verlags-AG, Aspstrasse 8,
8472 Seuzach
Ausristen:
Buchb. Scherrer AG
Würzgrabenstrasse 6
8048 Zürich

Inserate

Hans-Rudolf Bodenmann, Leo Rinderer
Telefon 052 222 76 46
Telefax 052 222 76 47

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurov, Basel; Rolf Breiner, Obfelden; Columbus Film, Elite Film, ZOOM
Filmdokumentation, Zürich; Feminale, Dortmund; Hartmut W. Redottée, Düsseldorf; CICIM, München; Alfred Happ, Nachlassverwaltung Lotte Reinger, Tübingen

Aussenstelle Vertrieb

R. & S. Pyrker,
Columbusgasse 2,
A-1100 Wien
Telefon 01 604 01 26
Telefax 01 602 07 95

Kontoverbindungen

Postamt Zürich:
PC-Konto 80 - 49249 - 3
Postgiroamt München:
Kto. Nr. 120 333 - 805
Bank: Zürcher
Kantonalbank Filiale
8400 Winterthur,
Konto Nr.: 3532 - 8.58
84 29.8

Abonnemente

Filmbulletin erscheint
sechsmal jährlich.
Jahresabonne-ment:
sFr. 54.-/DM 54.-
öS 450.-, übrige Länder
zuzüglich Porto
ermässigt Abonne-ment
für Arbeitslose,
Lehrlinge, Schüler,
Studenten: sFr. 35.-/
DM 35.-/öS 400.-

© 1995 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

In eigener Sache



Bild oben:
FIPRESCI-Jury Cannes 1994
Bild unten:
FIPRESCI-Jury Sochi 1995

Жюри ФИПРЕССИ

Ненад Дукич (Югославия) –
председатель жюри, вице-президент ФИПРЕССИ

Дайра Аболина (Латвия)
Уолтер Виян (Швейцария)
Лин Марк Де Вос (Бельгия)
Мери Колберт (Австралия)
Франсиско Перестрелло (Португалия)
Кора Церетели (Грузия)

Das war längstens so geplant. Nach dem Rückblick auf hundert Jahre Schweizer Film in der Jubiläumsausgabe der Ausblick, eine Vorschau auf die zweiten hundert Jahre Schweizer Film.

Vorschau oder nicht, wir machten uns jedenfalls auf die Suche nach Utopien, nach Visionen. Vielleicht haben wir am falschen Ort gesucht, vielleicht den falschen Ansatz gewählt. Visionen wurden uns jedenfalls "verweigert":

Fredi M. Murer antwortete: «Ich habe leider keine Zeit für "Visionen" in Textform, habe auch keine. Ich stehe sozusagen unter Hausarrest oder Schreib-Isolationshaft und zu «Hundert Jahre Schweizer Film» würde mir, wie der Zustand ist, nichts gerade Visionäres einfallen. Nein, leider brauche ich die letzten paar leeren Gehirnzellen für mein "Werk".»

Bleibt also die Hoffnung, die ausstehenden Visionen werden demnächst die Leinwände erleuchten.

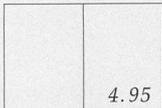
Dennoch hielten wir es für richtig, den Rückblick durch einen Ausblick auf den Stand der Dinge wenigstens zu ergänzen – durch *helvetische* Visionen gewissermassen, wenn man so will.

Mit der aktuellen Filmpolitik hat unsere Bestandesaufnahme höchstens unabsichtlich zu tun.

Die «Einladung zur Pressekonferenz über die Berichte der Expertengruppe Erfolgsabhängige Filmförderung und Garantiefonds sowie der Arbeitsgruppe Schweizerisches Institut für Film und Audiovision» flatterte erst auf unseren Schreibtisch, als unsere Beiträge schon gesetzt waren. Die Pressekonferenz findet statt, wenn wir längst in der Druckerei sind.

Wechselwirkungen sind aber nicht nur erlaubt, sondern durchaus erwünscht.

Walt R. Vian



4.95

37. Jahrgang
Heft Nummer 201
Juli 1995



KURZ BELICHTET

4

*Handbuch «Cut»
Finnisches Kino
Cannes 1995*

KINO IN AUGENHÖHE

15

**Beseitige deinen Nächsten
wie dich selbst**

2 DIE 4 von Gus Van Sant

18

Masculin féminin

OLEANNA von David Mamet



RETROSPEKTIVE

22

**Die innere Wahrheit, oder:
Die Freiheit des Hundes**
Über Jean Renoirs Realismus
Von Hartmut W. Redottée

40

Kleine Filmographie Jean Renoir



SCHWEIZER FILM

44

**Film in der Schweiz –
Stand der Dinge**

45

Die Krise in den Köpfen
Von Martin Schaub

51

**Von welcher Welt erzählt
der Schweizer Film?**
Von Erika Keil

54

Ansichten und Aussichten
Antworten auf eine Umfrage

44

**Geschichte des
Schweizer Films in
100 Filmen**
Kleine Filmographie



KOLUMNE

64

Nur ja keine Visionen
Von Marc Wehrlin



Titelblatt:
Claude Renoir Jr. und Jean
Renoir bei Dreharbeiten
zu LA BÊTE HUMAINE
William H. Macy und Debra
Eisenstadt in OLEANNA
von David Mamet
Nicole Kidman in 2 DIE 4
von Gus Van Sant

Hundert
Jahre
Kino
100



Pro Filmbulletin

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion
des Kantons Zürich

KDW Konkordia Druck- und
Verlags-AG, Seuzach

Röm.-kath. Zentralkommission
des Kantons Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung
Winterthur

«Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten.

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beiträgen von Franken 5000.- oder mehr unterstützt.

Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1995 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

Falls Sie die Möglichkeit für eine Unterstützung beziehungsweise Mitarbeit sehen, bitten wir Sie, mit Leo Rinderer, Walt R. Vian oder Rolf Zöllig Kontakt aufzunehmen. Nutzen Sie Ihre Möglichkeiten für Filmbulletin.

Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement.

Zuschriften

Sehr geehrter Herr Vian

Bereits vor einem Jahr habe ich in einem Brief festgehalten, was mir im Filmbulletin fehlt. Mir genügen die wenigen Filmgespräche nicht. Ich wünschte Hintergrundinformation und Kritik über so viele Filme wie nur möglich. Ist es so schwierig, vielleicht zwanzig "gute" Filme zu beschreiben? Gerne sähe ich den Schwerpunkt auf europäischen Filmen.

Heidi Künzi, Längenbühl

Lieber Walt R.

zur Nummer 200 des «Filmbulletin» möchte ich Dir herzlich gratulieren und Dir danken für Deine grosse, unbeirrte und uneigennützigste Arbeit im Dienst des Films. «Im Dienst des Films»: das tönt wie ein Gemeinplatz, aber ich meine es wörtlich und verstehe es als Prädikat, das ich – unter Filmpublizisten in der Deutschschweiz – neben Dir wohl nur Martin Schlappner und Franz Ulrich zuerkennen würde.

Mit allen guten Wünschen für Dich und das «Filmbulletin»

Alexander J. Seiler, Zürich

LESERBRIEFE

CUT: Handbuch der Film- und Videomacher- innen Schweiz

Vorgeschichte

Mit dem Buch CUT liegt erstmals ein Handbuch über Film- und Videomacherinnen in der Schweiz vor. Es stellt einen Versuch dar, die Film- und Videoarbeit von Frauen aus der Schweiz seit den Anfängen zu dokumentieren und so einem breiten Publikum zugänglich zu machen.

Die Idee zum Buch entstand 1989, anlässlich der Vorbereitungen zur Retrospektive «Internationales Experimentalfilmschaffen von Frauen seit 1960» des internationalen Film- und Videofestivals VIPER in Luzern. Dabei zeigte sich, dass kaum Beiträge von Schweizerinnen ausgemacht werden konnten, und es wurde deutlich, wie wichtig eine umfassende Dokumentation auf diesem Gebiet wäre. Ein solches Projekt wurde bereits früher wiederholt von verschiedenen Gruppierungen angegangen, scheiterte jedoch jedesmal, nicht zuletzt aus finanziellen Gründen. Trotzdem unternahmen Cecilia Hausheer, Brigitte Blöchliger, Alexandra Schneider, Connie Betz und Claudine von Niederhäusern noch einmal den Versuch, eine Dokumentation zusammenzustellen und schlossen sich unter dem Namen CUT zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammen. Während einem Jahr kamen die fünf Frauen mit verschiedenen Film- und Videomacherinnen in wechselnden Gruppierungen zusammen; an diesen wöchentlichen Treffen wurden vor allem Filme und Videos gesichtet, aber auch über den individuellen Werdegang, Ästhetik und Produktionsbedingungen diskutiert. Diese Themenkreise verarbeiteten die Herausgeberinnen auch zu einem Fragebogen, der an rund hundert Film- und Videomacherinnen verschickt wurde. Da bald deutlich wurde, dass die Menge und

1
URSULA ODER DAS
UNWERTE LEBEN
Reni Mertens, Walter
Marti, 1966

2
AFGHANISTAN
Ella Maillart, 1939

3
RATTEN-CHARLIE
Lisa Meier, 1986

4
OZON 89
Helen Steudler, 1989

5
PICKELPORNO
Pipilotti Rist, 1992

Vielfalt der recherchierten Werke grösser als angenommen war, entschieden sich die Herausgeberinnen dazu, die ursprüngliche Idee, ausschliesslich die Kurz- und Experimentalfilmarbeit von Schweizerinnen zu dokumentieren, auszuweiten. 1992 wurde das Projekt auf die Bestandesaufnahme von Material aller Gattungen ausgedehnt und kam schliesslich 1995 zum Abschluss. Ob CUT weiterbestehen wird und wie die Dokumentation aktuell gehalten werden kann, ist im Moment noch offen. Zu hoffen ist, dass für die Weiterführung dieses Projektes eine Lösung gefunden wird.

Theoretische Essays

Das Buch gliedert sich in einen analytischen Teil und ein Nachschlagewerk. Ersterer umfasst sechs Beiträge, die das recherchierte Material unter verschiedenen Gesichtspunkten beleuchten. «Wege zum Film» untersucht die berufliche Vorbildung der film- und videomachenden Frauen und zeichnet die Entwicklung der Ausbildungs- und Produktionssituation für Frauen in der Schweizer Filmlandschaft nach. Aus dem gesammelten Material wird deutlich, dass mit der wachsenden Professionalisierung durch eine Ausbildung an in- oder ausländischen Filmhochschulen eine allmähliche Ablösung aus der Zusammenarbeit mit männlichen Kollegen stattfinden konnte. Parallel zu dieser Bewegung schlossen sich immer mehr Filmemacherinnen in verschiedenste Gruppierungen zusammen: Darunter nimmt das «cinéma des copines» – eine Arbeitsgemeinschaft von zwei oder mehreren Frauen, die über mehrere Jahre hinweg zusammenarbeiten – eine wichtige Stellung ein. Als letzter Punkt des ersten Artikels wird die Vergabe von eidgenössischen Förderungsgeldern in den achtziger Jahren geschlechtsspezifisch beleuchtet. Die Autorinnen kommen zum Schluss, dass «die mittels der Förderungsstatistiken des Bundes beschriebene strukturelle Verortung des weiblichen Filmschaffens der gesamtgesellschaftlichen geschlechtsspezifischen Asymmetrie entspricht.»

Zu Recht steht «Wege zum Film» am Anfang der Publikation, stellt dieser Beitrag doch eine Grundlage für weitere Forschungen dar, welche einige der folgenden Aufsätze unternehmen; insbesondere der Aufsatz «Frauen, Bilder, Politik. Aufbruch in den siebziger Jahren» liest sich auch als spannende Auswertung des im ersten Kapitel zusammengetragenen Materials. Der Blick wird darin auf jenes Filmschaffen gerichtet, das sich im Zuge der neuen Frauenbewegung entwickelt hat und auf das filmische Eingreifen in die Politik. Es wird unter anderem auch nach filmischen Strategien, das heisst nach einer neuen Bildsprache und einer eigens dafür gebildeten Theorie gesucht.

Dieser Punkt wiederum wird im Artikel über «Weibliche Ästhetik» aufgenommen, indem versucht wird, die Geschichte, den Wandel und die Funktion des Begriffes einer weiblichen Ästhetik seit den siebziger Jahren aufzuzeichnen. Verschiedene Hypothesen, was weibliche Filmsprache ausmachen könnte, werden an ausgewählten Kurz- und Experimentalfilmen überprüft und unter Beizug von Texten diskutiert. In der Schlussbemerkung wird dann aber auch deutlich gemacht, wie problematisch der Begriff «weibliche Ästhetik» ist: Viele Film- und Videomacherinnen möchten sich zu Recht nicht unter einer gemeinsamen Kategorie von formalen Kriterien fassen lassen. Parallel zu der Entwicklung in der Frauenbewegung wird eine Betonung der Individualität spürbar.

«Point de vue documentaire» untersucht die Gattung des Dokumentarfilmes in thematischer und formaler Hinsicht. Ausgangspunkt ist der ethnographische und volkswissenschaftliche Film, wie ihn *Ella Maillart*, die erste Schweizer Filmerin überhaupt, 1939 mit einer 16-mm-Kamera in Iran und Afghanistan realisiert hat. Erst 1966 nimmt eine zweite Frau im männerdominierten Filmschaffen einen Platz ein: *Reni Mertens*; sie und *Walter Marti*, mit dem Mertens zusammenarbeitet, widmen sich in *URSULA ODER DAS UNWERTE LEBEN* der Thematik «Behinderung», welche später immer

wieder im Frauenfilmschaffen auftauchen wird.

In «Erfolg hat viele Gesichter» werden Gespräche mit *Léa Pool*, *Gertrud Pinkus* und *Greti Kläy* aufgezeichnet, welche die Themen Erfolg, Umgang mit Erwartungshaltung und geschlechtsspezifische Erfahrungen im Filmgeschäft behandeln.

Ein letzter Aufsatz beschäftigt sich mit dem Videokunstschaffen der Schweiz. «Video und die Künste» betrachtet das Medium Video nicht nur als Erweiterung für den künstlerischen Ausdruck von Frauen, wie es in den siebziger Jahren oft benutzt wurde, sondern als hauptsächliches oder ausschliessliches Arbeitsmittel einer jüngeren Generation.

Nachschlagewerk

In das Lexikon, den zweiten Teil des Buches, wurde jede Autorin aufgenommen, die je ein Werk öffentlich gezeigt hat; es gab somit keine qualitativen Auswahlkriterien. Gleichwohl findet sich eine Gewichtung in der Auswahl der Filme; so wurden diejenigen Werke, die den Herausgeberinnen wichtig scheinen, durch eine Inhaltsangabe hervorgehoben. In diesem Nachschlagewerk bilden Personeneinträge das Kernstück; neben einer vollständigen Film- beziehungsweise Videographie werden oft Werdegang, Stipendien, Reisen und Preise der Regisseurin aufgezeichnet, was die Einträge äusserst lesenswert macht. Ein Titelindex und ein Jahresindex helfen, wenn der Name einer Autorin gesucht wird. Als letzter Teil findet sich ein Verzeichnis, das eine Auswahl von Filmen und Videos nach thematischen Kriterien auflistet. «Es versteht sich als erste Orientierungshilfe zur Programmation von thematisch ausgerichteten Filmzyklen», wie CUT schreibt.

Vernissage

An der Buch-Vernissage im Filmpodium der Stadt Zürich gaben drei Kurzfilme Einblick in ein witziges, weibliches Filmschaffen: Von *Manuela Stingelin* wurde der 1987 realisierte Film *HAUPTSTRASSE 260* gezeigt. «Eine kleine Geschichte, wie quietschende Trams die Lust ersticken, den Schlaf ver-

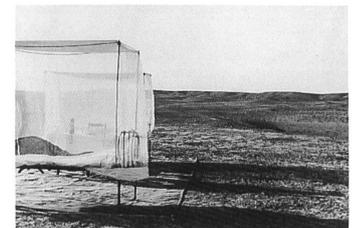
treiben und blühende Frauen altern lassen können.» *Pipilotti Rist* war mit *DAS GUTE* präsent, einem mit Super-8-Kamera 1986 gedrehten Film der vor allem durch ihre Videos bekannten Künstlerin. *A BUSY WOMAN LIKE ME* von *Bianca Conti-Rossini* schildert auf ironische Weise den Tagesablauf einer Karrierefrau.

Brigitta Koch

Brigitte Blöchliger, Alexandra Schneider, Cecilia Hausheer, Connie Betz (Hgg.): CUT: Film- und Videomacherinnen Schweiz. Von den Anfängen bis 1994. Eine Bestandesaufnahme. Basel, Stroemfeld/Nexus, 1995. 343 Seiten, illustriert



1



2



3



4



5

48. Internationales Filmfestival Locarno
3. – 13. August 1995

Nur in Locarno
werden auch
unter freiem Himmel
Filmpreise verliehen:

Denn nebst dem goldenen Leoparden
für den besten Wettbewerbsfilm
wird auch der rotschwarze Leopard für
den besten Piazzafilm verliehen.
Sie und alle anderen Zuschauer auf der
Piazza Grande bestimmen den Gewinner
des Prix du Public UBS.

Brauchen Sie noch ein Ticket für das
grösste Open-Air-Filmfestival Europas:
Ticketline 155 09 10
nimmt Ihre Reservation entgegen.

Filmfestival Locarno
Wir machen mit.



Schweizerische
Bankgesellschaft

Filmland Finnland Finnische Filme sind (fast) ein Fremdkörper in der finnischen Kinoszene



Im Kinozug von Helsinki zum Festivalort Sodankylä, Lappland. Während zehn Stunden Fahrt wurden sechs Filme gezeigt.

Der finnische Anerkennungspreis, Bat-Award, ging in diesem Jahr an die Schauspielerin Kati Outinen.

Insgesamt geht es dem finnischen Film und Kino nicht besser als dem schweizerischen: Amerikanische Produktionen beherrschen den Markt, einheimische Filme müssen Nischen finden, Euro-Produktionen sind eine Möglichkeit. Aber Land, Leute und Sprache sind trotz politischer und auch geographischer Nähe europa-fern. Vielleicht liegt aber gerade darin eine ungeahnte Chance?

Rund 5,6 Millionen Eintritte wurden 1994 in Finnland verbucht. Diese Kinobesucher sahen 163 Filme in 326 Lichtspieltheatern. Der durchschnittliche Kinoeintritt betrug 33.60 Finnmark (etwa 10 Franken).

Elf finnische Filme kamen in die Kinos und erreichten 1994 einen Zuschaueranteil von (geschätzten) 4 Prozent. Dieser Anteil hat in den letzten Jahren rapide abgenommen: von 13,9 Prozent (1990) über 11 Prozent (1992) auf 6,3 Prozent (1993) und nun also schätzungsweise 4 Prozent. Doch die Zahlen können schnell wieder hochschnellen, wenn ein finnischer Film ein breites Publikum findet wie jetzt 1995 *THE LAST WEDDING* von *Markku Pölönen*.

Die Zahl produzierter finnischer Spielfilme schwankt nur wenig und hat sich zwischen 13 (1990) und 10 (1992) Produktionen eingependelt. Von Dokumentarfilmen redet man kaum in Finnland, Spielfilme sind eher ein Thema. Doch auch für bekannte Filmer wie die Brüder *Kaurismäki* ist es mühsam geworden, ein Projekt zu finanzieren. «Vor zehn Jahren zogen unsere Filme 50 000 bis 100 000 Zuschauer an. Das ist vorbei», resümiert *Mika Kaurismäki*, Regisseur, Verleiher, Produzent (Villealfa seit 1981, Sputnik und Marianne Films) und Kinobesitzer. «Am Fernsehen dagegen sehen unsere Filme rund eine Million Leute.» *Mika*, Absolvent der Münchner Filmhochschule von 1977 bis 1981, der rund fünfzig Filme (30 Spielfilme und 20 Kurzfilme) produziert hat, sieht seine Zukunft im Ausland und glaubt, dass der finnische EU-Beitritt nicht nur notwendig war, sondern auch die Bedingungen für Co-produktionen verbessert.

Das Potential fürs Erzählkino scheint in Finnland grösser als in der Schweiz zu sein. Dokumentarfilme dagegen kommen im Gegensatz zur Schweiz so gut wie nie ins Kino – die

Finnen erwarten sie am Fernsehen. Dennoch ist das Interesse, sich als Filmschaffender ausbilden zu lassen, enorm. Fünfhundert Anwärter und Anwärterinnen sind nach *Matti Kuortti*, Direktor der University Art & Design mit der Abteilung Film & TV, jährlich zu verzeichnen. Hundert Kandidaten erhalten eine Chance für eine Testwoche und bis zu zwölf Studenten werden schlussendlich zum Studium, das zwei bis drei Jahre dauert, angenommen.

Fremdsein daheim und in der Fremde, Sich-Fremdwerden, Fremdgehen, sind Themen des finischen Films, Entfremdung und Heimkehr auf Zeit Thema eines ur- und volkstümlichen "Heimatfilms": *Markku Pölöns THE LAST WEDDING* (finnisch: *KIVENPYÖRITTÄJÄNKYLÄ*) feierte einen enormen Publikumerfolg mit annähernd 300 000 Besuchern. Eine Hochzeit auf dem Lande. *Pekka* ist mit einer Schwedin verheiratet, kehrt mit seiner schwedischen Familie für kurze Zeit in seine finnische Heimat zurück. Erinnerungen werden wach, eine alte Liebe. Man ist sich fremd und doch so nah. Ein Zeitbild über die siebziger Jahre finnischen Landlebens im Umbruch – deftig komödiantisch, aber auch voller fellinesker Poesie.

Ein anderer finnischer Filmer, *Aleksi Mäkelä*, schildert die moderne Odyssee eines Gangsterpärchens und eines Computerkaufmanns, der aus der Bahn geworfen wird, als seine Frau ihn verlassen will: *SUNSET RIDERS* ist auch ein Film über Freundschaft, jedoch ohne finnisches "Gesicht". Geschichte und Figuren sind austauschbar, europäisch sozusagen, obwohl ohne europäische Förderung entstanden.

Mika Kaurismäki, der als nächstes Filmprojekt seine *Bonnie-and-Clyde*-Version in Brasilien realisieren will, stellt mit *CONDITION RED* eine neue blutige Dreiergeschichte vor, co-produziert mit Frankreich und Deutschland. Als Produzent machte er sich ausserdem nützlich beim Filmdebüt seiner Freundin *Pia Tikka*. In *DAUGHTERS OF YEMANJA* erzählen *Pia* und ihre Schwester *Eeva Pikka* von zwei Schwestern in Brasilien: die eine, *Sissi*, geht unter, fast verloren in dem ihr fremd gebliebenen Land; die andere, *Sini*, welche die verschollene *Sissi* sucht, öffnet sich

sachte der brasilianischen Kultur und will beim brasilianischen Boyfriend bleiben. Dieses Ethno-Liebesabenteuer (Produktionskosten ganze 150 000 US-Dollars) war gleichzeitig *Pia Tikkas* (Regie, Script, Schnitt, teilweise Kamera) Abschlussarbeit an der Filmhochschule in Helsinki.

In Finnland führen Spielfilme in den Kinos ein Nischendasein und der Dokumentarfilm findet, wie erwähnt, am Fernsehen statt. In *CITY SYMPHONY* zeigen Impressionen von Studenten der Filmhochschule das Gesicht der Hauptstadt Helsinki. *Heikki Ahola* hat das Unternehmen geleitet, koordiniert, geschnitten und selber grosse Teile gedreht. Diese stilistisch differenzierte und spannende Dokumentation ist auch insofern eine Ausnahme, als dass sie nicht nur am Bildschirm sondern auch auf der Leinwand zu sehen ist.

Helsinki ist nicht nur die politische Metropole Finnlands, sondern auch das Zentrum der Medien, des Films. Aber alljährlich zur Mittsommerwende macht sich das ganze Filmer- und Cinéastenvölkchen auf die lange Reise in die helle Nacht. In einem grösseren Dorf namens *Sodankylä* mit 5000 Einwohnern und einem Einzugsgebiet von nochmals 5000 Menschen treibt das Kino einmal pro Jahr seltsame Blüten. Jungfilmer und ergraute Kino-beatniks, Filmhistoriker, Studenten und einheimische Filmfreunde pilgern aus der näheren oder fernen Umgebung zu diesem eigenwilligsten Filmfest-Ereignis des Abendlandes. Aus einer Bierlaune heraus entstanden, feierte das *«Midnight Sun Film Festival»* unter Leitung von *Peter von Bagh*, Filmhistoriker aus Helsinki und Festivaldirektor ohne Honorar seit Beginn, auch als das "wandelnde finnische Filmlexikon" bekannt, heuer bereits seinen zehnten Geburtstag. Dieser volkstümliche Filmertreff 1130 Km nördlich von Helsinki ist sowohl eine Art finnisches Solothurn, nämlich Werkschau, als auch ein Forum für Retrospektiven, Stummfilme und Hommagen, vor allem aber ein bierseliges familiäres Filmfest fast rund um die Uhr. «*Lapin Kulta*» spielt mit.

Rolf Breiner

„Das perfekte *datemovie*.“

AMERICAN MOVIE CLASSICS

„Lustig und gefühlvoll.“

ROLLING STONE

Chris O'Donnell

Minnie Driver



Manchmal werden Träume wahr.

Circle of Friends

Columbus Film Ein Film von Pat O'Connor

SAVOY PICTURES Presents In Association With FRANK FILM DISTRIBUTORS A PRICE ENTERTAINMENT/LANTANA Production A Film By PAT O'CONNOR

CHRIS O'DONNELL "CIRCLE OF FRIENDS" Music By MICHAEL KAMEN Co-Producer KENNETH TROOD Executive Producer TERENCE CLEGG

Based Upon The Novel By MAELVE BINCHY Screenplay By ANDREW DAVIES Produced By ARLENE SELLERS, ALEX WINITSKY and FRANK PRICE

Eine wunderbar romantische Komödie!



Kino ist...

...wenn andere in die Röhre gucken
...immer spannend
...Grossformat
...mehr als nur Zeit totschiagen
...eine Entdeckungsreise
...auch Kultur

Die vier Studiokinos im Herzen
von Basel wünschen Ihnen allen einen
angeregten Kino-Sommer!

CAMERA

ATELIER
KINO

CINE
CLUB

movie

Filmprogramme 1930-1945

Das Jubiläum 100 Jahre Kino in Deutschland ist Anlass zu der Spezialedition «Die grossen deutschen Filme. Ausgewählte Filmprogramme 1930-1945». Nachdem schon die Stummfilme aus deutscher Produktion im In- und Ausland grosse Beachtung und Bewunderung auslösten, setzt der Erfolg mit der Einführung des Tonfilms 1929 erst richtig ein. Dabei steht das deutsche Filmschaffen in heftigem, jedoch auch befruchtendem Wettbewerb mit dem Ausland, vor allem dem amerikanischen Film.

In dem von Eberhard Mertens herausgegebenen Bildband werden die wichtigsten Filme in ihren originalen Filmprogrammen dokumentiert. Neben den hochdramatischen Schicksalsfilmen dominierte in dieser Zeit der Unterhaltungsfilm. Viele der Musikfilme sind zu wahren Evergreens geworden. Die vorliegende Spezialedition ersetzt die bereits erschienenen und vergriffenen Filmprogramme Bände 1-3.

Eberhard Mertens (Hrsg.):
Die grossen deutschen Filme.
Ausgewählte Filmprogramme
1930-1945. Hildesheim, Georg
Olms Verlag, 1995

video-forum freiburg

Zum neunten Mal präsentiert das *freiburger video-forum* vom 30. August bis 3. September 1995 dokumentarisches, experimentelles und inszeniertes Video. Unter dem Motto «Geschichte(n), dem Vergessen entrissen. Randphänomene ins Zentrum gerückt. Konzentration auf Ausschnitte der Welt» werden Videos gezeigt und diskutiert.

Am 30. August wird eine Open-Air-Nacht veranstaltet, die Bilder und Töne aus dem Centre de Recherche Pierre Schaeffer und ein Porträt Heiner Müllers präsentiert.

Rahmenveranstaltungen gelten den Themen: «Freiheiten und Grenzen neuer Technologien an der Schnittstelle von Video-Film-Computer»; Colectivo Perfil Urbano, Mexico mit Videos seit Anfang 1994 aus dem Widerstand im Umfeld der Zapatisten.

Es werden aber auch Videos von Ulrike Rosenbach, einer Pionierin der Videokunst,

zu sehen sein. In ihren Arbeiten, die sie zwischen 1974 und 1984 realisiert hat, reflektiert sie das Verhältnis von weiblicher Körpersprache, Darstellung von Frauen in der Kunst(geschichte) und dem Kunstbetrieb als Institution unter der Perspektive eines neuen, gewandelten weiblichen Selbstverständnisses, indem sie den eigenen Körper als Bildmaterial einsetzt und zusammen mit anderen Bildern Collagen produziert.

Informationen: *freiburger video-forum*, im alten Viehhof, Urachstrasse 40, D-79102 Freiburg, Tel: 0049 761 70 95 94, FAX: 0049 761 70 69 21

Das Rollende Kino

Unter dem Titel «Colors – die bunte Kinowelt» werden zum fünftenmal vom 6. Juli bis am 5. August Filme an verschiedenen Orten im Thurgau vorgeführt. Es handelt sich um Freiluftveranstaltungen, die mit lokalen Veranstaltern (Kultur-, Einwohner-, Gemeindevereinen) durchgeführt werden. Das Rollende Kino im Thurgau wird vom Verein Frauenfelder FilmfreundInnen (FFF) organisiert. Finanziert wird es durch das Publikum (Kollekte), die Veranstalter und vor allem durch die Kulturstiftung des Kantons Thurgau.

Vom 24. bis 30. Juli findet die sechste Frauenfelder *Openair-Kinowoche* statt. Informationen zum *Rollenden Kino*: Urs Jäger 054-21 77 38
Informationen zur *Frauenfelder Openair-Kinowoche* und zu den *FFF allgemein*: Christof Stillhard 054-720 47 12

Rundbrief Film

Im Juni ist erstmals die Publikation «*Rundbrief Film. Filme in lesbisch-schwulem Kontext*» erschienen, die sich alle zwei Monate zu schwul-lesbischen Themen im Film äussern wird. In der Nullnummer ist neben einer Kritik über Steve McLeans Debüt *POSTCARDS FROM AMERICA* ein Bericht über die elfte Schwule Filmwoche Freiburg vom März 1995 mit kritischem Kommentar des Mitorganisators Ludwig Ammann zu lesen. Im *Rundbrief Film* werden auch Informationen zu Festivals, Finanzen, Seminare etc. geboten.

Die HerausgeberInnen beginnen mit der Zeitschrift

auch eine Dokumentation von Texten und Informationen, die den Grundstein für ein Lexikon des lesbisch-schwulen Film-schaffens bilden soll.

Die Redaktion dieser neuen Broschüre würde sich über kritische Beiträge zu Filmen, Veranstaltungsreihen, zu Tendenzen in der lesbisch-schwulen Filmkultur freuen.

Informationen bei: Lesbisches und Schwules Büro Film e.V.,
Kopenhagenerstr. 14, D-10437
Berlin, Tel: 0049 30 448 11 89,
Fax: 0049 30 448 41 84

Film- und Videotage der Region Basel

Vom 29. November bis 2. Dezember 1995 finden in der Kulturwerkstatt Kaserne Basel die elften *Film- und Videotage* statt. Im Zentrum des Festivals steht die Werkschau der Region, die professionelle, künstlerisch interessante Arbeiten aller Genres audiovisuellen Gestaltens umfasst. Videos, Filme und Computerarbeiten, die einen inhaltlichen oder persönlichen Bezug zur Region (Nordwestschweiz, Elsass, Südbaden) aufweisen, müssen bis zum 20. September 1995 eingereicht werden.

Neu wird ein Spezialprogramm eingerichtet, das sich schwerpunktmässig mit künstlerischen Strategien im Umgang mit interaktiven Medien beschäftigt. Im Rahmen dieses Programms wird eine «Media-lounge» eingerichtet, in der aktuelle Arbeiten von eingeladenen KünstlerInnen zu sehen sein werden. Dieses Programm wird ergänzt durch eine Diskussionsveranstaltung mit den KünstlerInnen und dem Publikum, in der dem künstlerischen Potential dieser Medien nachgegangen wird. Auch hier versteht sich das Festival als ein Forum des kritischen Dialogs.
Informationen bei: Film- und Videotage der Region Basel,
Oetlingerstrasse 188, 4057 Basel,
Tel/Fax: 061-693 04 02

Das Verbrechen des Engländer

Jean Renoir erdachte sich auf der Grundlage eines Kriminalfalles, der sich wirklich zugezogen hatte, die hintergründige Geschichte eines blutigen Raubmordes in der Bourgogne: am 22. Dezember 1883 werden die Leichen eines reichen Hof-

besitzers und seiner Angehörigen entdeckt.

Die Leute der Umgebung ahnen, dass der Mörder ein zwielichtiger Fremder ist, der ehemalige Kavallerist Trancard, genannt «der Engländer»; aber sie lassen den Untersuchungsrichter im Dunkeln tappen. Das tiefe Misstrauen gegen die Staatsgewalt ist stärker als das Entsetzen über die Tat. So ist deren Aufklärung nicht das Ergebnis der Ermittlungen, sondern Folge einer Explosion innerer Widersprüche – der Protagonisten, der Landschaft und ihrer Geschichte.

«Es ist ein Ensemble von Personen, deren Schicksale ineinander verstrickt sind. Aber es scheint, als hätten Klima, Nahrung, Arbeit und die ländlichen Traditionen der Bourgogne sie hervorgebracht – ähnlich einem Wein, der ja auch die Erinnerung an Lage, Boden und Wetter in sich aufbewahrt», sagte Jean Renoir, selbst in dieser Landschaft aufgewachsen, über die 1979 entstandene «Nacherzählung eines authentischen Falls.»

Jean Renoir: Das Verbrechen des Engländer. Aus dem Französischen von R. Eue und R. Platte. Berlin, Das Arsenal, 1993

Szenen einer Freundschaft

Dieses von der Schriftenreihe CICIM und der Stadt Tübingen herausgegebene Buch beschreibt die Freundschaft zwischen Lotte Reiniger, Carl Koch und Jean Renoir, die von der Filmgeschichte bisher kaum wahrgenommen wurde, obwohl sie Spuren im Kino hinterliess.

Von 1926 bis 1940 dauerte die intensive freundschaftliche Beziehung und künstlerische Zusammenarbeit. Die Verflechtungen der drei Personen untereinander waren vielfältig: Carl Koch und Jean Renoir verbanden die Dreharbeiten an insgesamt acht Filmen; alle drei zusammen drehten auch einen Film. Für den Film LA MARSEILLAISE gestaltete Lotte Reiniger die Schattenspiel-Sequenz. Der Zweite Weltkrieg beendete die Zusammenarbeit, da Renoir 1940 in die USA emigrieren musste und Reiniger und Koch in Deutschland blieben.

Das Buch über diese Freundschaft enthält biographisches Material über die drei Freunde; dann werden einzelne, zusammen realisierte Filme

besprochen. Im Mittelteil findet sich ein Roman in Bildern – abgedruckte Scherenschnitte – von Lotte Reiniger.

Heiner Gassen, Claudine Pachtincke (Hg.): Lotte Reiniger, Carl Koch, Jean Renoir, Szenen einer Freundschaft. München, CICIM 39/40, 1994.

Jean Renoir und die Dreissiger

Neu erschienen ist bei CICIM ein Band über Renoirs Schaffen im Zeitalter des aufkommenden Tonfilmes. Das Buch stellt das Resultat einer Diskussionsrunde dar, bestehend aus Romanisten, Lyrik-, Comics-, Filmliebhabern, die sich seit 1989 während fünf Jahren immer wieder in München einfand.

In den ersten drei Kapiteln werden drei Grundtendenzen des Renoirschen Kinos in den Dreissigern untersucht: die Komik, das Problem des «Realismus» und das kinematographische Experiment. Die Folgekapitel behandeln sodann das Zusammenpiel dieser Grundtendenzen in den «grossen» Filmen Renoirs aus dieser Epoche. Der Band erzählt dabei weder die lineare Geschichte steter politischer Ernüchterung noch die Geschichte zunehmender ästhetischer Meisterschaft. Er zeigt vielmehr die medialen Möglichkeiten und deren vielfältig ambivalente Nutzung durch Renoir. Trotz zeitweiligen politischen Engagements bleibt der Renoir der Dreissiger durchgehend Cineast. Hinter dem Aufflackern der Ideen sozialer Utopie entbirgt sich so vor allem die dauerhafte Materialität einer (film-)ästhetischen Revolution.

Heiner Gassen (Hg.): Jean Renoir und die Dreissiger. Soziale Utopie und ästhetische Revolution. München, CICIM 42, 1995

Fantoche

Das erste internationale Festival für Animationsfilm «Fantoche» findet vom 26. September bis 1. Oktober 1995 in Baden statt. Das Festival soll ganz im Zeichen der phantastischen, illusionären Welt des Animationsfilms stehen. Frank Braun, Suzanne Buchan, Otto Alder und Peter Hossli zeichnen für das in einem Zweijahreszyklus konzipierte Ereignis verantwortlich.

Jean Renoir

Das Verbrechen des Engländer

Eine Erzählung vom Landleben



Verlag Das Arsenal

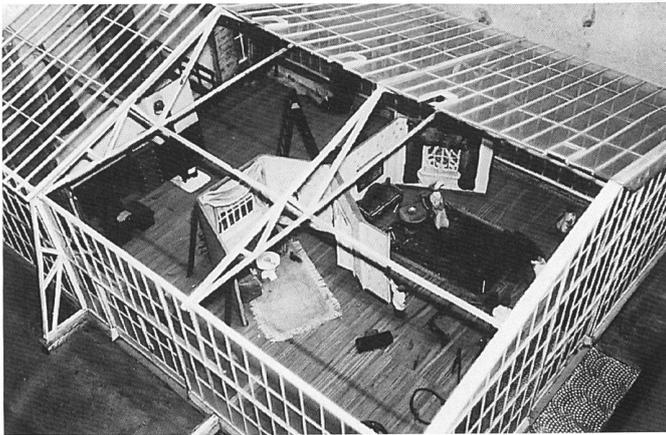
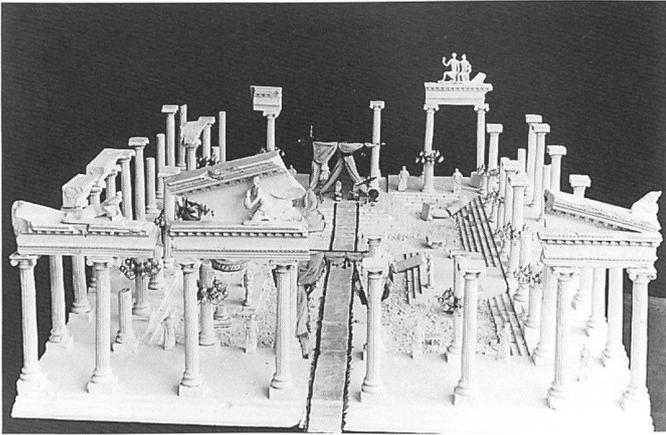
JEAN RENOIR UND DIE DREISSIGER



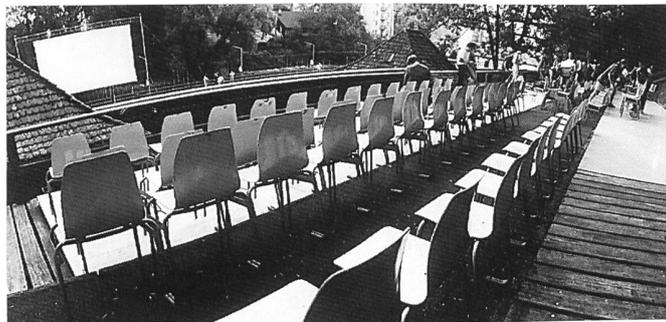
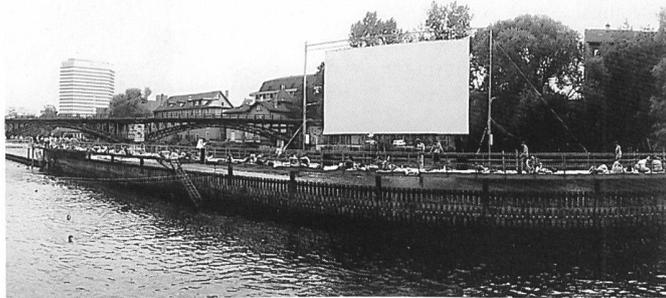
SOZIALE UTOPIE UND ÄSTHETISCHE REVOLUTION

CICIM





Filmarchitektur-Modelle
von Gisela Schultze



Open-Air-Kino Filmfluss
im Unteren Letten, Zürich

Neben einem internationalen Wettbewerb, welcher der Förderung des Animationsfilmschaffenden Nachwuchses dienen soll, werden auch Workshops, Vorträge, welche zum Teil von Filmschaffenden gehalten werden, und Ausstellungen angeboten, die diese Filmgattung einem breiteren Publikum zugänglich machen.

Informationen bei: FANTOCHE, Internationales Festival für Animationsfilm, Ottikerstrasse 53, 8006 Zürich, Tel: 01-361 41 51 Fax: 01-364 03 71

Gisela Schultze, Filmarchitektin

Frauen ins Rampenlicht zu rücken, deren Beiträge zur Filmgeschichte kaum Erwähnung finden, hat sich «femme totale» im Jahr des 100. Geburtstages des Kinos vorgenommen. Die Skandalchronik der vergessenen Frauen stand im Mittelpunkt des 5. Frauenfilmfestivals Ende März in Dortmund.

Nun folgt eine Ausstellung von Modellen und Zeichnungen der DEFA-Filmarchitektin Gisela Schultze, mit welcher «femme totale» auch einen Ausschnitt der DDR-Filmkunst präsentiert, denn Gisela Schultze, 1935 geboren, arbeitet seit 42 Jahren bei den Babelsberger Filmstudios der DEFA.

In den über neunzig Spielfilm- und Fernsehproduktionen, in denen sie mitgewirkt hat, arbeitete sie regelmässig mit dem renommierten Szenenbildner Alfred Hirschmeier zusammen. Schultze begann als Malerin, in den siebziger Jahren wurde ihr dann die offizielle Berufsbezeichnung «Filmarchitektin» zuerkannt.

Die Ausstellung soll einen Einblick in die Arbeitsweise beim Film geben. Vom Szenenentwurf, den technischen Zeichnungen über die plastischen Modelle bis zum fertigen Film werden die einzelnen Schritte der Arbeit dokumentiert. Filmausschnitte vermitteln schliesslich einen Eindruck von der Wirkung der Kulisse im fertigen Produkt.

Die Ausstellung befindet sich vom 16. Juli bis 27. August im Dortmunder Museum am Ostwall 7.

Informationen bei: femme totale e.V. c/o Kulturbüro der Stadt Dortmund, Kleppingstr. 21-23, D-44122 Dortmund Tel: 0049 2 31 50 25 162

Open-Air-Kino Filmfluss

Nebst einer Auswahl von internationalen Spielfilmen von Nikita Michalkow, Luchino Visconti, Wim Wenders, Lars von Trier, Emir Kusturica und Jean-Pierre Jeunet/Marco Caro präsentiert Filmfluss im Vorprogramm Schweizer Kurzfilme. Das schweizerische Kurzfilmschaffen soll so einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden.

Am 21./22./23. Juli und 28./29./30. Juli 1995 wird dieser Anlass in der Badeanstalt Unteren Letten in Zürich jeweils um 21.00 Uhr stattfinden.

Medienforschung präsentieren

Vom 4. bis 6. Oktober wird das 8. Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium am Institut für Audiovisuelle Medien der Universität Hildesheim stattfinden. Diese Kolloquien bieten vor allem jüngeren WissenschaftlerInnen die Möglichkeit, Projekte, sowie Ergebnisse ihrer Forschung zur Diskussion zu stellen.

Anmeldungen (bis zum 15. August) zu Vorträgen oder Informationen zu der Veranstaltung sind zu bekommen bei: Johannes von Moltke oder Elke Sudmann, Institut für Audiovisuelle Medien der Universität Hildesheim, Marienburger Platz 22, D-31141 Hildesheim, Tel: 0049-5121 883 278

Kino Stein am Rhein

Nach über zehnjähriger Pause reiht sich das Kino Schwanen in eine Tradition ein, die in Stein am Rhein vor 75 Jahren begann. Damals zeigte ein Zürcher Geschäftsmann QUOVADIS. 1927 wurde neben dem Restaurationsbetrieb Schwanen ein Kino eingerichtet, dessen Blütezeit die sechziger und frühen siebziger Jahre waren. Danach gingen die Besucherzahlen stark zurück, und 1982 konnte auch ein Kulturfilmverein die endgültige Schliessung des Schwanen nicht mehr verhindern.

Im April 1995 konnte nun aber die Betriebsgesellschaft Cinéma, welche aus Andi Frei, Martin Furger, Marcus Hudritsch und Koni Bösch besteht, das Kino Schwanen neu eröffnen. Nach einer sanften Renovation, deren Kosten vor allem durch die Jakob-und-

Emma-Windler-Stiftung gedeckt wurde, laden achtzig Sitzplätze, welche das Kino Frosch in Zürich gespendet hat, alle vierzehn Tage Freitag- und Samstagabend in andere Welten ein.

Am Sonntagnachmittag findet jeweils eine Kindervorstellung statt. Es wird ein gemischtes Programm geboten, welches neben aktuellen "grösseren" Filmen auch den älteren oder kleinen Produktionen Platz geben will. Ausserdem besteht auch die Möglichkeit, das Kino zu mieten, um sich seinen Lieblingsfilm vorführen zu lassen!

Informationen bei: Betriebsgesellschaft, Kleine Schanz 296, 8260 Stein am Rhein

Regie-Werkbeitrag

Der Regie-Werkbeitrag des Kantons Bern soll Film- und Videoschaffenden die Möglichkeit geben, ohne Produktionsdruck an einem Film-/Video-Projekt zu arbeiten. Inhaltlich, formal und technisch sind die Autorinnen und Autoren frei. Die Ausschreibung richtet sich in erster Linie an noch unbekannte Film- und Videoschaffende. Sie müssen seit mindestens zwei Jahren im Kanton Bern Wohnsitz haben. Einsendeschluss ist der 15. September 1995.

Informationen bei: Erziehungsdirektion des Kantons Bern, Amt für Kultur, Sekretariat der Kommission für Foto und Film, Sulgeneckstrasse 70, 3005 Bern, Tel: 031-633 83 52/ 633 85 18

Film am See

Zum zwölften Mal finden in diesem Jahr die Open-Air-Filmvorführungen auf dem Areal der Roten Fabrik statt. Als Schwerpunkt des Programms wählten die VeranstalterInnen einen Querschnitt durch die Filmwelt des engagierten Filmverleihs *trigon-film*. Von Fernando E. Solanas *EL VIAJE* (Argentinien, 1991), geht es mit *CHAHATINE WA NOUBALA'A (DAS LÄCHELN DES EFFENDI)* von Asma El Bakri nach Ägypten. *BRATAN (DER KLEINE BRUDER)*, den Bachtijar Chudojnasarow 1991 realisiert hat, zeigt eine abenteuerliche Zugfahrt durch die tadschikische Steppe. Nach Südkorea führt *Yong-kyun Baes WARUM BODHI-DARMA IN DEN ORIENT AUFBRACH?* Ein tune-

sisches Dorf zeigt Nacer Khemir in *DIE WANDERER IN DER WÜSTE*. Der Kreis schliesst sich mit *EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN* von Eliseo Subiela (Argentinien, 1992). Als Schlussfilm wird *DA&DORT* gezeigt, in dem Thomas Krempke die Schweiz mit verschiedenen anderen Ländern verbindet, indem er ProtagonistInnen auswählt, die jeweils in mehreren Kulturen zu Hause sind.

Die Filme werden vom 20. Juli bis 31. August jeweils Donnerstag um 21.30 Uhr gezeigt; bei schlechter Witterung findet die Veranstaltung in der Aktionshalle statt. Rote Fabrik, Seestrasse 395, 8038 Zürich

Aus für «filmwärts»

«Zehn Jahre lang haben wir nicht durchgehalten, sondern nur neun. Jetzt ist Schluss, zumindest vorläufig und in dieser scheinbar professionellen Form mit dreimonatigem Erscheinen, Verlagsvertrieb undsoweiter. Uns macht es nicht mehr genügend Spass. ... Wir scheiden also von einem Experiment, ohne Bedauern, denn es war uns nicht darum zu tun, etwas zu beweisen, sondern etwas zu probieren. Die Versuchsbedingungen sind nicht mehr gegeben, deswegen beenden wir unser Projekt.»

Soweit ein Auszug aus der Verlautbarung der Verantwortlichen im «Vorab» der Doppelnnummer 34/35 von Mai 1995. Bedauerlich bleibt die Tatsache dennoch.

Das aktuelle Heft von *filmwärts* mit einem Themenschwerpunkt *Film und Geschichte* und ältere Hefte können bestellt werden bei: *filmwärts*, Uhdestrasse 2, D-30171 Hannover oder über den Schüren Presseverlag, Deutschhausstr. 31, D-35037 Marburg

Kantonale Filmförderung

In Aarau, Basel, Bern und Zürich wurden kantonale Werk- und Förderungsbeiträge an Film- und DrehbuchmacherInnen vergeben. *Iris Frey, Marcel Ramsay, Claudia Acklin, Josy Meier, Robert Hunger-Bühler, Samir Jamal Aldin, Gabrielle Baur* und *Franziska Reck* erhielten vom Kanton Aargau Geld, um die von einer Jury ausgewählten Projekte zu realisieren.

Franziska Reck erhielt für *À PROPOS DE JOYE* auch vom Kan-

ton Basel einen Postproduktionsbeitrag; neben vielen anderen bekam *Christoph Schaub* einen Distributionsbeitrag, und auch die *11. Film- und Videotage der Region Basel* werden finanziell unterstützt.

Der Kanton Bern überreichte *Bernhard Nick* für *ZWISCHENTÖNE* den Filmpreis 1995. *Christian Iseli* erhielt den Dokumentarfilmpreis und *Dominique de Rivaz* den Regiepreis. *Alvaro Bizzarri* wurde ein Anerkennungspreis, *Peter Lüthi* ein Förderungspreis zugesprochen.

In Zürich wurden *Richard Dindo, Lisa Faessler, Markus Imboden, Martin Rengel/Lukas B. Suter, Ulrike Koch/Tuo Yan Ba* und *Eduard Winiger* mit Produktionsbeiträgen bedacht. Daneben vergab die Filmförderung von Kanton und Stadt Zürich Drehbuchbeiträge und einen Auswertungsbeitrag für *Erich Schmid*s *ER NANNT SICH SURAVA*.

Xenix

Zwischen dem 14. Juli und 19. August werden jeweils freitags und samstags Filme unter freiem Himmel gezeigt. Unter dem Titel «*Parodie und Satire*» sind unter anderem Werke von Kubrick, Buñuel, Altman, Moretti und Tati zu sehen. Daneben finden im Normalprogramm drei Reihen statt: Filme von Serge und Charlotte Gainsbourg, Musikerinnen-Filme und TV-Kult-Serien. *Xenix*, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich

Ciné-Feuilles

Eine kurze Zusammenfassung aller beim 48. Festival von Cannes gezeigten Filme bietet *Ciné-Feuilles*, die zweimonatlich erscheinende Filmzeitschrift der Romandie, in einer Sonderausgabe an. Einzelne Filme werden genauer untersucht. Diese Spezialnummer wurde in Zusammenarbeit mit «Fiches du Cinéma» (Paris) und «Fiches belges du cinéma» (Brüssel) herausgegeben. Zu bestellen bei: *Ciné Feuilles*, Case postale 197, 1701 Fribourg, Tel: 037-24 97 16 Fax: 037-24 13 77

Tabu – gefragt

Das Filmhaus Bielefeld schreibt zusammen mit dem WDR-Landesstudio Bielefeld einen Film- und Videowettbewerb zum Thema «Tabu» aus. Bei diesem Phänomen interessieren sich sowohl der Reiz an seiner Verletzung, als auch der Blick auf die ordnungsliebenden Verbieter, wie die Veranstalter schreiben. Und weiter: Welche Tabus funktionieren heute noch und was wären wir ohne sie? Steuern wir ohne Tabus in ein unmoralisches Chaos oder genügt zum Beispiel das Gesetzbuch und der Kirchenbesuch an Weihnachten?

Die Beiträge müssen bis zum 20. September eingereicht werden, von diesen werden die drei besten von einer unabhängigen Jury ermittelt. Die Jury wird aus den Einsendungen eine Vorauswahl treffen, die gemeinsam mit den prämierten Wettbewerbsfilmen am 7. Oktober im Rahmen des sechsten Film&MusikFest in Bielefeld gezeigt wird.

Informationen bei: Filmhaus Bielefeld, August-Bebel-Str. 94-96, D-33602 Bielefeld Tel: 0049-521 177757 Fax: 0049-521 137574

Filme von Andy Warhol

In Zusammenarbeit mit dem Kunstmuseum Luzern zeigt das *stattkino Luzern*, anlässlich der diesjährigen grossen Sommerausstellung mit Werken von Andy Warhol, «*Paintings 1960 bis 1986*», Filme des amerikanischen Pop-Künstlers: *EMPIRE (1964)* in ganzer Länge von 8 Stunden und 5 Minuten, *HENRY GELD-ZAHLER (1964)*, *PAUL SWAN (1965)* und *SCREEN TEST: MARCEL DUCHAMP (1966)*. Dieses Programm der Andy Warhol Foundation wird im «*stattkino*» am Löwenplatz am Wochenende vom 1. bis 3. September zu sehen sein. Weitere Schweizer Städte, Genève (CAC), Lausanne (Fondation de l'Hermitage), Bern (Kunstmuseum), Basel (Camera), Aarau (Freier Film) und Zürich, werden voraussichtlich das Programm übernehmen. Das Kunstmuseum Luzern beim Bahnhof zeigt die Werke Warhols bis zum 24. September. *stattkino Luzern*, Am Löwenplatz, 6000 Luzern 2, Tel. 041-52 82 30

SPIELFILMLISTE 1995

KURZFILMLISTE 1995

Die übersichtliche und aktuelle Information zu gegen 2000 empfehlenswerten Spiel-, Dokumentar- und Trickfilmen für Kinder, Jugendliche und Erwachsene.

Mit Kurzinhalt und Verleihangaben zu jedem Film sowie ausführlichem Themenregister.

Eine unentbehrliche Arbeitshilfe für alle Filminteressierten, die sich Informationen zu den wichtigsten derzeit im Verleih und im Gespräch befindlichen Filmen nicht lange zusammensuchen wollen.

Spielfilmliste: Spiel- und Dokumentarfilme in den Formaten 16mm, 35mm und Video mit über 60 Min. Länge

Kurzfilmliste: Filme und Videos bis 60 Min. Länge

Preis: je Fr. 14.-
+ Porto pauschal Fr. 3.-

Bestellungen bei:



Schweizerisches Filmzentrum

Neugasse 6, Postfach, CH-8031 Zürich
Tel. 01/272 53 30, Fax 01/272 53 50

oder Einzahlung direkt auf Postcheckkonto 80-66665-6 Schweiz. Filmzentrum Zürich mit dem Vermerk "Spielfilm- bzw. Kurzfilmliste"

Filmbulletin

griffbereit

aufbewahren:

im roten

Für Ihre Bestellung

praktischen

verwenden Sie bitte

Sammelordner.

die eingehaftete Bestellkarte.



PRENEZ PLACE

Vous devez discuter entre gens du cinéma. Nous vous invitons à vous retrouver chez nous. Gratuitement. Pratique pour des réunions à Berne: notre salle de conférence pour 10 personnes.

Société suisse pour
la gestion des droits
d'auteurs d'œuvres
audiovisuelles

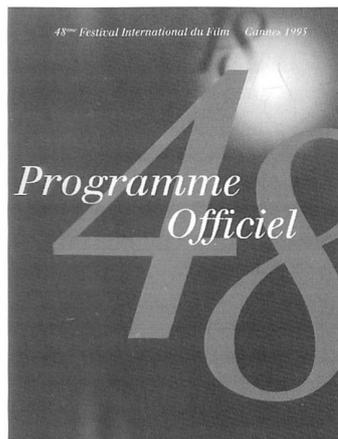
SUISSIMAGE

**Nous protégeons vos
droits sur les films**

Bureau romand
Rue St.-Laurent 33
CH-1003 Lausanne
Tél. 021 323 59 44
Fax 021 323 59 45

Cannes

Ansichten und Einsichten



Alle Jahre wieder: Cannes. Alle Jahre wieder, so sicher wie der Frühling kommt und der Mai naht, so bestimmt macht auch *Le festival*, wie es sich nach wie vor selbstbewusst bescheiden gibt, von sich reden, geistert für Tage durch die Medien – eigentlich mehr schon *virtuelle Realität* als Realität und dies nicht nur für die Abwesenden, denn auch die Anwesenden konsultieren und konsumieren die Medien. Auch für sie ist die virtuelle Realität Teil ihrer Realität.

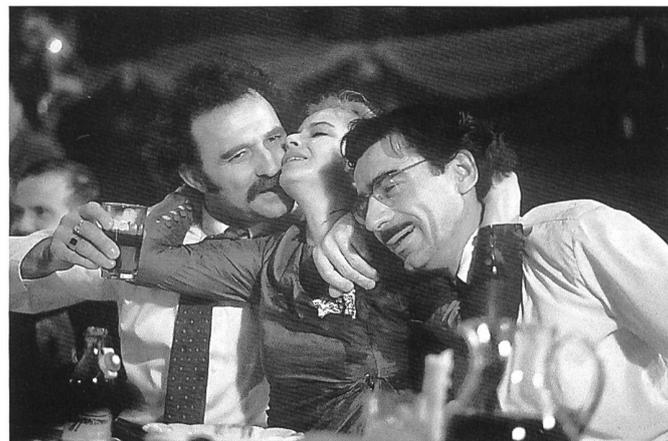
Alle Jahre wieder dasselbe Hotel, dasselbe Zimmer, dieselben Treffpunkte für dieselben Bekannten und Freunde – Routine vereinfacht das Leben, und die Routine geht so weit, dass viele in der scheinbar unüberblickbaren Menschenmasse schon seit Jahren und eben alle Jahre wieder sogar ihre angestammten Sitzplätze in den riesigen Vorführsälen innehaben und regelmässig einnehmen. So gross und unübersichtlich *Le festival* auch sein mag, dem routinierten Besucher präsentiert sich das Filmfestival von Cannes, jährliches Wachstum hin oder her, letztlich in der Wahrnehmung seiner unmittlerbaren Realität wie das soziale Gefüge eines kleineren Dorfes.

Alle Jahre wieder erfolgt dann auch die Konfrontation des Heimkehrers mit der Meinung der Daheimgebliebenen, die aus den Medien längst ganz genau wissen, wie es denn war, die oft sogar eine vermeintlich genauere Übersicht über die wesentlichen Geschehnisse und Ereignisse zu haben scheinen, weil sie ja mit wesentlich weniger Eindrücken konfrontiert waren, sich aus unabdingbar und notwendigerweise gefilterter Meinungsäusserung eine Meinung bildeten. Nein, ich sehe das selbstverständlich vollkommen anders, doch ich finde auch, dass ... Aber es muss doch berücksichtigt werden, dass auch ... eine wesentliche Rolle spielt. Und überhaupt.

Wochen nach dem Festival nun – längst überlagert von anderen Ereignissen, Eindrücken und Routinen – ein unfreiwilliger Blick zurück: welche Eindrücke blieben haften, was ist längst verflogen? Geht das überhaupt? Gibt es noch Festivalberichte, wo sich der Berichterstatter zurücklehnt und unabhängig selber denkt? Oder greift man



1



2



3



4

1
LE BALLON BLANC
Jafar Panahi

2
UNDERGROUND
Emir Kusturica

3
TO VLEMMATA TOU
ODYSSEA
Theo Angelopoulos

4
LAND AND FREEDOM
Ken Loach

5
CANADIAN BACON
Michael Moore

6
SHANGHAI TRIAD
Zhang Yimou

7
DEAD MAN
Jim Jarmusch

8
LISBON STORY
Wim Wenders

5



6



7



8



als Berichtender nur noch, interaktiv gewissermaßen, in den realen virtuellen Medienstrom ein, spielt mit ihm in den luziden Momenten und wird einfach von ihm gespielt in den weniger erleuchteten? Blieb haften, was haftet, weil es so eindrücklich war, oder doch nur deshalb, weil es vorübergehend Zentrum eines kleineren Medienwirbels war? Nein, ich finde nicht, dass man diese Fragen einfach übergehen soll. Doch, ich bin der Meinung, dass sie wesentlich mit dem Festival und dem Berichten über Festivals zu tun haben. Einverstanden, sie betreffen nicht nur Cannes, aber eben doch *Le festival* im besonderen. Tatsächlich, der virtuell interaktive Dialog mit einem virtuellen Gegenüber, das ohnehin nicht zu Wort kommt, scheint mir nicht unangemessen.

Natürlich kann keine Rede davon sein, dass die *Goldene Palme* auch tatsächlich den besten Film des Wettbewerbs auszeichnet. *Emir Kusturicas* angestrengt lebhafter *UNDERGROUND* wirkt mit der Zeit und auf die Dauer von mehr als drei Stunden eher ermüdend. Der ständige Verweis, schaut mal her, liebe Leute, diese Virilität, Ausrufezeichen, geht mir schlicht sehr schnell auf die Nerven. Schön, der Einstieg ist sehr rasant und irgendwie noch amüsant. Nach durchzechter Nacht trennen sich die Wege der beiden Freunde, stockbesoffen wankt Marko ins Bordell und Blacky lümmelt sich im trauten Heim an den Frühstückstisch, da fallen schon die ersten Bomben der Nazis. Frei nach dem Motto «das kann doch einen Seemann nicht erschüttern» zucken weder Marko noch Blacky auch nur mit der Wimper. Häuser fallen in sich zusammen, Sirenengeheul und wildes Geschrei, aber noch immer keinerlei Reaktion der Helden, die männlich Männlichkeit demonstrieren. Erst als der Kronleuchter in den Frühstücksteller fällt, da wird es für Blacky Zeit, nach der Pistole zu greifen, aufzusteigen und draussen zum rechten zu sehen – während Marko noch immer angestrengt nach einem Orgasmus strebt. Und in dieser Tonalität geht es weiter, vom Zweiten Weltkrieg her bis hinein in die heutigen Tage. Darf ein in Sarajevo geborener Filmregisseur diese Art der Darstellung wählen? Er darf. Muss es mir gefallen? Muss es nicht.

Auf die Frage, welcher Film des Wettbewerbs mir denn am besten gefallen hat, antworte ich nach längerem Zögern, das inzwischen als überwunden gelten kann, mit Vorbehalt *LAND AND FREEDOM* von *Ken Loach*. Dieser Film wirft, deklariert aus heutiger Sicht, einen differenzierten Blick auf einige Geschehnisse im spanischen Bürgerkrieg, hauptsächlich ins linke Lager. Der Hauptfeind, und dies begründet den leisen Vorbehalt, verflüchtigt sich weitgehend, was den uninformierten Betrachter zur Einnahme einer falschen Perspektive verleiten könnte.

SHANGHAI TRIAD von *Zhang Yimou* ist wunderschön. Doch, ich finde, die Darstellung von Macht aus der Sicht eines Machtlosen sehr gelungen, feinsinniger als meist angenommen, einsichtig und zwingend, wenn man es sich richtig überlegt. *Jim Jarmusch* bleibt sich selber auch im wilden Westen treu. *DEAD MAN* hat einen – wiederum durch breit eingesetzte Schwarzblenden stark akzentuierten bedächtigen – Rhythmus, der demjenigen des klassischen Westerns diametral entgegengesetzt ist. *LISBON STORY* von *Wim Wenders* ist mir erneut viel zu präntiös, hat aber auch starke Momente. Zugegeben, das kann auch daher rühren, dass mir Lissabon einfach als Stadt sehr gut gefällt. Nein, auch *TO VLEMMATOU ODYSSEA* von *Theo Angelopoulos* hat mich nicht überzeugt. Die anonyme Zuschreibung «der Wenders vom Balkan» dagegen überzeugt immer mehr.

Je auf ihre Art ganz unterschiedlich, aber unbedingt sehenswert sind: *LE BALLON BLANC* von *Jafar Panahi* aus dem Iran, ein Kinderfilm eigentlich, gebrochen naiv, harmlos vielleicht; *MUTE WITNESS* von *Anthony Waller*, einem jungen Talent, das ein Gefühl für Kino hat und erzählen kann; *CANADIAN BACON* von *Michael Moore*, der sich einfach gefragt hat, wie wäre den Amerikanern ein heisser Krieg mit den Kanadiern zu verkaufen, der interaktiv nach etablierten Spielregeln virtuell das Nahe, das so fern liegt, ausgewählt hat und die Frage, was wäre wenn, anschaulich beantwortet.

Walt R. Vian



Beseitige deinen Nächsten wie dich selbst

2 DIE 4 von Gus Van Sant



«Du bist nicht wirklich jemand in Amerika, bevor du nicht am Fernsehen kommst. Denn was hat es für einen Sinn, etwas zu tun, wenn niemand zuschaut?»

Diesem Motto gemäss vollzieht sich das klägliche Geschick des banal-blonden, kommunihübschen, naiv-schlaunen *small town girl* Suzanne. Die Wegräum-Ideologie der Achtziger und Neunziger – dieses: *Beseitige deinen Nächsten wie dich selbst* – findet in ihr eine geradezu hexenhafte Verkörperung – und zuletzt auch ein Opfer.

Dummdreistes Auftreten, maskenhaftes Makeup, promptes Berufslächeln, nachgeschwafeltes Manager-Chinesisch und Tailleurs von vifem Bonbonrosa machen das eisige Fräulein unverwechselbar gewöhnlich und aktuell – zur Patent-Hostesse einer Zeit ohne Geschmack und Gewissen. Die Kleine bleibt zwar in den Anfängen stecken. Ehe sich etwas Weiterweisendes herausbildet, verschwindet sie von Bildfläche und Bildschirm. Doch wird bis dahin ihr Handeln nur umso nachdrücklicher von einem zwangseuphorischen Syndrom geleitet.

Allzeit bereite Anwärterin

Lustvoll überlässt sie sich der lautereren Lehre von den alleinseligmachenden, unfehlbaren Marktkräften. Sie will, kann, muss und wird Karriere machen. Unablässig schwatzt sie es sich und andern vor. Um welchen Preis, ist keine Frage, die Suzanne verstehen oder gar stellen könnte.

Vorerst sagt sie in New Hampshire das Wetter an, auf den Fernsehern von Little Hope, einem Ort namens Geringe Hoffnung. Ihr Mann ist ein properer Lokal-Italo, Larry. Wie die Auftritte ihrer europäischen Kolleginnen und Kollegen beginnt auch der ihre jeweils mit: «Wie Sie wahrscheinlich wissen, ist das Wetter heute soundso gewesen.» Ganz im Stil des Debil-TV nach Forrest Gump und Silvio Berlusconi wird dem Publikum hinterbracht, was es bereits weiss.

Suzanne ist willens, alles zu tun, um es zur Bildschirmberühmtheit zu bringen. Insider machen ihr weis, gezielte mündliche Nachhilfe bei der männlichen Würdenträgerschaft könnte eine Anwärterin in ihrer Lage schneller zum Ziel bringen. Derlei schlüpfrige Aussichten schrecken



sie kein bisschen, doch erhält es die Kandidatin so einfach wieder nicht gemacht. Ausserordentliche Umstände bewirken, dass alles ohne das übliche Lecken von Speichel oder Sperma (oder beidem) abgeht.

Familiäre Ansprüche ihres Mannes gefährden den begonnenen Aufstieg und verlangen rasches Eingreifen. Ein Idiotainment-Report vom Typ «Was meinen junge Little Hoper zu Aids?» bringt Suzanne mit ein paar Kids zusammen. Gewohnheitsfernsehen hat bei Jimmy, Lydia und Russell das Hirn erweicht. Vor der Kamera antworten sie mit *dunno, huh?* oder einem Grunzen.

Liegen sie der Lokalmatadorin allesamt zu Füßen, so erglüht Jimmy in pubertärer Liebeshöllerei. Vor dem Live-Bild der Heissbegehrten legt er Hand an sich. Und an derselben Körperstelle lässt ihm dann die Hexe jene orale Zuwendung angedeihen, die sie, zwecks Fortkommens, einflussreichen Medienbürokraten verabreichen wollte. Der Gunstbeweis bewegt den unverständigen Knaben, Suzannes hinderlichen Gatten Larry zu beseitigen.

Must be the Season of the Witch

In ihrer Extravertiertheit kann sie nichts für sich behalten, und selbst nachteilige Publizität ist ihr lieber als keine, weshalb Suzanne sehr schnell als Anstifterin überführt wird. Und siehe da, für etwa fünfzehn Minuten zielt dann die Wetterfee wahrhaftig die Sendungen der Nation. Mehr Berühmtheit kann keiner anstreben. Die Hexensaison kann jetzt auslaufen. (Donovan singt beziehungsweise *Must be the Season of the Witch.*) Bleibt noch das Abservieren.

«Du bist nicht wirklich jemand in Amerika, bevor du nicht am Fernsehen kommst. Denn was hat es für einen Sinn, etwas zu tun, wenn niemand zuschaut?»

Jeder, der das glaubt, verschwindet einmal in der Versenkung. Und tatsächlich, wo Suzanne beseitigt wird, schaut keiner mehr zu. Gut töten lässt sich ja auch nur unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Die ideale Einschaltquote für praktischen Realmord beträgt null. Eine simple Überlegung, aber *das* kapierte sie nicht. Sie konnte nicht kein Publikum haben. So müsste, falls je eine Leiche auftaucht, ihre Grabschrift lauten.





Die wichtigsten Daten
zu 2 DIE 4:

Regie: Gus Van Sant;
Buch: Buck Henry,
nach dem gleichnamigen
Roman von Joyce
Maynard; Kamera: Eric
Alan Edwards;
Kamera-Assistenz:
Perry Hoffman;

Schnitt: Curtiss
Clayton; Ausstattung:
Missy Stewart; Art
Director: Vlasta
Svoboda; Kostüme:
Beatrix Aruna Pasztor;
Frisuren: David
Beecroft; Make-up:
Patricia Green; Musik:
Danny Elfman.

Darsteller (Rolle):
Nicole Kidman
(Suzanne Stone), Matt
Dillon (Larry Maretto),
Joaquin Phoenix
(Jimmy), Alison
Folland (Lydia), Casey
Affleck (Russell),
Ileana Douglas
(Janice), Dan Hedaya,
Maria Tucci (Jimmys

Eltern), Kurtwood
Smith, Holland Taylor
(Suzannes Eltern),
Susan Traylor
(Suzannes Schwester
Fave), Wayne Knight
(Ed Grant), Gerry
Quigley (George),
Colleen Williams
(Valerie Mertz).

Produktion: Laura
Ziskin Productions;
Produzentin: Laura
Ziskin; ausführende
Produzenten: Jonathan
Taplin, Joseph M.
Caracciolo. USA 1995.
Farbe, Dauer: 106 Min.
CH-Verleih: Columbus
Film, Zürich.

An dieser Stelle (spätestens) verschlägt's einem den Atem. So viel kalter, luzider Vorwitz ist im US-Kino rar.

Nach dem Roman von *Joyce Maynard* und einem Drehbuch von *Buck Henry* erzählt *Gus Van Sant* die Mär von der Wetterhex' wieder in jenem eigenwilligen, komplexen, ironischen Freistil, den er in *DRUGSTORE COWBOY*, *MY OWN PRIVATE IDAHO* und *EVEN COWGIRLS GET THE BLUES* entwickelt hat. Unterschiedlichste Elemente greifen auf unterschiedlichste Weise ineinander. Inhaltlich wie formal sind jederzeit die überraschendsten Wendungen zu gewärtigen. Die Figuren reden öfter direkt in die Kamera, als gäben sie Interviews. Und der Fall der zu allem aufgelegten Ansagerin wird in Teilen aus einer Talkshow heraus mittels Rückblenden aufgerollt.

Das ist also nicht locker und fließend, sondern sprunghaft, versetzend, distanzierend erzählt. Die harte Diktion entspricht einem Ton, der schneidend satirisch, oft verletzend und "böse" anmutet wie bei *Billy Wilder* oder *Stanley Kubrick*. Rücksicht auf die Menschen, an deren fundamentale Dummheit er offenbar glaubt, ist nicht die Sache Van Sants.

Gewaschene Gehirne

Ein einziger Versuch findet statt, uns Figuren näherzubringen. Schritt für Schritt treten die Jungen hinter der Heldin hervor. Mit der Zeit erweisen sie sich als die wahren Protagonisten der Geschichte. Jimmy, Lydia und Russell sind die, die nicht begreifen, wie ihnen oder andern geschieht – die Gehirngewaschenen, die geistigen Frührentner, die Verlierer sämtlicher Partien, mit einem Wort: die Little Hoper oder Geringen Hoffnungen.

Auf schläfrigen, uniformen, vollakzeptanten Allesverbrauchern ihres Typs fusst die bürokratisch-feudalistische Macht der Trivialmedien. Ohne die konditionierte Masse gäbe es die TV-Tussis der Welt nicht. Aber jede von ihnen könnte, so, wie die Dinge liegen, bei eitel Sonnenschein verzapfen: wie jedermann schon wisse, regne es heut'. Und dürfte dabei getrost sein: Zu widerreden würde sich kein einziger getrauen.

Pierre Lachat



Masculin féminin

OLEANNA von David Mamet



Dergleichen haben wir schon lange nicht mehr erlebt. Es kommt ja auch seltener vor als einmal alle fünf Jahre. Da bringt es jemand zuwege, in einer Person Dramatiker, Szenarist und Erzähler zu sein. Ausserdem führt David Mamet Regie auf der Bühne wie fürs Kino, und in allen diesen Disziplinen zeichnet er sich durch eine schon fast querschlägerische Eigenwilligkeit und eiserne Konsequenz aus und manchmal auch durch sturen Purismus.

Seine Arbeiten fürs Theater und für den Film liefen bis vor kurzem auf getrennten Bahnen. (Im Nachhinein müsste man wohl etwas genauer sein und sagen, so habe er es wenigstens aussehen lassen.) OLEANNA führt jetzt die Stränge auf ideale (unmissverständliche) Weise zusammen. Gleichzeitig gewinnt mit dem kürzlich veröffentlichten Roman «The Village» auch die Prosa deutlichere Umriss. Die Sammelbände «Writing in Restaurants» und «Some Freaks» hatten ihr erst provisorische Formen verliehen.

Die Erzählungen und Aufsätze kommen mit einem Minimum an Beschreibung aus. Was dem Verfasser spürbar zusagt, ist eine lakonische Spröde, die sich an Hemingway misst. Die mi-

namale, um nicht zu sagen atonale Qualität steht in schroffem Gegensatz zu den Sprechtexten, die wortreich, rhythmisiert und sprachverliebt wirken – aber nie formverliebt und selbstzweckhaft.

Und wieder ganz anders muten dann die äusserst sparsam bemessenen, funktionalen Dialoge an, die für die Leinwand entstehen; und zwar ganz einerlei, ob es sich um die Texte seiner eigenen Filme HOUSE OF GAMES, THINGS CHANGE und HOMICIDE handelt oder zum Beispiel um die von THE VERDICT oder THE UNTOUCHABLES, zwei denkwürdigen Kinostücken so erfahrener Regisseure wie Sidney Lumet und Brian De Palma. Was schon lange kein Szenarist mehr verfochten hat, Mamet greift es auf und praktiziert es ausdauernd. Beim Schreiben gelte es, sich einen Tonfilm wenn immer möglich als Stummfilm zu denken. Alles, was auch ohne ausgefeilten Dialog vorstellbar wäre, könne nicht ganz falsch sein.

.....
Was wegfallen kann

«Die Fragen, die sich einer als Regisseur stellt, sind die gleichen, die er sich als Autor stellt, und es

sind die gleichen, die er sich als Schauspieler stellt.» Provokativ redet und handelt Mamet der erprobten (nicht nur) amerikanischen Arbeitsteilung zuwider. Die Reduktion auf das Nötigste, die Konzentration auf die lautere dramatische Substanz soll es ihm erlauben, die unterschiedlichsten Aufgaben wahrzunehmen.

Denn letztlich sind die Probleme jeder Art von Geschichte identisch. Nur die praktischen Lösungen fallen je nach Medium anders aus. Die Fragen, die sich der gelernte Schauspieler aus Chicago stellt (ganz egal, in welcher seiner späteren Funktionen), sind denkbar einfach. Sie lauten: «Warum jetzt?» und «Was geschieht, wenn ich's bleiben lasse?» Hat er entdeckt, was wesentlich ist, wird er wissen, was wegfallen kann.»

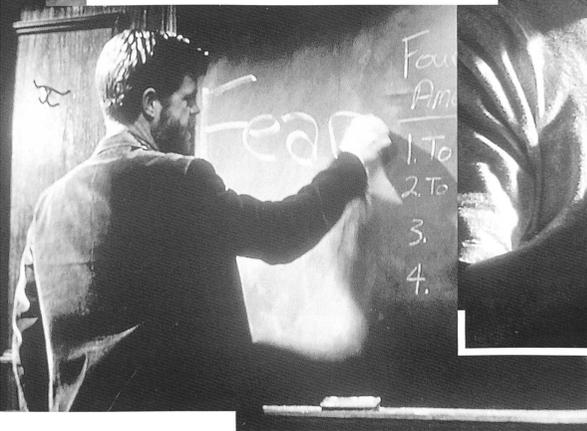
Nicht zu weit vorne anfangen, kraftvoll durchziehen, rechtzeitig aufhören, den Raum durchmessen und doch auf dem Teppich bleiben. Mamets sehnige Produktion wird beherrscht vom Horror vor dem Umschweifigen, Dekorativen, Beigemüsigem, Künstlichen, Erklärenden und Zerstreuten. Kein Bonus für niemand, kein thematischer und formaler Selbstzweck, nichts als pure Geschichte und mithin nichts von

dem, was Aussage, Kommentar, Nachdruck jedweder Art wäre. Klassische Mässigung schwebt ihm vor, nicht romantische Aufgewühltheit.

«Dem Publikum wird etwas vorenthalten, wenn einer nicht möglichst rasch zur folgenden Etappe der Handlung übergeht. Und seine Langmut wird ausgenutzt. Es kann sich aus politischen Gründen anschliessen, wie das bei einem grossen Teil der heutigen Kunst geschieht. Unter politischen Gründen sind Überlegungen zu verstehen wie: «Zum Teufel, ich mag halt schlechte Filme dieser Art!» Oder: «Ich mag die alternative Aussage. Ich schliesse mich dieser Gruppe an. Sie weiss zu schätzen, was der Bursche zu sagen versucht.»»

.....
Trojanischer Krieg der Geschlechter

Von den Schauspielern heisst es mit ganz ganz ähnlichem Hintergedanken: «Sie reden vom "Bogen des Films" oder vom "Bogen der Darstellung". Es gibt nichts dergleichen. Beides ist in jeder ihrer Leistungen bereits enthalten. Als Akt der Kontrolle, der den Gefühlen Einhalt gebietet oder freien Lauf lässt, ist der "Bogen der Darstellung" schlichtweg inexistent. Er erinnert an den Reisenden, der die



Arme aus dem Fenster streckt und mit ihnen wedelt, um dem Flugzeug fliegen zu helfen.»

Es ist offensichtlich, da versteht sich einer schon fast im absoluten Sinn des Wortes als Autor in der Tradition des Stückeschreibers (*playwright*). Was ein solcher verfasst, wird von andern viel weniger oft geändert, als wenn sie's mit einem schlichten Szenaristen (*screenwriter*) zu tun haben. Das Geschriebene ist souverän (im ersten Fall). Seine Umsetzung ist bloss noch als Ausfluss dieser höchsten Autorität zu sehen. Die Maschine fliegt bereits, ganz von allein. Wer ihr ungebeten voran hilft, beschleunigt allenfalls den Absturz.

OLEANNA ist wohl kaum darauf aus, so etwas wie die Identität von Theater und Film zu demonstrieren. Und doch stützt Mamets viertes Kinostück bewusst oder unbewusst die Auffassung, Bühne und Lichtspiel hätten mehr gemeinsam, als meistens geglaubt wird. Erstmals tritt der Fall ein, dass der Dramatiker eines seiner Stücke, das er auch selbst inszeniert hat, nun noch auf die Leinwand bringt. Und dergleichen geschieht wohl kaum, ohne dass die Austauschbarkeit, an die er offensichtlich glaubt, so-

zusagen automatisch wirksam wird. Und wahrhaftig, mit vollkommener Ausgewogenheit bewahrt jedes einzelne Bild seinen filmischen wie seinen theaterhaften Charakter, wird ganz Kino und bleibt doch ganz Bühnenschauspiel.

Wovon alle bloss reden?

Das Zweipersonenstück bemächtigt sich des trivialen Themas der sogenannten sexuellen Belästigung, tut es aber bezeichnenderweise nur zum Schein. Kontroversen ums politisch Korrekte bleiben den Talkshows überlassen. Eher sind es die Formen und Hintergründe der sexualpolitischen Auseinandersetzung, die Mamet beschäftigen. Eine Studentin will gut benotet werden. Ein Professor denkt nur an sein Haus und seine Karriere. Da beschuldigt sie ihn allerhand Übergriffe und zuletzt der versuchten Vergewaltigung. Einiges gibt ihr Recht, anderes nicht. Für ihn, der sich heftig wehrt, gilt das gleiche.

Die (beiderseitigen) Zumutungen, die angeblichen wie die tatsächlichen, bilden die Elemente einer Geschichte und eines Mythos. Er-

zählt wird, wohin die vorgegebene und konkret ausgeübte männliche Macht führen kann. Sie ruft jener weiblichen Macht, die wohl auch gegeben ist, aber nicht so bald offen ausgeübt wird. Erzählt wird, wie die beiden Ansprüche einander bedingen und wie sie einander imitieren. Und der Mythos ist der vom endlosen Kampf, vom trojanischen Krieg der Geschlechter. Mann und Frau, das sind zwei Arten, ein Mensch zu sein. Meistens liegen sie im Widerstreit miteinander.

Der Text ist wortreich, rhythmisiert, sprachverliebt. Aber er ist – weil immer suchend, gebrochen, verzögert, wiederholend, aufgelöst in Fetzen und Schübe – nie formverliebt und selbstzweckhaft. Denn Mann und Frau, das sind auch endlose Versuche, einen Ausgleich zu finden, und das ist die Verzweigung, die aus den unvermeidlichen Missverständnissen wächst. *«What are you talking about? What is everybody talking about?»* Im ersten Akt sagt sie das, wie ihr alles über den Kopf wächst.

Im Schlussakt sagt er dann das gleiche. Zwei Stunden lang ringen sie darum zu begreifen, was der andere wirklich will. *«You little*

cunt!» schreit er sie am Schluss an: Du kleine Fotze! Und erschrickt gleich vor sich selbst: Um Himmelswillen, was hab' ich bloss gesagt? (Akademische Laufbahn futsch!) So enden die wahren Tragödien von heute: nicht im Blut, sondern meistens als Futter für Advokaten.

«Der Zweck jeder Technik ist die Freisetzung des Unbewussten», schreibt Mamet. «Wer ihre Regeln genau einhält, dem erlaubt sie, das Unbewusste in sich freizusetzen. Das ist wahre Kreativität. Wer es nicht tut, den behindert das eigene Bewusstsein, weil das Bewusstsein immer gefallen und interessant sein will. Es wählt immer das Offensichtliche, das Klischee, das die Sicherheit bietet, schon früher Erfolg gehabt zu haben.»

Im Alltäglichen stöbern, um mit Technik, Disziplin und Risikofreude das Überzeitliche zu finden, das ist eine Art Methode. Mamet verlangt sich sehr viel ab. Ihm droht die Isolation im amerikanischen System. Vielleicht ist er schon heute ein einmaliger Fall.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu OLEANNA:

Regie: David Mamet;
Buch: David Mamet
nach seinem gleichnamigen Theaterstück; Kamera: Andrzej Sekula;
Schnitt: Barbara

Tulliver; Ausstattung: David Wasco, Sandy Reynolds Wasco;
Kostüm: Jane Greenwood; Musik: Rebecca Pidgeon;
Darsteller (Rolle): Debra Eisenstadt (Carol), William H. Macy (John).

Produktion: Bay Kinescope Production;
Produzentinnen: Patricia Wolff, Sarah Green. USA 1993.
Farbe, Dauer: 90 Min.
Verleih: Ascot Elite Film, Zürich, München.

Die innere Wahrheit, oder: Die Freiheit des Hundes

Über Renoirs Realismus



LE CARROSSE D'OR



Jacques B. Brunius
und Jeanne Marken
in UNE PARTIE DE
CAMPAGNE

Keine Angst – dies wird nicht der 6352. Beitrag zur Realismusdebatte! Die Diskussion um den "Realismus" ist so alt wie die Kunst und müßig dazu. Jeder Künstler hält sich für einen Realisten. Entscheidend ist nur, was er unter "Realität" versteht. Und was wir gemeinhin so unter dem Begriff "Realismus" subsumieren, sind ästhetische Verfahrensweisen, die wiederum – je nach individueller Handschrift – von "Realist" zu "Realist" sehr verschieden sein können. Das gilt beispielsweise für den "Neorealismus", da doch der "Neorealismus" eines Rossellini ein ganz anderer ist als der Viscontis oder de Sicas.

Was hier und in diesem Falle interessiert, ist zu untersuchen, inwieweit ein spezifisches ästhetisches Verfahren bei Jean Renoir den filmischen "Realismus" um eine sehr persönliche Nuance, eine individuelle Farbe ergänzt und bereichert.

Was bisher im deutschen Kulturkreis einer seiner wahren Bedeutung gerecht werdenden Würdigung Renoirs im Wege stand, ist – denke ich – zunächst die Behandlung und damit die Funktion des Darstellers in seinen Filmen. Die übermächtige Tradition der Theaterkultur im deutschen Sprachraum hat dazu geführt, Selbstverständnis und Spielweise des Theaterschauspielers auf den Filmdarsteller zu übertragen.



Jean Marais und
Simone Simon in
LA BÊTE HUMAINE

Spätestens seit dem Naturalismus ist im deutschen Kulturtheater der psychologische Realismus in der Verkörperung einer Rolle oberstes Ziel der Darstellung und wesentliches Kriterium für die Beurteilung der Leistung eines Schauspielers, seines Könnens, seines Genies. Daran haben auch Ansätze im expressionistischen Theater und Bertold Brechts «Organon» bis heute nichts geändert – schon gar nicht im Bewusstsein des Publikums. Es ist bezeichnend, wie bald sich im deutschen Sprachraum Max Reinhardts Einfluss auf den Film bemerkbar machte und den "Kintopp" zur Kunst "adelte", angefangen beim Inszenierungsstil – man denke an WILHELM TELL (1923) – und sich fortsetzend in

der bedeutenden Rolle, die Reinhardt-Darsteller im besonderen und Theater-Schauspieler im allgemeinen im deutschen Film spielten: von Paul Wegener über Emil Jannings, Fritz Kortner, Heinrich George, Gustaf Gründgens bis hin zu Bruno Ganz. «Die haben aber gut gespielt!» ist bis heute in Deutschland Ausdruck höchster Bewunderung für den "Kunstwert" eines Films.

Das gleiche gilt für das Dekor und das Licht. Der deutsche Film: das ist in den Hauptzügen ein Studio-Film mit "Kulissenbauten" und Scheinwerferbeleuchtung, eine "Kunst"-Welt, die im "expressionistischen" Stummfilm ihren deutlichsten Ausdruck fand.



Anna Magnani in
LE CARROSSE D'OR

Es erstaunt nicht,
dass Brecht,
der ja durchaus
ein gespaltenes
Verhältnis zum
Film hatte,
Renoirs MADAME
BOVARY schätzte.

Mitte der zwanziger Jahre wurde der deutsche Film international stark beachtet, und auch der junge Renoir konnte sich einem Flirt mit ihm nicht entziehen: NANA, sein zweiter Film, wurde mit Deutschland co-produziert, teilweise – vor allem Interieurs – in Berlin gedreht. Werner Krauss spielte den Grafen Muffat, Valeska Gert die Zofe Nanas. Und obwohl nach Renoirs eigenen Aussagen Stroheims FOOLISH WIVES ihn zu diesem Zola-Film inspirierte, lässt sich – auch in Autant-Laras opulenten Dekors – der Einfluss des deutschen Stummfilms nicht übersehen.

Ganz andere Tendenzen entwickelten sich zur gleichen Zeit in Frankreich und prägten eine stilistische Tradition, die bis heute den französischen Film beherrscht. Dass solche "nationalen" Zuordnungen nicht absolut zu sehen sind, versteht sich von selbst: Es gab und gibt auch "deutsche" Elemente im französischen und natürlich "französische" im deutschen Film. Aber man vergleiche etwa den Verismus der Orte und Darsteller in den Filmen Feuillades mit der Kulissenwelt und dem theatralischen Gebaren in DER STUDENT VON PRAG, selbst in den wirklichkeitsnäheren Freilichtszenen. Und die "Künstlich-

keit" des französischen Films der zwanziger Jahre, etwa des «cinéma pur», war vom fotografischen Wesen des Films abgeleitet. Ausdruck findet das etwa in Louis Delluc's signifikantem und einflussreichem Begriff «photogénie». Die Hauptrolle spielt nicht die Inszenierung vor der Kamera, sondern die Inszenierung mit der Kamera. Die Kamera ist nicht primär ein Instrument, ein vorgeformtes Kunstprodukt zu reproduzieren wie – im Prinzip – in vielen deutschen Filmen. Vielmehr ist sie ein aktives Auge, das alle Wirklichkeit vor dem Objektiv zum Objekt macht, ein Medium, das sucht, auswählt, beobachtet, sich verselbständigt, das Gesehene verwandelt, formt.

Die erste Filmarbeit realisierte Renoir in Zusammenarbeit mit Albert Dieudonné: UNE VIE SANS JOIE / CATHERINE. Dieudonné sollte der Napoléon in dem Film von Abel Gance werden. Gance hatte mit LA FOLIE DU DOCTEUR TUBE und seinem Eisenbahner-Film LA ROUE Beiträge zum französischen Avantgarde-Film geliefert, so dass Renoirs Anfänge in diesem Umfeld liegen. Irrationale Traumvisionen gibt es schon in diesem Film, und die Verwandtschaft mit der französischen



Michel Simon und Sévérine Lerczinska
in BOUDU SAUVÉ DES EAUX



Catherine Hessling in
CHARLESTON

**Michel Simon
dagegen ist
bei Renoir Michel
Simon, dem
die Kamera dabei
zuseht, wie er
den Boudu
vorzeigt, die Rolle
sich anpasst,
nicht sich der
Rolle.**

Avantgarde wird auch in dem grotesk-futuristischen CHARLESTON und dem traumhaften LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES deutlich, in dem Renoir unter anderem mit Rücklauffeffekten, Stop-Tricks und Doppelbelichtungen arbeitete. Noch in den Eisenbahnszenen von LA BÊTE HUMAINE wird die Nähe zum «cinéma pur» sichtbar. Die schwingenden Linien der Eisenbahnschienen, Durchfahrten durch Tunnel, die vorüberhuschenden Eisenträger der Brücken, die blinkenden Pleuelstangen der Lokomotive, all das fügt sich zusammen zu einer visuellen Symphonie aus Licht und Bewegung, die an LA ROUE erinnert.

Um Missverständnissen vorzubeugen: Hier soll nicht der schöpferische Anteil des Kameramanns an der Inszenierung auch im deutschen Film in Frage gestellt werden; man denke etwa an das berühmte Hell-Dunkel. Es geht um ihrem Wesen nach verschiedene Grundpositionen. Es geht um Annäherung an verschiedene Haltungen, nicht um qualitative Bewertungen!

Eben dies drückt sich auch und vor allem in der Rolle, der Funktion des Schauspielers im Film aus. Der deutsche Schauspieler identifiziert sich möglichst total mit der dargestellten Figur, tendiert dazu, dahinter vollständig zu verschwinden, und spielt sich dadurch – fast paradoxerweise – in den Vordergrund. Werner Krauss *muss* Caligari werden. Fritz Kortner *ist* Schigolch, Emil Jannings *wird* zum Professor Rath.

Und bei aller eingestandenen Verehrung für Werner Krauss, den er in DAS KABINETT DES DOKTOR CALIGARI bewunderte, beschlich Renoir im Nachhinein angesichts des Muffat in NANA ein Unbehagen an der Verwandlungskunst des Schauspielers: «Nach einigen Versuchen hatte er schliesslich einen Grafen Muffat entwickelt, der nicht mehr Werner Krauss war und es dennoch war. Später sollte ich verstehen, dass diese Virtuosität in der Darstellung einer Rolle nicht das Entscheidende im Beruf des Schauspielers ist und dass äussere Genauigkeit, wenn sie auch eine grosse Hilfe sein kann, doch beschränkt bleiben sollte auf ihre Hilfsfunktion.»

Michel Simon dagegen ist bei Renoir Michel Simon, dem die Kamera dabei zusieht, wie er den Boudu vorzeigt, die Rolle sich anpasst, nicht sich der Rolle. Und Valentine Tessier *spielt mit* ihrer Rolle der Madame Bovary. Daher ist es egal, ob das Alter der Darstellerin dem Alter der Flaubert-Figur entspricht. Kritiker nahmen an der offensichtlichen Diskrepanz Anstoss: Sie war nach den Kriterien der «Verkörperung einer Rolle» eine «Fehlbesetzung». Valentine Tessier führt Gesten vor, Haltungen, die Emma Bovary umschreiben, immer mit einer gewissen Distanz, einer Überdeutlichkeit, die eine Stellungnahme zum Verhalten der Figur erlauben, ja herausfordern. Sie spielte die Bovary sozusagen «gegen den Strich». Es erstaunt nicht, dass Brecht, der ja durchaus ein gespaltenes Verhältnis zum Film hatte, Renoirs MADAME BOVARY schätzte.



Jean Gabin und
Julien Carette in
LA BÊTE HUMAINE

**Die innere
Wahrheit muss
herausgelockt,
entdeckt, zum
Leuchten ge-
bracht werden,
liegt jenseits des
Scheins.**

Renoir liebt die Menschen, die vor seiner Kamera agieren. Das heisst aber nicht, dass er die Figuren, die sie spielen, nicht einer scharfen Kritik aussetzen kann. In *MADAME BOVARY* werden alle überscharf wie unter dem Mikroskop gesehen: Ihre von den Spielregeln der Gesellschaft geprägte Egozentrik, ihr hemmungsloses Streben nach Erfolg. In vielem wirkt *MADAME BOVARY* wie eine Vorstudie zu *LA RÈGLE DU JEU*. Das alles sage ich unter Vorbehalt, weil der ursprünglich dreistündige Film von den Verleihern um die Hälfte gekürzt wurde, uns also nur als Torso erhalten ist!

Der fast schizophrene Dualismus von Rolle und Darsteller wird bewusst gezeigt, bewusstmacht. Selbst ein so exhibitionistischer, von der Bühne geprägter Schauspieler wie Jean-Louis Barrault stellt uns in *LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER*, dieser Jekyll-und-Hyde-Variation Renoirs, den ständigen Rollenwechsel als virtuoses Kunststück des Darstellers mehr vor als dar. Renoir zeigt uns, wie Barrault den Dr. Cordelier zeigt, durchaus im Brechtschen Sinn. Natürlich kam Barrault als genialem Pantomimen auch ein solches Verfahren entgegen, denn der Pantomime verwandelt sich nicht, er führt uns Gesten vor, die kraft der Phantasie unseren Blick verwandeln.

Renoir erfand das schöne Beispiel eines Schauspielers, der wochenlang unter Fischern lebt, um für seine Rolle als Fischer besonders gut vorbereitet zu sein: in seinem Aussehen, seinen Gesten, seinem Gebaren. Doch gerade durch diesen Perfektionismus seiner Verwandlung kann er im inszenierten Film als "Fremdkörper" wirken, während Chaplin in seinem typischen Kostüm und in seiner Maske den Fischer viel überzeugender "überbringen" kann, also "realistischer", wahrer wirkt.

Renoir unterschied gern zwischen der äusseren und der inneren Wahrheit. Die äussere Wahrheit, das ist: Verstellung, Mimikry, Imitation, oberflächliche Ähnlichkeit. Die innere Wahrheit muss herausgelockt, entdeckt werden, liegt jenseits des Scheins, ist der Kern der Dinge, der durch alle Häute durchscheinen kann, zum Leuchten gebracht werden muss.

Der falsche "echte" Fischer: das ist das Kunststück der äusseren Wahrheit. Chaplin jedoch enthüllt die innere Wahrheit.

Es ist der Dualismus von Schein und Sein, die permanente Gleichzeitigkeit von Fiktion und Realität im Film, die Renoirs "Realismus" kennzeichnet. Dies wird natürlich immer dann besonders deutlich, wenn Renoir Rollenspiele in die Geschichte seiner Filme direkt einbaut. Am ekla-



LA GRANDE ILLUSION

Kostüm und Verkleidung: Verhüllen sie die Wirklichkeit – oder geben sie sie preis?

tantesten in *LA RÈGLE DU JEU*: Jean Renoir, der Regisseur, spielt Octave, der bei dem Fest auf La Colinière einen Bären spielt und am Ende des Spiels verzweifelt Hilfe sucht, um aus dem Fell, seinem Kostüm, wieder herauszukommen.

Jules Berry spielt in *LE CRIME DE MONSIEUR LANGE* den Batala, der in die Rolle eines Priesters schlüpft. *LE CARROSSE D'OR*: Wir sind hungerissen von Anna Magnani, die die Camilla spielt, die die Colombine spielt. Kostüm und Verkleidung: Verhüllen sie die Wirklichkeit – oder geben sie sie preis?

Sein und Schein, Ernst und Spiel, Fiktion und Realität, Film und Wirklichkeit, Theater und das "ernsthafte" Leben: Das alles ist für Renoir niemals ein Gegensatz, es sind zwei Seiten einer Medaille, eine dialektische Einheit. Ein Verwirrspiel: das ist unsere Realität, unser Leben. «Das Paradox ist oft die Wahrheit», heisst es in *THE RIVER*. Jean Renoir anlässlich von *LE CARROSSE D'OR*: «Was das Spiel der Schauspieler betraf, so mussten die, die die Rollen im Leben darzustellen hatten, mit ein wenig Übertreibung spielen, damit das Leben etwas Theatralisches bekam und ich so Verwirrung stiften konnte.»

Die Welt als Spiegelkabinett. Das Gespiegelte und sein "spiegelverkehrtes" Bild. Das häufige Vorkommen von Spiegeln im französischen Film – also auch bei Renoir – ist sicher

durch die Rolle bestimmt, die sie in den Räumen der französischen Alltagswelt – warum eigentlich? – spielen. Überall dort, wo sie im Filmbild ein indirektes Abbild liefern, wird eine Metaebene eingeführt: Die Abbildung wird noch einmal abgebildet, die Scheinwirklichkeit wird zum Quadrat erhoben.

LE CARROSSE D'OR ist ein Spiegelkabinett, eine kreiselnde Medaille. Vorn und hinten, Vorderseite-Rückseite: das sind Leitmotive des Films. Wenn die Vorstellung vor den Latinos beginnt, stiehlt der Stierkämpfer, wenn er den Saal betritt, den Schauspielern die Schau: alle drehen sich um und damit der Bühne den Rücken zu. Bis Camilla sich ebenfalls umdreht, gegen den Prospekt singt und damit dem Publikum den Rücken zukehrt: das prompt wirkende Mittel, das Publikum zur Umkehr zu bewegen. Schon Léon drehte während der Opernvorstellung im Theater der Bühne den Rücken zu, um Emma Bovary zu bewundern.

Das Theater der Wanderschauspieler arbeitet natürlich mit Kulissen und Prospekten, die eine gemalte Scheinwirklichkeit darstellen. Die Welt des filmischen Spiels ist eine gebaute. Wenn wir gegen Schluss des Films in das Treppenhaus zurückkehren, kommen wir aus dem Inneren des Palastes. Der Raum hat vier Wände: drei werden eingenommen von Türen in den Palast und von



LE CARROSSE D'OR

Was geschieht, geschieht, und es ist eine Lust, dem Geschehen zuzuschauen – und manchmal auch ein Schmerz.

den "Logen", von denen aus die Damen des Hofes das Geschehen verfolgen. Die vierte Wand zeigt das zentralperspektivische Abbild einer barocken Schlossanlage. Der gemalte Rocaille-Rahmen wirkt wie ein Durchblick durch ein Fenster. Am Ende der Szene fährt die Kamera zurück "durch" die vierte Wand. An ihre Stelle ist – wie zu Beginn – das Proszenium getreten. Ein Prospekt gleitet herab, der das Bühnenbild als ein gemaltes zeigt. Dann fällt der Theatervorhang, vor dem Camilla den Epilog spricht. Als ein amerikanischer Kritiker LE CARROSSE D'OR missbilligend mit den Schachteln in der Schachtel verglich, zeigte sich Renoir sehr entzückt. Ich wähle gern ein anderes Bild: LE CARROSSE D'OR ist eine Zwiebel. Wenn man Schicht um Schicht abschält, um zu einem vermuteten Kern vorzudringen, stellt sich am Ende heraus, dass jede Schicht für sich schon ein "Kern" war.

Der ganze Film ist eine permanente Bewegung nach innen und wieder zurück an den Beginn. Wenn der Vorhang im Kino sich öffnet, sehen wir auf einen gemalten Theatervorhang, auf dem der Vorspann abläuft. Wenn der sich hebt, gibt er den Blick frei auf eine Bühne mit einer Treppenhause-Dekoration. Die Ankunft der goldenen Karosse wird gemeldet. Alle Personen, die auf der Bühne sind, laufen nach links in die scheinbaren Seitengemächer und auf den scheinbaren Hof. Die Kamera fährt auf die Bühne. Dann sind wir selbst in den Seitenräumen. Und weiter geht's durch sich öffnende Türen, durch eine Flucht von Gemächern, bis wir auf einem Innenhof sind. Ein blauer Himmel über dem Hof, der Truffaut so sehr verwirrte. Die goldene Karosse wird in den Hof gefahren. Der Wagen

mit der Theatertruppe folgt. Fahnen flattern im Wind. Echter Staub wirbelt auf, wenn Kinder sich balgen. Eine Schafherde tritt durchs Bild, und in dem lateinamerikanischen Dorf, in dem wir uns nun befinden, schlagen die Schauspieler in den Resten des verfallenen Theaters ihre Bühne auf. Wir sind mittendrin im Verwirrspiel von Theater und Film, Illusion und Dokument, gemalten Bauten und gebauten Bauten, Schein und Sein. Aber was heisst schon "Sein"? Das alles ist schliesslich das Studiogelände von Cinecittà in Rom.

Ein untrügliches Indiz für die "Einstellung" eines Filmers zur Kamerarealität, zur sichtbaren Welt vor dem Auge der Kamera ist der Umgang mit den Bildrändern. Hat man bei Hitchcock, dem Anti-Renoir schlechthin, den Eindruck, dass auch nur ein Millimeter Abweichung von dem gewählten Bildausschnitt das ganze ästhetische Gebäude zum Einsturz bringt, spürt man bei Renoir, dass die gewählte Welt sich ausserhalb der Bildgrenzen, des Kadrs fortsetzt. Der Bildausschnitt ist wirklich nur ein Bild-"Ausschnitt" aus einem grenzenlosen Universum. Hitchcock hatte vor Drehbeginn seinen Film fix und fertig im Kopf, und gern fixierte er (oder liess er fixieren) Einstellung für Einstellung in einem Storyboard. Undenkbar bei Jean Renoir! Er scheint, die Kamera ihren Blick schweifen zu lassen, gönnt der sichtbaren Welt die gleiche Freiheit, Ungebundenheit, die er seinen Darstellern zuzubilligen scheint. Was geschieht, geschieht, und es ist eine Lust, dem Geschehen zuzuschauen – und manchmal auch ein Schmerz. Das äussert sich zudem in seinem Hang zur Improvisation. So war zum Beispiel die Lynchszene am Schluss



LE CARROSSE D'OR

Täuschen wir uns nicht. Auch das "Improvisierte" muss inszeniert werden.

VON THE DIARY OF A CHAMBERMAID – sie hatte einen Vorläufer in LES BAS-FONDS – improvisiert, und man spürt beim Sehen, dass die Kamera auf dem Kran trotz aller Gebundenheit an die Handlung auch mal zur Seite schwenken könnte oder einen anderen, gleichwertigen Standpunkt hätte wählen können.

Denken wir auch an den kühnen 360-Grad-Schwenk in LE CRIME DE MONSIEUR LANGE, wenn die Kamera im Hof der Dekoration nicht Monsieur Lange beim Gang über den Hof folgt, sondern sich in der Gegenrichtung dreht, bis sie die Begegnung zwischen Lange und Batala einfängt, die mit dem Mord an Batala endet. Jenseits aller inhaltlichen Interpretation, die Bazin uns anbietet, ist es für den Betrachter ein wahrer Image-Choc, wenn auf dem Höhepunkt der Handlung die Kamera die Akteure aus ihrem Blick entlässt und sich selbständig macht.

Täuschen wir uns nicht. Auch das "Improvisierte" muss inszeniert werden. Die Bewegungen der Marseiller mussten koordiniert, die

Kamera-Travellings choreographiert werden. Ein permanenter Dialog mit Darstellern, Orten, Licht, Wetter und zahlreichen anderen Faktoren begleitet einen solchen Prozess. Der Ausdruck, der intendiert wird, ist "Freiheit", der Eindruck, der entsteht, ist "Lebendigkeit". Das ist entscheidend.

Welche Freiheit gestattet Renoir sich und uns in BOUDU SAUVÉ DES EAUX, wenn die Menschenmenge auf dem Pont des Arts, die Zeuge des vermeintlichen Selbstmords Boudus ist, gleichzeitig als amüsierte, neugierige Ansammlung von Zuschauern bei den Dreharbeiten sich lesen lässt. Akteure, Statisten in einem Spielfilm oder Beobachtete in einem Dokumentarfilm?

Begriffe wie Spielfilm und Dokumentarfilm werden angesichts des ästhetischen Programms von Renoir sowieso fragwürdig. Die Grenzen zwischen den Gattungen werden aufgehoben, Inszenierung und Dokumentarismus sind kein Gegensatz mehr.



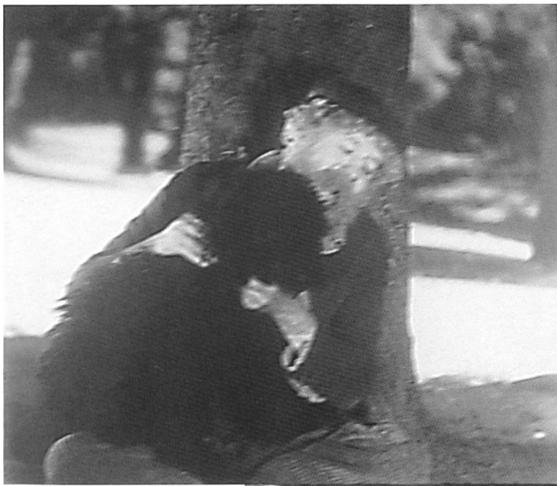
THE RIVER

Vollends in *THE RIVER* verschmilzt Rumer Goddens Geschichte mit Renoirs Interesse an ethnologischen und kulturellen Gegebenheiten in Indien, eine Verschmelzung der Kulturen des Westens und des Ostens, die unter anderem ein Thema des Films ist. Es gibt Szenen, die kleine Dokumentarfilme für sich sind, wie die Sequenz der Treppen, die zum Fluss führen, oder die fiktive Szene der Hochzeit Krishnas. Nach Renoirs eigener Aussage widmet er sich in *THE RIVER* in besonderer Weise der äusseren Wahrheit Indiens. Er rechtfertigt das damit, dass die Aussenhaut der Dinge in diesem Land so dünn, so transparent ist, dass die innere Wahrheit, dicht unter der Oberfläche liegend, ständig durchschimmert.

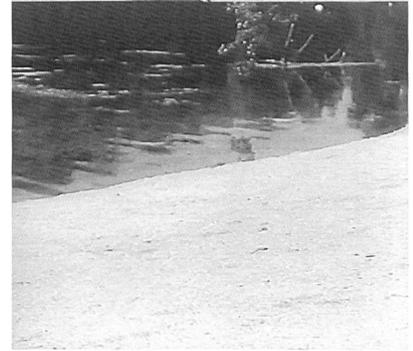
Ein Skandal war seinerzeit die Jagdsequenz in *LA RÈGLE DU JEU*. Hier wurden nicht ausgestopfte Kadaver von toten Vögeln gefilmt wie bei Hitchcock. Hier wurde das Sterben von Tieren dokumentiert, hier wird eine wirkliche Jagd gezeigt: Tote Fasane fallen vom Himmel, ein Kaninchen zuckt in sinnlos gewordenen Lauf-

bewegungen sein Leben aus. Ähnlich schonungslos hat Godard in *WEEKEND*, dieser surrealen Orgie voll roter Farbe, beim Schlachten der Gans und des Schweines echtes Blut in die Fiktion fliessen lassen. Undenkbar ohne Renoir! Natur im Reinzustand, in all ihrer Brutalität des Tötens und des Verendens, oft aber auch in ihrem schlichten, selbstverständlichen So-Sein.

Wenn wir Boudu zum erstenmal begegnen, flüht er seinen schwarzen Hund und schickt ihn fort, um etwas zu essen. Der Hund steht am Ufer des Flusses, die Kamera beobachtet ihn, leicht wankend, immer "auf dem Sprung": Was wird der Hund tun? Er läuft nach rechts, ein Schwenk folgt ihm rasch. Der Hund bleibt stehen, die Kamera auch. Er trottet nach links, schnell folgt die Kamera. Der Hund bleibt stehen, schaut sich um. Die Kamera hat sichtlich Mühe, richtig zu reagieren, ihn im Bildausschnitt zu behalten. Plötzlich läuft der Hund entschlossen nach rechts, die Kamera zieht mit, bis er schliesslich den Kader verlässt.



BOUDU SAUVÉ
DES EAUX



Renoir liebt nicht nur die Menschen und die Tiere, nicht nur den Himmel und den aufwirbelnden Staub; er liebt auch das Schwanken der Zweige im Wind und vor allem das Wasser.

Man kann die kurze Sequenz natürlich auch anders lesen: Des zotteligen Boudu einziger Freund ist der zottelige Hund Tex. Wie man sieht, eine innige Freundschaft: Der Hund genießt es sichtlich, auf Boudus Schoß zu sitzen und geflüßt zu werden.

Als Boudu sich anschickt, einen Bissen zu essen, macht Tex den Versuch, etwas abzubekommen. Er wird vom Schoß gejagt. Er läuft zum Fluss, kehrt wieder um, überlegt kurz, ob er Boudu verlassen soll, und läuft dann entschlossen weg. So traurig wie vergeblich sucht Boudu seinen Freund im Wald. Gegen Schluss des Films ist Boudu wieder an einem Ufer des Flusses. Er isst ein Stück Käse, das ihm soeben Ausflügler gegeben haben. Eine Ziege ist neben ihm, und Boudu teilt bereitwillig seinen Käse mit dem Tier.

So macht Renoir, ohne sie gewaltsam zu missbrauchen, Tiere zu unvergesslichen Mitspielern – Darstellern. Welcher Respekt vor den Lebewesen! Und welche Sympathie im Umgang mit ihnen! Jedem und allem wird seine Freiheit gelassen. Renoir liebt nicht nur die Menschen und die Tiere, nicht nur den Himmel und den aufwirbelnden Staub; er liebt auch das Schwanken der Zweige im Wind und vor allem das Wasser, dieses Urelement des Films mit seinen Lichtreflexen auf der bewegten Oberfläche; Lieblingselement so vieler Filmer – von den Lumières über Vigo, Flaherty bis hin zu Jean-Luc Godard.

Wenn Boudu schliesslich der bürgerlichen Gesellschaft wieder Adieu gesagt hat, legt er sich ins Gras am Ufer des Flusses. Seinen Bowler, letztes Relikt seiner überwundenen Bürgerexistenz, hat er in den Fluss geschleudert – seinen "neuen" Anzug hatte er sich zuvor schon von einer Vogelscheuche "ausgeborgt" und die Hochzeitsbekleidung in den Staub getreten. Die Kamera schwenkt hinüber zum Hut im Wasser, schaut über die Marne zum jenseitigen Ufer, schwenkt um fast 360 Grad wieder zu diesem Ufer – einfach so. – Alles fließt. – «Das ist sein Schicksal: Er folgt wieder dem Lauf des Wassers» kommentiert der theatralische Lestingois Boudus Verschwinden. – Und Boudu wandert mit Kumpanen den Seinequai entlang, im Hintergrund der Chor von Notre Dame.

«The River», so könnte auch dieser Film Renoirs heissen. Aber das gilt schon für LA FILLE DE L'EAU, das gilt auch für UNE PARTIE DE CAMPAGNE. Mit THE RIVER wird der Fluss dann eindeutig zum Gleichnis für den "Strom des Lebens". In LE DÉJEUNER SUR L'HERBE wird strömendes Wasser zur sexuellen Metapher, wenn Professor Alexis und Nénette zur altmodischen natürlichen Methode der Paarung zurückfinden. In einer raschen Montage schäumen die Wirbel und Wellen eines Flusses immer heftiger, um schliesslich wieder zum ruhigen Lauf sich zu glätten. Eine frühere Version dieser Umschreibung bietet Renoir in LA BÊTE HUMAINE: Wenn Lantier und Séverine sich finden, wird in einer Ellipse das überschäumende Wasser einer Regentonne gezeigt.

Jean Gabin und
Julien Carette in
LA BÊTE HUMAINE





LA RÈGLE DU JEU

Renoirs Filme sind Ausdruck purer Sinneslust. Ihr Sinn ist die Sinnlichkeit. Brecht: «Lustig, beinahe aufregend, Renoir eine Wurst essen sehen. Seine Sinne sind in Ordnung.»

Für Renoir war der strömende Fluss auch ein Gleichnis für den Lauf des Films: Er genoss einen schönen Film wie das Sich-treiben-Lassen in einem Nachen, während das Laub der Bäume seine Nasenspitze streichelt.

Renoirs Filme sind Ausdruck purer Sinneslust. Ihr Sinn ist die Sinnlichkeit. Brecht: «Lustig, beinahe aufregend, Renoir eine Wurst essen sehen. Seine Sinne sind in Ordnung.»

In vielerlei Gestalt umwerben Faune die Frauen. Lestingois, als Faun kostümiert, in *BOUDU SAUVÉ DES EAUX* in dem kleinen «Vorspiel auf dem Theater». Gaspard in *LE DÉJEUNER SUR L'HERBE* bläst als Satyr die Flöte und stellt die Regeln der Erotik wieder vom Kopf auf die Füße. «Ein Satyr in jedem Mann», wie es in diesem Film heisst. Der "Wilddieb" Marceau jagt Lisette in *LA RÈGLE DU JEU* wie auch Jurieu die Christine. Und letztlich versteckt sich auch im Bärenfell ein schüchterner, verletzlicher Faun: Octave, der heimlich, nie ernstgenommen, um Christine wirbt. Schon in *LE PETIT CHAPERON ROUGE*, den er 1929 zusammen mit Alberto Cavalcanti realisierte, spielt Renoir im Wolfspelz einen Faun, der Rotkäppchen im Wald verfolgt. Auch Mauger in *THE DIARY OF A CHAMBERMAID* ist so ein Faun, der, um Célestine werbend, durch den Garten tänzelt.

Eine wahre Feier der Natur ist – wie kann es bei diesem Titel anders sein – *LE DÉJEUNER SUR L'HERBE*. Zentrum des Films ist ein gewaltiger Sturm, der alles und alle durcheinanderbringt. Und mag dieser Sturm auch durch riesige Windmaschinen erzeugt worden sein: Ein Wind bleibt ein Wind, und die Darsteller müssen auf ihn physisch reagieren – wie einst in Sjöströms gros-

sem Film *THE WIND* Lilian Gish. Fünf Kameras versteckte Renoir um den zentralen Spielplatz im Grünen herum, die die Aktionen und Reaktionen der Spieler registrierten. An eine "ordentliche" Inszenierung war dabei gar nicht mehr zu denken. Aufruhr und Chaos wurden zum Gesetz des Handelns. Das Thema des Films, der Sieg der Natur über die Wissenschaft, wurde Methode.

In *LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER* benutzte Renoir gleichzeitig bis zu acht Kameras, so dass Barrault kaum eine Möglichkeit hatte, eine Kamera "anzuspielen". Vielmehr wurde sein freies Spiel von acht "Betrachtern" gleichzeitig dokumentiert. Erst bei der Montage fand dann die endgültige Auswahl statt.

Die Freiheit, die Renoir den Schauspielern lässt und den Elementen, gewährt er auch dem Publikum. Seine Präferenz gilt nicht der Montage: Sie ist das geeignete Gestaltungsmittel, die Emotionen und Gedanken des Zuschauers auf möglichst eindeutige Weise zu lenken. Renoir tendiert zur langen Einstellung, zum "ten-minutes-take", zur Sequenz-Einstellung. Und damit korrespondiert seine Vorliebe für die Tiefenschärfe. Alles dies sind Formen der internen Montage, die Renoir so einsetzt, dass dem Zuschauer der Eindruck vermittelt wird, seinen Blick relativ frei im Bildraum umherschweifen lassen zu können: Aktionen spielen sich parallel in verschiedenen Raumschichten ab, das Auge des Betrachters wandert mit der Kamera durch den Raum, das Zeitkontinuum wird nicht ständig durch abrupte Schnitte zerstückelt, Raumsprünge durch überraschende Einstellungswechsel werden vermieden.



Julien Carette und
Nora Grégor in
LA RÈGLE DU JEU

Es gibt eben
auch eine
Schaulust. Und
vor einem Film
von Renoir kann
man ihr aus-
giebig frönen.

Man achte beispielsweise auf das Fest auf La Colinière in LA RÈGLE DU JEU: Weite Durchblicke durch lange Flure und hintereinanderliegende Räume, die Personen begegnen einander, trennen sich, laufen aneinander vorbei, und der Zuschauer wird mittels der Travellings der Kamera in diese Choreographie einbezogen. Oder man denke an die langen Jagden der Eifersüchtigen auf der Dienerebene des offenen Untergeschosses und treppauf-treppab.

Die Durchblicke durch Fenster und Türen in tiefe Räume, lange Gänge hinein sind Leitmotive in Renoirs Bildgestaltung. Oft fungieren dann Tür- und Fensterrahmen, Säulen, Arkaden als Bilderrahmen eines Bildes im Bild.

Und der langsame Schwenk über Landschaften, wie etwa in MADAME BOVARY schon gleich zu Beginn, das Abtasten eines Raumes, die wandernde Kamera thematisieren den geniessenden Blick.

Es gibt eben auch eine Schaulust. Und vor einem Film von Renoir kann man ihr ausgiebig frönen. «Was treibst du?» wird in THE RIVER an

einer Dialog-Stelle gefragt. Die Antwort: «Ich nehme wahr.» Renoir nimmt das Leben wahr. Er beobachtet es.

Das Auge als Instrument des Voyeurs, das Objektiv als Stellvertreter des Zuschauers, «the act of seeing», wie Stan Brakhage das nannte, als Thema im Film: Wann immer dies alles im Film zur Sprache, ins Bild kommt, reflektiert natürlich der Film sich selbst, will der Filmer auf seine Mittel und seine Mitteilung aufmerksam machen. Auch bei Jean Renoir gibt es zahllose Momente dieser Art. Ein Fernglas taucht schon in NANA auf. Auch in BOUDU SAUVÉ DES EAUX werden Ereignisse mittels eines Fernrohrs näher herangeholt, wird die Einstellung gewechselt. Und bei der Jagd in LA RÈGLE DU JEU dient das Fernglas zur Entdeckung eines Seitensprungs.

Das Schattenspiel, dem Spiel der Schatten auf der Kinoleinwand so eng benachbart, ist natürlich in besonderer Weise geeignet, das Medium selbst im Film zu reflektieren. Renoir war von Lotte Reinigers Silhouettenfilm DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED 1926 so begeistert,



Jean Marais
und Ingrid
Bergman in
ELENA ET LES
HOMMES



Ein Film von Renoir erzählt eigentlich keine Geschichte. Vielmehr erzählt er viele kleine Geschichten.

dass er und seine damalige Frau Catherine Hessling, auch der Star seiner Filme, mit Lotte Reiniger und ihrem Mann Carl Koch Freundschaft schlossen. Renoir schätzte in der Folgezeit Carl Koch als Mitarbeiter über alles. Er sah in ihm einen Mann, «der den Film sozusagen in den Fingerspitzen hat – und nicht nur als Theoretiker, sondern als ein Mensch hoher Bildung und als Praktiker.» In dem Film DIE JAGD NACH DEM GLÜCK, der 1929 in den Grunewald-Ateliers in Berlin unter der Regie von Rochus Gliese entstand, arbeiteten die vier zusammen. Lotte Reiniger hatte bewegliche Silhouetten beige gesteuert. Für LA MARSEILLAISE sollte sie das Schattentheater schneiden, die "Ombres chinoises", die schon vor der Revolution in Paris ausserordentlich populär waren.

Bei solchen Theater-im-Film-Sequenzen spielt natürlich das Publikum eine Rolle, das ja auch immer eine Ansammlung von Voyeuren ist und die Zuschauer im Kino spiegelt. Publikum spielt deshalb in vielen Filmen eine Rolle, beispielsweise in NANA, in MADAME BOVARY, in LA GRANDE ILLUSION, LA RÈGLE DU JEU, in LE CARROSSE D'OR, FRENCH CANCAN und anderen. Hinzu kommen noch neugierige Zuschauer in BOUDU SAUVÉ DES EAUX auf dem Pont des Arts, ELENA ET LES HOMMES ... auch die Reihe liesse sich fortsetzen. Von NANA – schliesslich ist die Titelfigur

eine Schauspielerin – bis zu ELENA ET LES HOMMES zieht sich das Thema "Darsteller und Zuschauer" wie ein roter Faden. Wie Truffaut es so schön formulierte: «NANA reimt sich auf ELENA.»

Eine Schauspiel-Theater-Zuschauer-Situation wird von Renoir häufig in Alltagsszenen eingebaut, auch da, wo man sie kaum erwartet. In BOUDU SAUVÉ DES EAUX zieht Lestingois einen Vorhang vor dem Fenster in der Rückwand auf und gibt damit den Blick auf eine Hofszene frei. In THE DIARY OF A CHAMBERMAID dienen zwei Wäschestücke im Vordergrund als "Vorhang". Makaber wird es, wenn in LA MARSEILLAISE die Damen des Hofes von der Galerie herab wie aus der Königsloge eines Theaters einer Erschiessung zuschauen. Und in THE RIVER schauen die Kinder durch die Balustrade einer Terrasse der Beerdigung Bogeys zu. Eine geradezu tollkühn übermütige Variante des Spiels mit dem Vorhang liefert uns Renoir am Anfang von LE DÉJEUNER SUR L'HERBE: Der Film beginnt mit einer inszenierten Fernsehsendung, der goldene Rahmen eines Fernsehgerätes fasst das Film-Bild ein, dahinter ist nach rechts ein Vorhang zur Seite gezogen, der den Blick aufs Fernsehbild freigibt!

Der Mord in LA BÊTE HUMAINE aber wird sehr nachdrücklich unseren Blicken entzogen, wenn Roubaud vor seiner Tat die Rouleaus des Eisenbahnabteiles herabzieht.



Ein Film von Renoir erzählt eigentlich keine Geschichte. Vielmehr erzählt er viele kleine Geschichten. Renoirs Filme sind keine illustrierte Literatur. Sie sind nicht episch im Sinne von erzählend. Sie sind eher episch im Brechtschen Sinne: episodenhaft. Ich denke, dass sie auch daher auf grosses Missverständnis beim Publikum stiessen und noch stossen, das in der Mehrzahl immer noch vom Film das Drama oder den grossen Roman erwartet. Und zu diesem Publikum gehört auch ein Grossteil der Kritiker. Renoirs Filme zeigen uns Personen, Situationen, Personen in Situationen, Gesten, Dinge, Lebewesen, Reaktionen ... Ein markantes Beispiel für diese dramaturgische Struktur bietet *THE RIVER*, obwohl er nach einem Roman von Rumer Godden entstand, der allerdings eine solche Struktur schon nahelegte.

«Jede Szene als kleinen Film für sich aufzufassen», so hat Renoir es selbst formuliert und sich dabei auf Chaplin berufen.

Und so gibt es bei Renoir "kleine Filme", die – wie bei jedem Autor – immer wieder in Variationen auftauchen. Es sind dies die bereits erwähnten "Wasser-Szenen", es sind die theatralischen Darbietungen aller Art und die Reaktionen des Publikums, Geschichten um Schauspielerinnen und Tänzerinnen, die Faun-Sequenzen, Rollenwechsel und Rollenspiele, Jagdszenen, die

auch durchaus metaphorisch als gesellschaftliche Auseinandersetzungen zu verstehen sind: Nicht unbedingt als Jagd der Oberen auf die Unteren, sondern auch innerhalb einzelner Gesellschaftsschichten. Da kann es dann freilich auch schon mal passieren, dass der Jagdaufseher statt seines Nebenbuhlers Jurieu, einen der Herren, erschiesst. Es kann aber auch sein, dass Angehörige der Herrenkaste an sich gegnerischer Parteien sich näher stehen, als ihren Untergebenen (*LA GRANDE ILLUSION*).

Die «soziale Hierarchie, die auf Gott und Natur beruht», wie es einer der Herrschenden in *LA MARSEILLAISE* formuliert, wird jedenfalls von Renoir scharf und kritisch beobachtet. Logisch, dass er sich mit seinem Film *LA VIE EST À NOUS* für die Ziele der Volksfront engagierte.

Der Konflikt Herren/Diener, Oben/Unten zieht sich durch Renoirs Gesamtwerk, und wenn es auch zuweilen so aussieht, als könnten sie sich näherkommen: Am Ende muss die Komödiantin Camilla aus Gründen der Staatsraison doch auf die goldene Karosse verzichten. Und freiwillig verzichtet der Clochard Boudu schliesslich auf das Bündnis mit den kleingeistigen, sich so gebildet gebenden Bourgeois (man spuckt nicht auf den Balzac!), um der geliebten Freiheit (plus Armut) willen.





Jany Holt, Louis Jouvet,
Jean Gabin und Junie Astor
in LES BAS-FONDS

Was man so
Handlung
nennt, Erzäh-
lung, Geschichte
interessiert
Renoir herzlich
wenig.

Der arme kleine Junge, der weiter mit seinem Segelschiffchen spielen will, wird von der gutbürgerlichen Mutter gewaltsam vom Ufer weggezerrt, wenn sie aber auf Boudu treffen, ergreifen sie – zutiefst erschrocken – vor dem asozialen Wesen gemeinsam eilends die Flucht. Und auf welcher Seite die Flics stehen, erfahren wir, wenn sie Boudu davonjagen, als er sie nach dem fortgelaufenen Tex fragt, der feinen Dame aber, die ihren 10 000-Francis-Hund vermisst, wollen sie sofort helfen.

Selbst wenn das gesamte soziale Gebäude ins Wanken gerät und im Chaos zusammenzubrechen droht, werden die scheidenden Schranken doch mühsam gewahrt, werden die "Spielregeln" eingehalten: Den beiden Liebenden aus verschiedenen sozialen Schichten bleibt in *THE DIARY OF A CHAMBERMAID* nur die Flucht aus der Welt, in der sie leben, um ihre Liebe vielleicht doch noch zu retten.

Die Beziehung zwischen den Geschlechtern spielt natürlich auch bei Renoir eine grosse Rolle. Von Truffaut gibt es die hübsche Bemerkung,

Renoir sei der Erfinder der "Ehe zu viert": ein Mann und drei Frauen oder eine Frau und drei Männer. Wieder fast spiegelbildlich werden zwei Filme von diesen Konstellationen beherrscht, die nacheinander entstanden: *THE RIVER* und *LE CARROSSE D'OR*.

Das, was man so Handlung nennt, Erzählung, Geschichte interessiert Renoir herzlich wenig, und so verwundert es nicht, dass von Gorkis Theaterstück «Nachtasyl» im Film *LES BAS-FONDS* schon an Äusserlichkeiten wenig übrigblieb. Die "äussere Wahrheit" Russland liess er bis auf wenige zeichenhafte Versatzstücke, Namen wie Wassilissa, Natascha und Kostiljew, Rubel und Kopeken und einige Kostümdetails hinter sich. Die "innere Wahrheit", das war das finstere Kellerloch des Asyls, die spiessige Wohnung Wassilissas und Kostiljews mit der ironischen Keramikfigur des Laute spielenden Harlekins, das war vor allem das Gras am Ufer der Seine in der Banlieue von Paris, wo man von Glück und Freiheit ein wenig träumen kann. Renoirs Nachtasyl ist in Frankreich und zugleich überall: eine anar-



LE CARROSSE
D'OR

Verbeugungen
vor dem grossen
Vorbild Chaplin
findet man
immer wieder in
Renoirs Werk.

chische Exklave, in der die Entrechteten und Getretenen, die Gestrauchelten und Gestrandeten, die Liebenden und die Hassenden, die Lügner und die Namenlosen sich finden, um ihre Hoffnungen, Sehnsüchte und Illusionen, ihren Schmerz und ihre Enttäuschungen zu leben.

Die Sterbende kann erst beruhigt einschlafen, nachdem ihr Mann ihr versichert hat, dass es nach dem Tod ein Weiterleben wie im irdischen Jammertal gewiss nicht geben wird. Und der trinkende Schauspieler findet aus seinem verzweifelten Shakespeare-Universum keinen anderen Ausweg als den Freitod. Die enttäuschte Liebe der Wassilissa schlägt um in Hass und Verrat. Louis Jouvet als korrupter und spielsüchtiger Baron und Jean Gabin, der Dieb, Sohn eines Bagnosträflings, sind ein Freundespaar, das Renoir mit überwältigender Zärtlichkeit zeichnet.

Wahrlich nicht sehr häufig sieht man in einem Film soviel Liebe zu den Menschen – und zwar zu den Darstellern wie zu den Figuren – und soviel Klarsicht in die schwarzen Abgründe dieser Welt wie in *LES BAS-FONDS*.

Dies alles malt Renoir mit einem Licht, das die verlorenen Seelen durch sanftes Gegenlicht oder durch ein Licht von unten oder von der Seite mit einem Perlmuttertschimmer umhüllt. Es ist das Licht, das wir auch aus *MADAME BOVARY* etwa oder aus *UNE PARTIE DE CAMPAGNE* kennen, ein Licht, mit dem Renoir alle Möglichkeiten des

von ihm in den dreissiger Jahren besonders geschätzten panchromatischen Filmmaterials auskostet.

Sanfte Kamera-Travellings begleiten und beobachten die Menschen aus respektvoller Distanz. Die hin- und hergleitende Kamera "verhört" gleich zu Beginn den Unterschlagung bezichtigten Jouvet, bis man weit im Hintergrund den Strafenden zum erstenmal im Spiegel erblickt. Eine lange, lange Fahrt durch das Gartenlokal fängt das Sonntagsglück der Bürger ein, bis das falsche Glück des Kommissars und Nataschas einen Schlusspunkt setzt. Und wenn am Ende Renoir sich mit einer Hommage an den verehrten Chaplin und dessen im gleichen Jahr erschienenen *MODERN TIMES* verabschiedet, schaut die Kamera nicht dem auf den Horizont zuschreitenden Paar nach, sondern sie fährt dem Paar Natascha-Pépel rasch rückwärts voraus, als wollte sie das Versprechen einer glücklichen Zukunft möglichst rasch einlösen.

Solche Verbeugungen vor dem grossen Vorbild Chaplin findet man immer wieder in Renoirs Werk, etwa in der Figur des "Tramp" Boudu oder auch in Opale, dem bösen Alter ego des Doktor Cordelier, der mit dem schwarzen Kraushaar, dem herumgewirbelten Stöckchen und dem tänzelnden Gang ein Nachfahr der aggressiven Seite in Charlie ist.

Jean Renoir

Geboren am 15. September 1894 in Paris als Sohn des impressionistischen Malers Auguste Renoir; die Kindheit verlebte er in der Provence; 1940 emigriert er in die USA. 1959 gründet er – nach Europa zurückgekehrt – seine eigene Produktionsgesellschaft. 1969 beendet er seinen letzten Film und stirbt am 12. Februar 1979 in den USA. Renoir schrieb verschiedene Stücke, Romane und die Autobiographie «Ma vie et mes films» (1974); sie ist den Filmemachern der Nouvelle vague gewidmet.

- 1924 **UNE VIE SANS JOIE / CATHERINE**
R: Albert Dieudonné, Jean Renoir; B: J. Renoir, Pierre Lestringuez; K: Jean Bachelet, Alphonse Gibory; D: Albert Dieudonné, Catherine Hessling, J. Renoir
- LA FILLE DE L'EAU**
B: P. Lestringuez; K: J. Bachelet, A. Gibory; D: Pierre Philippe (P. Lestringuez), C. Hessling
- 1926 **NANA**
B: P. Lestringuez nach dem gleichnamigen Roman von Emile Zola; K: Edmund Corwin; D: Werner Krauss, C. Hessling, Valeska Gert, P. Philippe (P. Lestringuez)
- 1927 **CHARLESTON / SUR UN AIR DE CHARLESTON**
B: P. Lestringuez nach einer Idee von André Cerf; K: J. Bachelet; D: C. Hessling, Johnny Higgins, J. Renoir
- 1927 **MARQUITTA**
B: P. Lestringuez; K: J. Bachelet, Raymond Agnel; D: Jean Angelo, Marie-Louise Iribe
- 1928 **LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES**
B: J. Renoir nach dem Märchen von Hans Christian Andersen; K: J. Bachelet; D: C. Hessling, Jean Storm
- TIRE AU FLANC**
B: J. Renoir, Claude Heymann, A. Cerf nach einem Stück von A. Mouezy-Eon und A. Sylvane; K: J. Bachelet, P. Engsborg; D: Michel Simon, Georges Pomies, Jeanne Helbling
- LE TOURNOI DANS LA CITÉ**
B: Henry Dupuy-Mazuel, André Jaeger-Schmidt; K: Marcel Lucien, Maurice Desfassiaux; D: Aldo Nadi, Jackie Monnier, Enrique Rivero
- 1929 **LE BLEU**
B: H. Dupuy-Mazuel, A. Jaeger-Schmidt; K: M. Lucien, Léon Morizet; D: Alexandre Arquillere, Jackie Monnier
- 1931 **ON PURGE BÉBÉ**
B: J. Renoir, Pierre Prévert nach Georges Feydeau; K: Théodore Sparkhul, Roger Hubert; D: M. Simon, Fernandel, Marguerite Pierry



- LA CHIENNE**
B: J. Renoir, André Girard nach einem Roman von G. de la Fouchardiere; K: T. Sparkhul; D: M. Simon, Janie Mareze, Magdelaine Berubet
- 1932 **LA NUIT DU CARREFOUR**
B: J. Renoir nach Georges Simenon; K: Marcel Lucien, Georges Asselin; D: Pierre Renoir, Winna Winfried
- BOUDU SAUVÉ DES EAUX**
B: J. Renoir, Albert Valentin nach einem Stück von René Fauchois; K: M. Lucien; D: M. Simon, Charles Granval
- 1933 **CHOTARD ET CIE**
B: J. Renoir, Roger Ferdinand; K: J.-L. Mundwiller; D: Fernand Charpin, Jeanne Lory, Georges Pomies, Jeanne Beitel
- MADAME BOVARY**
B: J. Renoir nach dem gleichnamigen Roman von Gustave Flaubert; K: J. Bachelet; D: P. Renoir, Valentine Tessier
- 1934 **TONI**
B: J. Renoir, Carl Einstein; K: Claude Renoir Jr.; D: Charles Blavette, Célia Montalvan
- 1935 **LE CRIME DE MONSIEUR LANGE**
B: Jacques Prévert, J. Renoir nach einer Idee von Jean Castanier; K: J. Bachelet; D: René Lefèvre, Jules Berry
- 1936 **LA VIE EST À NOUS**
B: Jean-Paul Le Chanois, Pierre Unik, J. Renoir; K: C. Renoir Jr. u.v.a., Jean-Serge Bourgois; D: Jean Dasté, Simone Guisin, J. Renoir
- UNE PARTIE DE CAMPAGNE**
B: J. Renoir nach einer Novelle von Guy de Maupassant; K: C. Renoir Jr.; D: Georges St. Saens (G. Darnoux), Jacques Borel (J. Brunius), Sylvia Bataille, Jeanne Marken
- LES BAS-FONDS**
B: Eugène Zamiatine, Jacques Companeez nach einem Stück von Maxim Gorki; K: J. Bachelet, Fedote Bourgassoff; D: Jean Gabin, Louis Jouvet, J. Becker
- 1937 **LA GRANDE ILLUSION**
B: J. Renoir, Charles Spaak; K: Christian Matras; D: Erich von Stroheim, J. Gabin, Dita Parlo, Pierre Fresnay
- LA MARSEILLAISE**
B: J. Renoir, Carl Koch, Nina Martel-Dreyfus; K: Jean-Serge Bourgois, Alain Douarinou, Jean-Marie Maillais; D: P. Renoir, William Aguet, Lise Delamare, Evelyne Auriol
- 1938 **LA BÊTE HUMAINE**
B: J. Renoir nach einem Roman von E. Zola; K: Curt Courant; D: J. Gabin, Simone Simon
- 1939 **LA RÈGLE DU JEU**
B: J. Renoir, Carl Koch, André Zwobada; K: J. Bachelet; D: Marcel Dalio, J. Renoir, Nora Gregor, Roland Toutain
- 1940 **LA TOSCA**
R: Carl Koch; B: J. Renoir, C. Koch, Luchino Visconti, nach dem Stück von Victorien Sardou; K: Ubaldo Arata, D: Imperio Argentina, M. Simon
- 1941 **SWAMP WATER**
B: Dudley Nichols nach einem Roman von Veeren Bell; K: Peverell Marley, Lucien Ballard; D: Dana Andrews, Anne Baxter, Walter Brennan
- 1943 **THIS LAND IS MINE**
B: J. Renoir, D. Nichols; K: Frank Redman; D: Charles Laughton, George Sanders, Maureen O'Hara
- 1944 **SALUTE TO FRANCE**
B: J. Renoir, Philip Dunne, Burgess Meredith; K: Army Pictorial Service; D: Claude Dauphin, B. Meredith
- 1945 **THE SOUTHERNER**
B: J. Renoir nach einem Roman von G. Sessions Parry; K: Lucien Andriot; D: Zachary Scott, Betty Field
- 1946 **THE DIARY OF A CHAMBERMAID**
B: B. Meredith; K: L. Andriot; D: B. Meredith, Paulette Goddard, Francis Lederer
- THE WOMAN ON THE BEACH**
B: J. Renoir, Frank Davis, J. R. M. Hogan nach einem Roman von Mitchell Wilson; K: Leo Tover, Harry Wild; D: Robert Ryan, Joan Bennett
- 1950 **THE RIVER**
B: J. Renoir, Rumer Godden nach ihrem Roman; K: C. Renoir Jr.; D: Thomas Breen, Patricia Walters, Radha Sri
- 1952 **LE CARROSSE D'OR**
B: J. Renoir, nach einem Stück von Prosper Mérimée; K: C. Renoir Jr., Joan Bridge; D: Anna Magnani, Ducan Lamont, Paul Campbell
- 1954 **FRENCH CANCAN**
B: J. Renoir nach einer Idee von André-Paul Antoine; K: Michel Kelber; D: J. Gabin, Françoise Arnoul
- 1956 **ELENA ET LES HOMMES**
B: J. Renoir; K: C. Renoir Jr.; D: Ingrid Bergman, Jean Marais, Mel Ferrer
- 1959 **LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER**
B: J. Renoir nach einem Roman von Robert-Louis Stevenson; K: Georges Leclerc; D: Jean-Louis Barrault, Micheline Gary, Michel Vitold
- LE DÉJEUNER SUR L'HERBE**
B: J. Renoir; K: G. Leclerc; D: Paul Meurisse, Fernand Sardou, Catherine Rouvel
- 1962 **LE CAPORAL ÉPINGLÉ**
B: J. Renoir, Guy Lefranc nach einem Roman von J. Perret; K: G. Leclerc; D: Jean-Pierre Cassel, Conny Froboess
- 1969 **LE PETIT THÉÂTRE DE JEAN RENOIR**
B: J. Renoir; K: G. Leclerc; D: Nino Formicola, Milly Monti, F. Sardou, Jeanne Moreau



Marcel Dalio
und Jean Renoir
in LA RÈGLE DU JEU

«Ich bin geneigt,
das Werk
Renoirs für
das eines
unfehlbaren
Filmemachers
zu halten.»

François Truffaut

Vielleicht sollte ich noch eine Antwort versuchen auf die Frage nach dem Stellenwert Renoirs in der Filmgeschichte nach ihm. Die Elogen der Filmer der Nouvelle vague schon zu ihren Zeiten als «Cahiers-du-Cinéma»-Kritiker sind bekannt: François Truffaut nannte in seiner Einleitung André Bazins Fragment gebliebenes Renoirbuch «das *beste* Filmbuch, geschrieben vom *besten* Filmkritiker über den *besten* Filmregisseur» und ergänzte: «Ich bin geneigt, das Werk Renoirs für das eines unfehlbaren Filmemachers zu halten.» Und Godard nannte ihn «den intelligentesten aller Regisseure».

Ich bin in der deutschen Theater- und Kino-tradition gross geworden, hatte also die gleichen Probleme mit Renoir wie viele meiner Generationengenossen. Ich weiss, wovon ich rede. Doch dann kam Ende der fünfziger Jahre wie eine Offenbarung die "Neue Welle" über mich, die ersten Filme von Truffaut, Godard, Chabrol und all den anderen. Und mein Gefühl der Brüderlichkeit, das bis heute anhält, machte mich natürlich neugierig auf das, was sie liebten. Was verband ihre Filme mit denen Renoirs? Eine Spur mussten diese doch im Werk seiner Bewunderer hinterlassen haben?

1970 konnte ich in Bad Ems fast alle Filme Renoirs sehen. Und langsam begriff ich: Es ist die Spontaneität, das Offene, das Unorthodoxe, das die Intelligenz seiner Filme ausmacht. Hier wird uns keine hermetisch abgeschlossene Welt, die ausschliesslich ihren eigenen Gesetzen folgt, eine Gegenwelt zu unserer Wirklichkeit, gezeigt. Nein, ich sehe einem freien Spiel zu, das ein Filmer mit seinen Mitspielern ausprobiert. Und ich werde selbst zum Mitspieler, werde nicht in Trance versetzt, nicht in eine magische Hypnose hineingezogen. Die Illusion der Welt dort auf der Leinwand ist nur eine partielle, ist auch ein Stück der Wirklichkeit, in der ich mich befinde. In Anlehnung an Brecht, mit dem – laut Brecht – Renoir mal einen Film drehen wollte: Die "vierte Wand" zwischen dem Geschehen und der Kamera, also auch zwischen dem Geschehen und mir, ist gefallen. Welch eine Befreiung!

Die Welt da oben war in der Regel keine Studiowelt, und wenn sie es war, wurde mir die Wirklichkeit des Studios bewusstgemacht: Siehe die Trilogie LE CARROSSE D'OR, FRENCH CANCAN, ELENA ET LES HOMMES. Eine Scheinwelt so zu bauen, dass sie die Illusion von Wirklichkeit bietet, wird oft als "Realismus" schlechthin missverstanden, als könnte Täuschung die Wahrheit sein! Realistisch ist es doch zu zeigen, dass eine



THE RIVER

Das Inszenierte, Künstliche als solches zu dokumentieren ist Renoirs ästhetisches Programm.

Scheinwirklichkeit eine Scheinwirklichkeit ist. Hier liegt der Kern von Renoirs Realismus. Das Inszenierte, Künstliche als solches zu dokumentieren ist sein ästhetisches Programm. Dann ist es auch erlaubt – nein: geradezu geboten, bei der Kamerafahrt auf ein Objekt zu zeigen, wie die Schärfe nachgezogen werden muss: Siehe die Fahrt auf das Bild des Trompeters in *BOUDU SAUVÉ DES EAUX!* Ein Fehler wird zu einer Sache der Moral, wie Ästhetik immer auch eine Frage der Moral ist.

Häufig trat Renoir selbst in kleinen Rollen seiner Filme auf. Diese Auftritte sind etwas ganz anderes als die "Signaturen" bei Hitchcock: Indem Renoir sich unter die Mitspieler vor der Kamera mischt, hebt er die Hierarchie "Spielleiter" – Schauspieler auf. Es ist wie ein Akt der Solidarität mit den Kollegen: Was ich von euch verlange, erwarte ich auch von mir selbst. Es ist das genaue Gegenteil des "Vorspielens" des Regisseurs, das Renoir strikt ablehnte.

Zu zeigen, dass ein Darsteller für Momente "aus der Rolle fällt", heißt zu respektieren, dass in der Figur ein Mensch steckt. Und wir erleben wieder einen Moment des Changierens zwischen Schein und Sein. Bei Renoir gibt es viele solcher Momente.

Man kann «Menschen gehen sehen», hat Eric Rohmer einmal so schön im Hinblick auf realistische Filme gesagt. Michel Simon geht am Seinequai an den Bouquinisten entlang, und die Kamera begleitet ihn. Dauern schieben sich Fahrzeuge zwischen uns und ihm an der Kamera vorbei, und Passanten drehen sich verwundert nach ihm um. Ohne diese Einstellung wäre *À BOUT DE SOUFFLE* nicht möglich gewesen, zumindest nicht der Gang Jean Sebergs und Jean-Paul Belmondos die Champs-Élysées entlang.

Welch ein Spass, wenn der lüsterne Lestinois durchs Fernrohr zwei schöne Frauen "zu sich heranholt" und langsam hinunter auf ihre schreitenden Beine schaut: ein "Mann, der die Frauen liebt". Wie muss das Truffaut gefallen haben. Ohne die frechen Freiheiten bei Renoir wären das Messer im Rücken des Getöteten und die imaginierte Sterbeszene der Mutter in *TIREZ SUR LE PIANISTE* undenkbar. In *THE RIVER* hat Harriet einen Privataltar mit einer brennenden Kerze, ein privates Allerheiligstes, das wir bei Antoine Doinel wiederfinden werden. Eine Gegenüberstellung von *LE CARROSSE D'OR* und *LE DERNIER MÉTRO* wäre ein eigenes Kapitel wert. Ich erwähne hier nur den Schluss von Truffauts Film: das Krankenzimmer mit dem "echten" und



Simone Simon
in LA RÈGLE DU JEU

LE CARROSSE D'OR



Die Verflechtungen von Leben und Theater in Jacques Rivettes Filmen weisen ihn als einen der seelenverwandtesten Bewunderer Renoirs aus.

dem gemalten Hintergrund, das Hinüberdriften von Sein in Schein, vom Schein in die Theaterwirklichkeit.

Und die Verflechtungen von Leben und Theater in Jacques Rivettes Filmen weisen ihn als einen der seelenverwandtesten Bewunderer Renoirs aus.

In Hollywood erscheint mir Renoir als ein Fremder, wenn er auch seine vollkommene Freiheit stets behauptet hat. Man mag von *THE SOUTHERNER* noch Verbindungslinien zu Zola und zu *TONI* ziehen können: umso aufschlussreicher sind dann aber gerade die Differenzen. *TONI* und *THE SOUTHERNER* erzählen Geschichten von Menschen im "Süden", die auf der Suche nach einer neuen Existenz sind. Aber während Renoir in *TONI* Menschen, Landschaft und Geschehen so filmt, als beobachte er sie mit der Kamera, liesse er sie sich vor der Kamera entwickeln, erscheint in *THE SOUTHERNER* alles im vorhinein festgelegt, inszeniert, auf Perfektion hin geplant. Folgerichtig, dass der Film auf der Biennale in Venedig 1946 den Preis für den besten Fiction-Film erhielt? Der Film ist auf eine für Renoir ungewohnte Art "synthetisch". In *THE DIARY OF A CHAMBERMAID* nutzte Renoir das Studiosystem Hollywoods, sich sein ideales Frankreich zu bauen und zu zeigen, und war dadurch wieder in seinem Element. A propos "Element": Auch *THE*

SOUTHERNER könnte «The River» heissen. Doch sogar der Fluss wirkt hier zuweilen "synthetisch", wie speziell für den Film "geflutet". Der "Bleistift-Wels" wird aus dem Off geangelt. Und es gibt sogar einen Dialog vor einer Rückprojektion des Flusses! Und das bei Renoir! Auch der Regen, der alles zerstört, ist wie aus der Giesskanne geschüttet. Und zumindest ein Huhn inmitten der Wasserflut wirkt wie ein "Hitchcock-Huhn": ausgestopft. Aber wenigstens der kleine Zottelhund der Familie ist bei sich selbst und könnte ein Nachkomme des Tex sein.

Eine Hommage Renoirs an die Romanvorlage – «Hold Autumn in Your Hand» von George Sessions Parry – ist der "Herbst"-Stich, der unter Vor- und Nachspann liegt. Er ist die Klammer, die den Lauf eines Jahres umschreibt, während die anderen Jahreszeiten-Stiche Zäsuren im Ablauf des Jahres bilden.

«Das Floss der Medusa' zu betrachten, das ist wie eine Unterhaltung mit Géricault.»

Jean Renoir

Einen Film von Renoir zu sehen, ist wie eine Begegnung mit Freund Jean.

Hartmut W. Redottée

Film in der Schweiz – Stand der Dinge



Die Krise in den Köpfen

Es stimmt nicht, dass in der Schweiz keine Filme mehr gemacht werden, aber immer weniger ZuschauerInnen nehmen sie zur Kenntnis, trotz weiterhin wohlwollender Unterstützung der einheimischen Produktion durch die Presse. International versinkt der Schweizer Film wieder in der Bedeutungslosigkeit; das Land verschwindet von der Weltkarte. Ein geradezu gespenstisches Bild des allmählichen Verstumms nach dreissig Jahren direkter Rede hat dieses Jahr der (kostspielige) Auftritt des Schweizerischen Filmzentrums am Festival von Cannes abgegeben. Die vier MitarbeiterInnen des Filmzentrums hatten schlicht und einfach nichts, nicht einmal minoritäre Koproduktionen, zu vertreten. Sie verkörperten gerade noch zur Not den Wunsch, mit Filmen am internationalen Austausch von Bildern und Tönen (und von dem, was sie repräsentieren) teilnehmen zu können. Ihr Messestand war von geradezu monumentaler Bedeutungslosigkeit und Leere; nicht einmal mehr gut gestaltete Plakate wiesen auf Filme hin, die von der internationalen Kulturindustrie zu Unrecht übergangen worden waren und die doch ihre Aufmerksamkeit verdienten. Wenn ich mich richtig erinnere, hingen zwei A2-Plakate von Christoph Schaub's *RENDEZ-VOUS IM ZOO* und von Fritz Kappeler's *BALLADE VOM SCHREIBEN* aus. Das Filmzentrum hielt nur noch den Platz warm für spätere, bessere Zeiten; es behauptete mit

einem Empfang und einem bescheidenen Informationsdesk in einem Strandrestaurant, dass es die Schweiz filmisch noch gibt. Aus Kostengründen hat es sich mit Oesterreichs weniger glücklosen Festivaldelegation zusammengetan. Da stand man dann und erzählte sich von neuen Filmen aus dem Iran und aus Taiwan, aus Kanada und Norwegen. Kinofilm ist erneut zu etwas geworden, was die anderen haben, was wir für unsere Festivals und für die Kinoauswertung brauchen können und einladen oder kaufen müssen; es ist wieder wie mit den Autos, mit den Flugzeugen und mit den Südfrüchten.

Das Produktionsvolumen ist zwar von 1993 auf 1994 drastisch gesunken, von 39,6 Mio. Schweizer Franken auf 20,7 Mio., doch entsprechen diese 20 Millionen noch immer fünfzehn Spielfilmen (35mm), neun Dokumentarfilmen (16mm) und drei grösseren Videoproduktionen.

Die kleinen Filme sind in der Statistik nicht berücksichtigt. Sie rechnet im wesentlichen ausschliesslich mit den "professionellen Produktionen". Hätten sie alle etwas zu zeigen und zu sagen, gäbe es das Filmland Schweiz noch, im In- und Ausland.

Man macht es sich zu leicht, wenn man die Gründe für den Bedeutungswand der schweizerischen Filmproduktion ausschliesslich in infra-

Illustration Fabienne Bollet

SCHWEIZER FILM

Hundert
Jahre
Kino



1923 **VISAGES D'ENFANTS**
R, S: Jacques Feyder; B: J. Feyder, Françoise Rosay, Dimitri de Zouhaloff; K: Léonce Henry Burel, Paul Parguel; D: Rachel Devirys, Victor Vina; P: D. de Zouhaloff, Arthur A. Porchet, Charles Schuepbach

1925 **LA VOCATION D'ANDRÉ CAREL**
R, B, S: Jean Choux; K: Charles-Georges Duvanel, Paul Guichard; D: Blanche Montel, Camille Bert, Michel Simon,

Maurice Destain, Stéphane Audel; P: J. Choux, H. de Ruyter

1929 **FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK**
R: Eduard Tissé, Sergej M. Eisenstein; B: Grigorij Aleksandrow; K: Eduard Tissé, Emil Berna; S: E. Tissé, L. Wechsler, S. M. Eisenstein; P: Lazar Wechsler

1933 **RAPT**
R: Dimitri Kirsanoff; B: Benjamin Fondane, Stefan Markus, nach dem Roman «La



separation des races» von C. F. Ramuz; K: Nicolas Toporkoff, Viktor Gluck, Oskar Schmirch; D: Dita Parlo, Geymond Vital, Nadia Sibirskaia; P: Stefan Markus

1938 **FARINET OU L'OR DANS LA MONTAGE**
R: Max Haufler; B: Charles Ferdinand Vaucher, nach dem Roman «Farinet ou la fausse monnaie» von C. F. Ramuz; K: Georges Millon, Maurice Barry; S: Jacques Grassi; D: Jean-Louis Barraut, Suzy



Prim, Baptiste Rey, André Alerme, Jim Gérald, Heinrich Gretler; P: C. F. Vaucher

1939 **WACHTMEISTER STUDER**
R: Leopold Lindtberg; B: Richard Schweizer, Horst Budjuhn, nach dem gleichnamigen Roman von Friedrich Glauser; K: Emil Berna; S: Käthe Mey; M: Robert Blum; D: Heinrich Gretler, Adolf Manz, Bertha Danegger, Ellen Widmann, Anne-Marie Blanc; P: Lazar Wechsler



1940 **DIE MISSBRAUCHTEN LIEBESBRIEFE**
R: Leopold Lindtberg; B: Richard Schweizer, Horst Budjuhn, Kurt Guggenheim, nach der Novelle von Gottfried Keller; K: Emil Berna; S: Käthe Mey; M: Robert Blum; T: Max Niederer; D: Alfred Rasser, Anne-Marie Blanc, Paul Hubschmid, Elsie Attenhofer, Mathilde Danegger, Heinrich Gretler, Emil Hegetschweiler; P: Lazar Wechsler

1941 **ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE**
R: Hans Trommer; B: H. Trommer, nach der Novelle von Gottfried Keller; K: Ady Lumpert; M: Jack Trommer; D: Margrit Winter, Erwin Kohlund, Johannes Steiner, Emil Gyr, Emil Gerber, Walburga Gniür; P: Conrad Arthur Schlaepfer

Versuch einer Geschichte des Schweizer Films in hundert Filmen

(1923 bis 1993,
nur Dokumentar- und Spielfilme)

erzählt von Bernhard Uhlmann,
Cinémathèque Suisse, Lausanne
ergänzt um einige MitarbeiterInnen
durch die Redaktion

strukturellen Mängeln sucht: der Nichtzugehörigkeit zu EU und EWR und dem damit verbundenen Ausschluss aus dem europäischen MEDIA-Programm, dem Auslaufen des Koproduktionsabkommens mit Frankreich, der liberalistischen Öffnung des schweizerischen Markts für alle Filme, die auf ihn drängen, der Reduktion des Koproduktionsbudgets und der Kürzung des Filmförderungsbudgets des Bundes, des Budgets von Pro Helvetia. Es ist nicht zu leugnen, dass verschlechterte Rahmenbedingungen, zu denen wesentlich auch die steigenden Herstellungskosten gehören, die Filmproduktion noch einmal schwieriger gemacht haben. Es ist auch nichts einzuwenden gegen alle Bemühungen, die infrastrukturellen Handicaps zu beseitigen, im Gegenteil.

Aber man muss ebenso vor falschen Hoffnungen und Behauptungen warnen. Es ist keineswegs so, dass Filme automatisch besser werden, wenn bloss einmal die Strukturen optimiert sind. Die "Assisen" des Schweizer Films im vergangenen Jahr und verschiedene Zeitungsdiskussionen in diesem Jubeljahr des Kinos sowie vor der 30. Ausgabe der Solothurner Filmstage – beispielsweise jene im Tages-Anzeiger und in der Basler Zeitung – haben diesen Trugschluss mehr oder weniger verdeckt propagiert und grenzen zum Teil an Augenscheinerei. Es ist anzunehmen, dass die beteiligten FilmemacherInnen aus Angst, sparwütige

Parlamentarier zu ermuntern, Selbstkritik vermieden und sich noch immer als die grossen Versprechen geschildert haben, welche die öffentliche Hand nur mutig einzulösen brauche. Doch die Analyse darf eigentlich so selbstschonend nicht sein, wenn sie neue Einsichten ermöglichen soll. Sie muss beispielsweise die Praxis der Filmförderung ebenso durchleuchten wie die Filmideen und -konzepte, die in diesem Land zurzeit entstehen und sowie dem Fernsehen als auch den Förderungsanstalten vorgelegt werden.

Eine gewisse Erbarmungslosigkeit gehört zu jeder Analyse. Fragen wir uns also weiter, welche Filme in den letzten drei Jahren eine gewisse auch internationale Kinoverbreitung gefunden haben: *HYÈNES* von Djibril Diop Mambéty, *DIE BLAUE STUNDE* von Marcel Gisler, *HORS SAISON* von Daniel Schmid, *L'HOMME QUI A PERDU SON OMBRE* von Alain Tanner, *I WAS ON MARS* von Dani Levy, *IL LADRO DI BAMBINO* von Gianni Amelio im Jahr 1992, *HÉLAS POUR MOI* von Jean-Luc Godard, *TECTONIC PLATES* von Peter Mettler, *UN' ANIMA DIVISA IN DUE* von Silvio Soldini, *LE JOURNAL DE LADY M.* von Alain Tanner, *LE PETIT PRINCE A DIT* von Christine Pascal, *DONUSA* von Angiliki Antoniou, *TROIS COULEURS: BLANC* und *BLEU* von Krzysztof Kieslowski, *LE VAL ABRAHAM* von Manoel de

Oliveira im Jahr 1993, *L'ECRIVAIN PUBLIC* von Jean-François Amiguet, *LOU N'A PAS DIT NON* von Anne Marie Miéville, *MOUVEMENTS DU DÉSIR* von Léa Pool, *DER KONGRESS DER PINGUINE* von Hans-Ulrich Schlumpf, *GROSSESSE NERVEUSE* von Denis Rabaglia, *J'AI PAS SOMMEIL* von Claire Denis, *PICTURE OF LIGHT* von Peter Mettler, *TSCHÄSS* von Daniel Helfer, *UNE NOUVELLE VIE* von Olivier Assayas, *IL SOGNO DELLA FALFALLA* von Marco Bellocchio, *BARNABO DELLE MONTAGNE* von Mario Brenta, *LA NAISSANCE DE L'AMOUR* von Philippe Garrel, *TROIS COULEURS: ROUGE* von Kieslowski, *PERSONNE NE M'AIME* von Marion Vernoux im Vorjahr. Der geneigte Leser merkt etwas: Kieslowski und Garrel, Godard und Oliveira können "unseren Film" nicht machen. Wahrscheinlich fehlen in dieser Aufzählung ein paar wenige auch im engeren Sinne schweizerische Werke, aber keines von der Bedeutung von, sagen wir einmal, *CARO DIARIO* (Nanni Moretti), *OUBLIE-MOI* (Noémie Lvovskiy) oder *REGARDE LES HOMMES TOMBER* (Jacques Audiard), *LA SENTINELLE* (Antoine Depiechin) und so weiter – ich nenne nur Filme, die produktions-technisch auch in der Schweiz möglich wären.

Es geht gar nicht darum, diesen oder jenen Film, der in den letzten Jahren in diesem Land entstanden ist, "schlecht zu machen". Doch Erfahrungen wie *HOLOZÄN*, *KINDER DER LANDSTRASSE*, *DER GRÜNE HEINRICH*,

GETEILTE NACHT, *PUNCH*, *WACHTMEISTER ZUMBÜHL* müssten an sich auch dazu dienen, Lehren zu ziehen, die Situation grundsätzlich zu überdenken. Diese Filme mit genügendem bis komfortablem Budget haben zu wenige ZuschauerInnen interessiert und zuviele unter den wenigen enttäuscht oder gar wütend gemacht.

Die Fernsehproduktion *Ein KLARER FALL* von Rolf Lyssy, die noch vor den Ausstrahlungen auf die Leinwände kam, hat ziemlich genau tausend Kinointritte erzielt. Das ist ein überdeutliches Zeichen; man darf es nicht "erklären" mit dem guten Wetter (dieses Jahr schon gar nicht), mit Fehlern bei der Lancierung oder mit der schlechten Presse (sie war zurückhaltend positiv) und was der anderen Ausreden noch sind.

Eine Schande sind solche Misserfolge nur, wenn niemand eine Lehre daraus zieht. Die Lehre, die verschiedene Gremien und die Suissimago Mitte der achtziger Jahre gezogen haben, betraf die mangelnde Qualität der Drehbücher. Scriptarbeit ist in den letzten zehn Jahren mit Millionen gefördert worden. Kurse sind organisiert worden, Script Doctoring finanziert, projektbezogene Subventionen ausbezahlt, von Bund, Kantonen, von Suissimago, von Städten, Stiftungen, vom Fernsehen. Aber, die Frage sei erlaubt

und gestellt: Wo sind die besseren Drehbücher geblieben? Und wenn sie entstanden sind, haben sie zu besseren Filmen geführt? Oder ist der Aufschwung erst in ein paar Jahren zu erwarten? Wann greift ein Drehbuchförderungsprogramm erfahrungsgemäss? Oder gibt es gar keine Erfahrungswerte? Ist das alles hypothetisch, spekulativ?

Wahrscheinlich liegen die Ursachen der nun schon einige Jahre anhaltenden Schweizer Kinofilmkrise tiefer als bei angeblich schlechtgedachten und konstruierten Drehbüchern. Sagen wir doch einmal grob und pauschal: dem Schweizer Kinofilm fehlt es an Stoffen. Die tatsächliche oder angebliche Isolierung des Landes von der Welt hat zu einer verhängnisvollen Unsicherheit und Ratlosigkeit geführt. Anstatt sich von ihr zu befreien, in einer meinetenweg willkürlichen Welt-Schöpfung, wird die Orientierungslosigkeit zum Thema gemacht. Dabei befinden sich die FilmemacherInnen in der guten Gesellschaft eines bedeutenden Teils der zeitgenössischen Literatur, die ihre besten Momente in der skrupulösen und minuziösen Introspektion hat, in der ebenso facettenreichen wie selbstquälerischen Untersuchung des Realitätsbegriffs, des Un- und Unterbewussten sowie

der Körperlichkeit als einziger Gewissheit.

Das Kino allerdings, aber das scheinen einige AutorInnen nicht begriffen oder nicht wahrhaben zu wollen, muss den "Umweg" über das Aussehen machen, um ins Innen zu gelangen. Das hat vor dreissig Jahren sogar der innerlichste aller Schweizer Filmautoren, Michel Soutter nämlich, akzeptiert. Er hat sich mit einem Minimum von Welt begnügt, aber dieses Minimum ist von innen her beleuchtet worden. Genfs Stadtrand beispielsweise ist in Soutters Filmen nicht bloss ein zufälliges Dekor (weil man ja irgendwo drehen musste), sondern ist Teil des Stoffes, der nicht weniger innerlich gewesen ist als etwa jener von Pius Morgers *GETEILTE NACHT*. Dieser (drehbuchgeförderte, drehbuchgedoktor) Film scheint mir den Grundirrtum der verzagten KinofilmautorInnen in geradezu paradigmatischer Weise vorzuführen mit seinen gequälten Dialogen und seiner hilflosen Konzentration auf Grossaufnahmen von ganz wenigen Haupt- und keinen Nebenfiguren.

Ein äusserst labiles Gleichgewicht von vorhandenen individuellen Begabungen, kulturpolitischem Konsens, vorsichtig-zögerlicher öffentlicher Förderung, eingehender öffentlicher Auseinandersetzung und solidarisches Interesses, wie es in den siebziger Jahren



1942 **MENSCHEN DIE VORÜBERZIEHEN**

R: Max Haufler; B: Albert Jakob Welli, Horst Budjuhn, Max Haufler, nach dem Stück «Katharina Knie» von Carl Zuckmayer; K: Harry Ringger; S: Georges C. Stilly; M: Hans Haug; T: Konrad Rickenbach; D: Adolf Manz, Marion Cherbuliez, Therese Giese, Max Werner Lenz, Lukas Ammann, Rudolf Bernhard; P: Günther Stapenhorst, Heinrich Fueter



1942 **STEIBRUCH**

R: Sigrif Steiner; B: S. Steiner, Albert Jakob Welli, Horst Budjuhn, nach dem Stück von A. J. Welli; K: Harry Ringger; S: Walter Kägi; M: Alexander Kramhals; T: Karl Wiederkehr; D: Heinrich Gretler, Maria Schell, Adolf Manz, Max Haufler, Willy Frey; P: Günther Stapenhorst

1943 **WILDER URLAUB**

R: Franz Schnyder; B: Richard Schweizer, F. Schnyder, Kurt Guggenheim, nach seinem gleichnamigen Roman; K: Emil Ber-



1947 **MATTO REGIERT**

R: Leopold Lindtberg; B: Alfred Neumann, L. Lindtberg, nach dem gleichnamigen Roman von Friedrich Glauser; K: Emil Berna; S: Hermann Haller; M: Robert Blum; D: Heinrich Gretler, Heinz Woester, Irene Naef, Adolf Manz, Olaf Kübler, Elisabeth Müller, Johannes Steiner, Hans Kees, Mathilde Danegger, Hans Gaugler, Schaggi Streuli, Emil Hegetschweiler, Max Haufler, Emil Gerber, Sigrif Steiner; P: Lazar Wechsler

na; S: Hermann Haller; M: Robert Blum;

D: Paul Hubschmid, Robert Troesch, Robert Freitag, Adolf Manz, Sylvia Denzler, Johannes Steiner; P: Lazar Wechsler

1945 **DIE LETZTE CHANCE**

R: Leopold Lindtberg; B: Richard Schweizer; K: Emil Berna; S: Hermann Haller; M: Robert Blum; T: Bruno Müller, Fritz Obitsch; D: Ewart G. Morrison, John Hoy, Ray Reagan, Luisa Rossi, Therese Giese, Robert Schwarz, Leopold Biberti, Eduardo Masini; P: Lazar Wechsler



1957 **NICE TIME**

R, B, S: Alain Tanner, Claude Goretta; K: John Fletcher; P: British Film Institute

1957 **BÄCKEREI ZÜRBER**

R: Kurt Früh; B: K. Früh, Hans Mehringer, Eva Früh-Langraf, Emil Hegetschweiler; K: Georges C. Stilly; S: René Martinet; M: Walter Baumgartner; T: Paul Wartmann; D: Emil Hegetschweiler, Margrit Winter, Peter Brogi, Walter Morath, Ettore Cella, Maria Rezzonico, François Simon, Ursula Kopp; P: Max Dora

1954 **ULI DER KNECHT**

R: Franz Schnyder; B: Richard Schweizer, Werner Düggein, F. Schnyder, nach dem Roman von Jeremias Gotthelf; K: Emil Berna; S: Hans Heinrich Egger, Hermann Haller; M: Robert Blum; D: Hannes Schmidhauser, Liselotte Pulzer, Heinrich Gretler, Gertrud Jauch, Emil Hegetschweiler, Hedda Kopp, Erwin Kohlund, Stephanie Glaser, Alfred Russler, Elisabeth Schnell; P: Oscar Düby, Max Dora



1961 **QUAND NOUS ÉTIONS PETITS ENFANTS**

R, B, K, S: Henry Brandt; D: Charles Guyot und seine Schüler; P: Henry Brandt

existiert hat, ist seit Mitte der achtziger Jahre in sich zusammengestürzt. Weder den Produzenten, die in der Schweiz ohnehin nur öffentliche Gelder und Fernsehrechtsabteilungen verwaltet haben, noch den verschiedenen Förderungsinstitutionen und schon gar nicht den einschlägigen Fernsehredaktionen und der schweizerischen Kulturstiftung Pro Helvetia (die ja nicht nur für den internationalen Kulturaustausch zuständig ist), auch nicht dem Schweizerischen Filmzentrum, das zu einem Dienstleistungsbetrieb verkam, ist es gelungen, die Kontinuität zu halten, als die ersten Zeichen der Krise sich abzeichneten. Allen fehlte es an einem kulturpolitischen Standpunkt; die Formel von der Notwendigkeit eines eigenen Filmschaffens ist in den Mündern der Nach-Vietnam-Generation zu einer reinen Floskel geworden, und es ist zu befürchten, dass die Parole von der Offenheit gegenüber der Welt auch schon eine ist. Der Schweizer Film ist wieder provinziell geworden. In jeder Kleinstadt werkeln Liebhabergruppen an Projekten, die mit Sicherheit nur im Horizont von Liebhaberaufführungen öffentlich werden. Und in Genf, Lausanne, Bern, Basel und Zürich gibt man sich auch schon mit wenig zufrieden.

Wenn wenigstens diese Zahlen stimmen, haben Bund, Kantone und Gemeinden 1993 zusammen 28,6 Millionen Franken in Film und Video investiert; dazu werden rund 10 Millionen

Franken von SRG, von der Verwertungsgesellschaft Suissimage, von Stiftungen und Kirchen zu rechnen. Zählen wir, kühl, grob geschätzte 5 Millionen unbezahlte Löhne und 2 Millionen einmalige grossherzige Zuwendungen dazu, ist diesem Land die Filmkultur (im engeren Sinne) rund 45 Millionen Franken wert gewesen. Man darf annehmen, dass rund 60 Prozent direkt in die Filmproduktion geflossen sind; das wären 28 Millionen. Die Frage an die schweizerische Filmszene nach dem Gegenwert darf gestellt werden. (Der Verfasser hat sie sich auch selber gestellt mit 80 000 Franken SRG-, Bundes- und Sponsorenbeiträgen für die Herstellung und die Promotion eines knapp "abendfüllenden" Essayfilms, und er hat sich bei acht Festivalpräsentationen, 4300 Kinoeintritten im Inland und 300 im Ausland, 25 Clubaufführungen, drei Filmwochenbeteiligungen und drei Fernsehausstrahlungen keine beruhigende Antwort geben können. Ein schwacher Trost für ihn sind Schweizer Filme, die bei einer solchen Kosten-Nutzen-Rechnung noch wesentlich schlechter abschneiden, so schlecht, dass nun wirklich keine kulturelle Argumentation die kommerzielle mehr ins Unrecht versetzen kann. Wenn, wie die Association romande de cinéma – allerdings mit zum Teil nicht über alle Zweifel erhabenem statistischem Material – errechnet hat, dass an jeder gekauften Eintrittskarte für Léo Kanemans PIERRE QUI BRÛLE 3370.79 Franken und an jeder Karte für Heinz Bütlers und Manfred

Eichers HOLOZÄN immerhin noch 355.93 Franken aus der Bundesfilmförderung – andere Sponsoren wurden nicht berücksichtigt – klebten, müssen sich die Produzenten ernsthafte Gedanken machen, das verlangt schon ein normal ausgebildetes soziales Gewissen.)

Auch der Begutachtungsausschuss der Sektion Film im Bundesamt für Kultur muss sich einige unbequeme Fragen gefallen lassen. Wie kommt es, dass er noch immer Übungsfilme, die weder innovativ sind noch Auswertungschancen haben, zur Unterstützung vorschlägt? Dass er also seine beschränkten Mittel nicht konzentriert? Und wie kommt es, dass er, wenn er an sein Limit geht, so wenige Sicherheiten haben will über die Fertigung und Lancierung der substanziiell unterstützten Filme?

Oder stehen die Dinge bei diesem Ausschuss noch schlimmer? Sind seine Mitglieder gar nicht in der Lage, Projekte kompetent zu beurteilen? Die Zusammensetzung dieses Expertengremiums ist alles andere als optimal. (Der Schreibende hat in den letzten fünf Jahren dreimal das zweifelhaft Vergnügen gehabt, Argumentationen dieses Ausschusses zu lesen. Sie waren geradezu peinlich, nicht nur, weil es Absagen waren.)

Unter den waltenden Umständen, nach dem evidenten Misserfolg der Förderung bin ich fast bereit, die "automatische Förderung" erwartungsfroh zu begrüssen – sofern ein kompetenter Begutachtungsausschuss

auch die Möglichkeit hat, Projekte zur Förderung vorzuschlagen, welche die Kriterien der automatischen Förderung aus triftigen, zwingenden Gründen nicht erfüllen können. Es gilt, ein intelligentes und praxisnahes gemischtes System von Referenz- und Innovationsförderung zu formulieren ... und auch transparent anzuwenden. Man wird bei der Ausarbeitung dieses Systems nicht nur auf jene hören dürfen, welche heute die automatische Förderung am lautesten fordern.

Wir sind abgekommen. Die Behauptung lautet: die Krise ist in den Köpfen der AutorInnen, der Gremienmitglieder, der Kinobranche und des Publikums längst angekommen und daran, sich für längere Zeit niederzulassen. Aller Voraussicht nach haben wir die Talsohle des Schweizer Films noch nicht erreicht.

Eine zeitlang – vielleicht während zehn Jahren – ist auch in der Schweiz der Kinofilm das effiziente Mittel gewesen, um sich auszudrücken. Die Budgets waren lächerlich bis bescheiden, aber erfindungsreiche Autoren haben sie optimal genutzt und sind an eine nicht einmal so beschränkte Öffentlichkeit gedrungen. Der Film als Ganzes hat an Attraktivität eingebüsst, auch "dank" den medial breitgeschlagenen Klagen, Auseinandersetzungen, Skandalen, Grabenkämpfen, Händeln

mit dem Fernsehen, Nöten. Nur Probleme. Jemand, der etwas zu sagen hat, und der es bald tun will, wählt den Film nicht mehr; er oder sie schreibt ein Buch, gründet eine Band oder eine Zeitschrift, wird JournalistIn, oder was weiss ich. In dieser Situation sind die Schulgründungen und die Ankerbelegung des, dazu noch einseitig auf Schreiben ausgerichteten, Kurswesens keine glücklichen Massnahmen. Denn es fehlt ja eigentlich nicht am Know-how; es fehlt an seiner "organischen" Vermittlung. Erstmals in der Filmgeschichte dieses Landes arbeiten drei Generationen gleichzeitig. Wo bleiben die Synergien? Sie würden zum Leben genügen. Es braucht keine fliegenden Professoren. Eine intensive Beobachtung des Kinos und ein generationenüberschreitender permanenter Diskurs genügen.

Und vielleicht fehlt es auch ganz schlicht an neuen starken AutorInnen, an jungen kreativen Persönlichkeiten, die trotz schwierigen Verhältnissen ihre Sache – das heisst: ihre Stoffe und ihre Weise, ihn mitzuteilen – im Film und mit dem Film formulieren wollen und können. Wahrscheinlich ist es nicht so, dass in einem Land jederzeit und in jeder Sparte gleichviel schöpferische Potenz vorhanden ist. Zufällig ist die Konzentration einmal besonders hoch gewesen, in der Generation der heute Fünfzig- bis Fünfundsechzigjährigen: Soutter (der dieses Jahr 63 Jahre alt würde), Tanner, Goretta, Yer-

sin, Reusser, Moraz, Veuve, Seiler, Murer, Dindo, von Gunten, Schmid, Imhoof, Gloor, Koerfer, Lyssy, Klopfenstein, Schlumpf, und der Pate von fast allen, Jean-Luc Godard. Sie haben Filmtechniker, die es vor ihnen gar nicht gab, mitgerissen und sogar Schauspieler gefunden und geformt, haben sich der Welt und damit auch der kleinen Welt des Kinos mutig und generös, sensibel und doch selbstsicher ausgesetzt. Einige haben nicht durchgehalten, zugegeben, aber die meisten sind noch da und haben noch nicht alles gesagt.

Es kann einfach nicht, konzentriert auf eine Sparte der kulturellen Äusserungen, jederzeit so viele ausserordentliche Potenzen geben. Es gibt keinen kinematographischen Energie-satz; die Summe filmischer Energien in einem Land ist nicht konstant. Es war ebenso falsch, dass die nachrückenden FilmInnen die "Alten" als Subventionenfresser mies gemacht haben, wie dass die Filmförderung sich in ein Zahlenlotto eingelassen hat, indem sie jedem und jeder eine Chance einräumte. Natürlich hat sie keinen Einfluss auf das immense, ja inflationäre Mitteilungs- und Spielbedürfnis der ersten Videogeneration, die, pauschal gesagt, nichts vom "Gewicht der Welt" weiss, weil sie sozusagen in einer virtuellen Welt aufgewachsen ist, an der sie auf ihre Weise Anteil haben will. Trotz diesem "Druck von der Basis" wäre Konzentration auf jeden Fall besser ge-



1961 **SEELISCHE GRAUSAMKEIT** 5
R: Hannes Schmidhauser; B: H. Schmidhauser, Otto Ritter, Mario Gertsis, K: Otto Ritter, Andreas Demmer; S: Franziska Schuh; M: Jazzsextett George Gruntz; D: Gitty Daruga, Hannes Schmidhauser, Hans Grimm, Erwin Strahl, Ruth von Hagen, Hedda Ippen, Jörg Coray, Hans Haeser, Raphael Pusterla, Jörg Schneider; P: Hannes Schmidhauser

1964 **SIAMO ITALIANI** 1
R, B: Alexander J. Seiler, Rob Gnant, June Kovach; K: R. Gnant; T: A. J. Seiler, J. Kovach; P: Alexander J. Seiler, Rob Gnant

1966 **LA LUNE AVEC LES DENTS**
R, B: Michel Soutter; K: Jean Zeller; S: Eliane Heimo; M: Jacques Olivier; T: Rose-Marie Jenny; D: William Wissmer, Noëlle Frémont, Michel Fidanza, Desko Yanic, Gérard Ansermet; P: Anita Oser-Collet, Michel Soutter



1966 **URSULA ODER DAS UNWERTE LEBEN** 2
R, B: Reni Mertens, Walter Marti, unter Mitarbeit von Mimi Scheiblaue; K: Hans-Peter Roth, Rolf Lyssy; S: Rolf Lyssy; M: Mimi Scheiblaue; P: Teleproduktion

1967 **L'INCONNU DE SHANDIGOR**
R, B: Jean-Louis Roy; K: Roger Bimpage; S: Françoise Genet; M: Alphonse Roy; D: Marie-France Boyer, Ben Carruthers, Daniel Emilfork, Jacques Dufilho, Howard Vernon, Jacqueline Danno, Serge

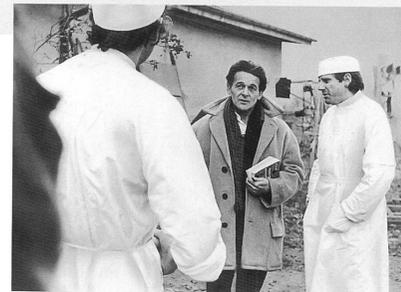
Gainsbourg, Marcel Imhoof, Gabriel Aroul, Marc Fayolle; P: Fragen

1968 **VIVE LA MORT**
R: Francis Reusser; B: Patricia Moraz, F. Reusser; K: Renato Berta; S: F. Reusser; M: Patrick Moraz; T: Luc Perini; D: François Prouvost, Edouard Niermans, André Schmidt, Erika Denzler, Jean Mars; P: Milos Films



1969 **CHARLES MORT OU VIF** 4
R, B: Alain Tanner; K: Renato Berta; S: Sylvio Bachmann; M: Jacques Olivier; T: Paul Girard; D: François Simon, Marcel Robert, Marie-Claire Dufour, Maya Simon, André Schmidt, Michèle Martel, Jean-Luc Bideau; P: Le Groupe Cinq, SSR

1969 **DIE LANDSCHAFTSGÄRTNER**
R, B: Kurt Gloor; K: K. Gloor, Peter von Gunten; S: K. Gloor; R: Richard Strauss; T: Peter von Gunten; P: Kurt Gloor



1970 **JAMES OU PAS** 3
R, B: Michel Soutter; K: Simon Edelstein; S: Yvette Schladenhauffen; M: Guy Bozet; Frédéric Chopin; T: Marcel Sommerer; D: Jean-Luc Bideau, Harriet Ariel, Serge Nicoloff, Nicole Zufferey, Jacques Denis, Daniel Stuffer, Jaroslav Vizner, Dominique Catton, Roger Burckhardt; P: Le Groupe Cinq, SSR

1970 **KRAWALL**
R, B, S: Jürg Hassler; K: Eduard Winiger

1970 **LE FOU**
R, B: Claude Goretta; K: Jean Zeller, Eduard Winiger; S: Eliane Heimo; M: Guy Bozet; T: Marcel Sommerer; D: François Simon, Camille Fournier, Arnold Walter, Pierre Walker, André Neury, Jean Claudio, Deski Janjic, Frédéric Meininger, Jean-Luc Bideau, André Schmidt, Guillaume Chenevière, Nicole Rouan; P: Le Groupe Cinq, SSR



5

wesen, Konzentration auf Substanz in Stoff und écriture. Soll doch niemand sagen, sie manifestiere sich immer erst im nachhinein. Dass die diversen Förderer noch immer keine geeigneten Projekt-Evaluationstechniken entwickelt haben, ist unverzeihlich, besonders weil sich die Diskrepanz zwischen dem eingereichten Papier und dem abgelieferten Werk immer deutlicher zeigt.

Dokumentarfilme haben in den letzten Jahren an der Kinokasse besser abgeschnitten als die meisten Spielfilme. Das ist verständlich, denn Dokumentarfilme ohne Stoff gibt es nicht. Der Dokumentarfilm hält an einer Kraft der Welt fest, die im Spielfilm – vor allem im amerikanischen – immer weniger ins Gewicht fällt: an den tatsächlichen Widerständen, an den Gewichten, welche die körperlosen Träume auf den Boden der Wirklichkeit ziehen, auf dem jeder Kinobesucher auch steht, was ihn manchmal, ja fast immer auch schmerzt. Insofern hat der Dokumentarfilm im heutigen Kino der Illusionen und Spekulationen einen ganz spezifischen Stellenwert gewonnen. Auch in anderen Ländern, vor allem in den Grossstädten, ist das gleiche Phänomen bekannt.

So betrachtet, erstaunt es, dass Dokumentarfilme in der Regel noch immer mit so bescheidenen Budgets

und Förderungen auskommen müssen. Betrachtet man die in den letzten Jahren entstandenen schweizerischen Dokumentarfilme allerdings im Hinblick auf die filmischen Innovationen, sieht die Bilanz weniger erfreulich aus. Nur wenige Dokumentarfilme – beispielsweise Richard Dindos *ARTHUR RIMBAUD – UNE BIOGRAPHIE*, Peter Mettlers *PICTURE OF LIGHT* sowie Nicolas Humberts und Werner Penzels *STEP ACROSS THE BORDER AND MIDDLE OF THE MOMENT* – haben auf überzeugende, und das heisst in diesem Falle sanfte, Weise neue Fenster des Genres aufgestossen, indem sie versuchten, Innenwelt und Aussenwelt immer gleichzeitig aufspielen zu lassen, gleichsam von der anderen Seite her, von den Stoffen also.

Martin Schaub

Von welcher Welt erzählt der Schweizer Film?

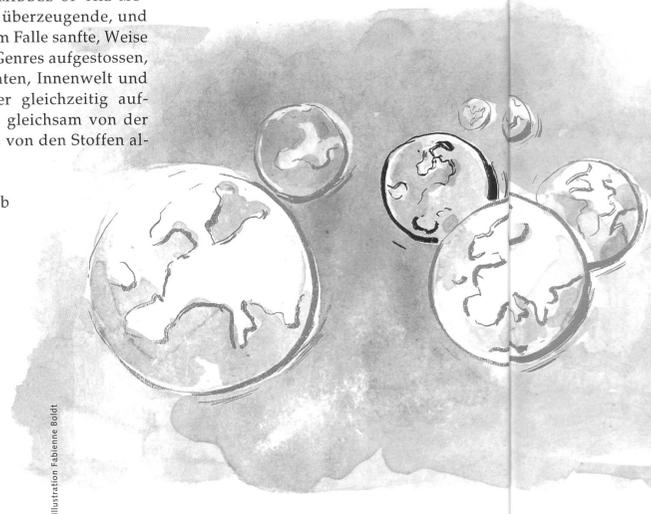


Illustration Fabienne Biedt

Die meisten halten Fredi M. Murers *HÖHENFEUER* für den besten aller Schweizer Filme, Hans Trommers *ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE* ist in den Umfragen, die zum hundertjährigen Jubiläum der Filmkunst gemacht wurden, auch ganz weit vorn. Allerdings nur in der Abteilung Schweiz, zu Orson Welles *CITIZEN KANE*, dem besten Film aller Zeiten, nimmt der Abstand auch für diese beiden galaktische Dimensionen an.

Vergleiche zwischen der Schweiz und den USA anzustellen aber ist ein Sakrileg. Und es ist ja auch tatsächlich unfair, den Ertrag der himbeersirup-einkochenden Hausfrau mit dem des Coca-Cola-Konzerns zu messen. Eine Frage aber bleibt trotzdem zu stellen. Warum ist in der Getränkeabteilung zumindest der selbstgemachte Saft so ungeschlagen gut, so nektargleich, ein solcher Trinkgenuss?

Qualität ist nicht nur eine Frage der Quantität.

Sucht man hinter den beiden Besten weiter nach Schweizer Spielfilmen, die einen bewegten, in Erinnerung blieben oder gar halfen, der vermeintlichen persönlichen Sprachlosigkeit Bilder und Worte entgegenzuhalten, die einen wieder in gesellschaftliches und politisches Tun und Lassen einzubetten imstande waren, dann findet man doch immer wieder Filme, die das konnten.

Tanner, Schmid, Goretta, Godard und vielleicht sogar Léa Pool – falls die beiden letzteren überhaupt zum Schweizer Film gehören – sind Namen, die doch auch einen bestimmten Beitrag zur Begriffsbildung des Heimatlichen, so wie es die damalige Jugend erfuhr, leisteten. Und gerne schauen wir heute das eine und andere von Fröhls und Schnyders Meisterwerken an und denken, wie schön oder wie einfach war es damals noch oder auch: «welch tragische Grösse im Kleinen!»

HÖHENFEUER ist 1985 entstanden, Trommers Meisterwerk gar 1941 (gut, *CITIZEN KANE* ist auch nicht mehr der jüngste), und Tanner und Co.s Werke von Belang gehören ebenfalls entfernteren Zeiten an. Wo sind die guten Filme der letzten zehn Jahre?

Einschub Dokumentarfilm

Wir schauen uns vermehrt den Schweizer Dokumentarfilm an, da wird es uns wenigstens nicht peinlich zumute.

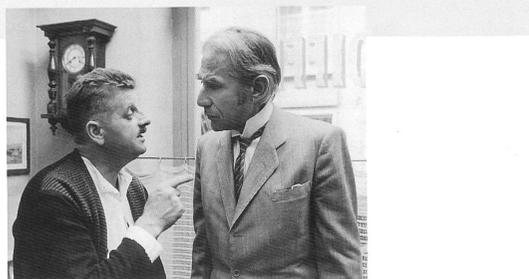
Menschen wie Peter Hirsch alias Surava, Gerhard Meier oder Che Guevara (alle wiederum nicht mehr die jüngsten) zeigen uns, dass ein autonomes und tätiges Leben verschiedene Gesichter haben kann, und aufatmend sehen wir, wie unendliche viele Möglichkeiten es gibt, nicht zu dem vielzitierten, aber seltsam unsichtbar bleibenden Stand der Füllbürger zu gehören. Im Schweizer Film scheint der ohnehin gar nicht zu existieren,

denn geht man zu den Bauern, in die High-Tech-Firma, zu den sozialistischen, emanzipierten Frauen quer durch das zwanzigste Jahrhundert oder auf den Drogenumschlagplatz der neunziger Jahre, überall treffen wir auf Menschen, die Liebenswertes, Ohnmächtiges und Tüchtiges in sich vereinen, kurz Menschen, die auf der richtigen Seite sind. Das Böse ist der Komplexität der Überlebensstrategien gewichen, das (politische) System bleibt zwar Prügelknabe Nummer eins, es ist aber auf merkwürdige Art autonom und anonym und somit im mutigsten Falle beschimpfbar. Den aktiv politischen Blick gibt es zurzeit auch im Dokumentarfilm nicht.

GASSER & GASSER, Iwan Schumachers Film über die Fichenaffäre und die (wenigen) Folgen, kann als Beispiel dafür gelten, dass jede Regel ihre Ausnahme hat. Nicht, dass es der beste der hier aufgezählten Filme wäre, aber in diesem Film spielt unsere Demokratie die Hauptrolle, nicht versteckt, nicht als amorphe Hintergrundkulisse aufgrund derer sich besonders betroffene oder besonders tüchtige Einzelfiguren freiwillig oder unfreiwillig eine herausragende Biographie besorgen. (Es macht ohnehin den Anschein, als ob man heutzutage als FilmstudentIn ins Freie tritt und als erstes eine träge Figur sucht, auf die eigene Profilierungswünsche mühelos übertragen werden können.)



1



2

3



4



5

1970 **DÄLLEBACH KARI** 2
R: Kurt Fröh; K: Fritz E. Maeder;
S: Georg Janett; M: Tibor Kasics; D: Walo Lüdönd, Lukas Ammann, Annemarie Düringer, Ellen Widmann, Hans Gaugler, Fritz Matter; P: Atlantic Film

1971 **LA SALAMANDRE** 3
R: Alain Tanner; B: A. Tanner, John Berger; K: Renato Bertia, Sandro Bernardoni; S: Brigitte Sousselier; M: Patrick Moraz, Main Horse Airline; T: Marcel Sommerer;

D: Bille Ogier, Jean-Luc Bideau, Jacques Denis, Véronique Alain, Daniel Stoffel, Marcel Vidal, Violette Fleury, Dominique Catton, Pierre Walker, Mista Préchac; P: Suociné

1971 **LE MOULIN DEVELEY SIS À LA QUIELLE**
R, B: Claude Champion; K: Henri Rossier; S: C. Champion; T: Roger Tanner; P: Nemo Film

1972 **HEUTE NACHT ODER NIE**
R, B: Daniel Schmid; Renato Bertia; S: Ila von Hasperg; T: Jetti Grigioni; D: Ingrid Caven, Voli Geiler, Peter Chatel, Igor Joszà, Peter Kern, Harry Baer, Peter-Christian Bener, Béatrice Stoll, Viktor Latscha, Anna Fadda, Angelika Pross; P: Daniel Schmid

1972 **LES ARPEUTEURS** 1
R, B: Michel Soutter; K: Simon Edelstein; S: Joëlle van Effenterre; M: Johannes

Brahms, Franz Schubert; T: Marcel Sommerer; D: Marie Dubois, Jean-Luc Bideau, Jacques Denis, Jacqueline Moore, Michel Cassagne, Armen Godel, Germaine Tournier, Nicole Zufferey, Benedict Gampert, William Jacques; P: Le Groupe Ciné, SSR

1972 **LE TRAIN ROUGE**
R, B: Peter Ammann; K: Jimmy Glasberg; S: Jacques Morzier; M: Paolo Pietrangeli; T: Raymond Adam; P: Peter Ammann

1972 **L'HYPOTHÈQUE**
R: Frédéric Gonseth; B: Raymond Braun, Jacques Denis, Renato Bertia, Marcel Schüpbach; T: J. F. Modlux, J. P. Tzand; P: Milos-Film, Frédéric Gonseth

1972 **DER FALL** 5
R: Kurt Fröh; B: K. Fröh, Georg Janett; K: Eduard Winiger; D: Walo Lüdönd, Annemarie Düringer, Katrin Buschoz, Fred Haltiner; P: Kurt Fröh

1972 **LO STAGIONALE**
R, B, K, S: Alvaro Bizzarri; P: Colonia Libera Italiana Biel

1973 **DER TOD DES FLOHZIRKUS-DIREKTORS ODER OTTOCARO WEISS REFORMIERT SEINE FIRMA** 4
R: Thomas Koerfer; B: Dieter Feldhausen; K: Renato Bertia; S: Heinz Berner; M: Ernst Koltz; T: Jetti Grigioni; D: François Simon, Paul Gogel, Norbert Schwoientek, Janine Weill, Gotthard

Dietrich, Gerhard Dorfer, Peter Kuer, Wolfgang Rottsieper, Edzard Wiestendorfer, Wolfgang Warnecke; P: Thomas Koerfer

Sondern greifbar als ein von uns selbst geschaffener Zwang (zu Recht und Ordnung), dem wir manchmal wie Zauberlehrlinge nicht mehr Herr und Meister werden.

Fiktion

Seit Heinrich Manns «Der Untertan» (1914) mangelt es in Mitteleuropa an Bestrebungen, die Seele des angepassten, kleinbürgerlichen bis faschistoiden Menschen zu erkunden. Dabei hängt doch gerade der faschistoide Kleinbürger wie ein Damoklesschwert über der Demokratie. Jeder kennt ihn, aber niemand hat mit ihm etwas zu tun. Abgesehen vom dämonischen Bösen, dessen Faszination unbestritten durch sämtliche Jahrzehnte gleich erhalten bleibt, fristet der Mensch, der zum Bösen fähig ist, ein eng begrenztes und klischeehaftes Dasein. Sture Beamte, eifersüchtige Geliebte, possessive Väter und rebellierende Kinder sind etwa die Umstände, die zu Rache, Mord und Intrigen führen können. Das Gute im Bösen, Böse im Guten und der stete Antrieb zum einen oder andern bleibt in solcher Psychologisierung auf der Strecke. Ebenso die Tatsache, dass Rache, Mord und Intrigen meistens die nichtgelebten Lösungen sind.

Mitten im Leben sind wir von Krieg, Neid, Hass und materiell bedingter Skrupellosigkeit umgeben. Die Mitte selbst ist ein beschaufliches Heim, ein erträglicher Arbeitsplatz und ein Unterhaltungs- und Freizeitangebot,

das so viel sinnvolle Ablenkung verspricht, wie ein Psychoanalytiker Befreiung von dem eigenen Ich.

Man dürfte Begriffspaare wie Ausen – Innen, Öffentlich – Privat, Böse und Gut nicht als sich ausschliessende Widersprüche beschreiben, sondern als strukturierenden Vorgang begreifen, als einander bedingend und formend.

Beispiele aus der Spielfilmproduktion

Schauen wir uns die Spielfilmproduktion der letzten Jahre an, stossen wir auf folgende, nicht nur willkürlich zusammengestellte Inhalte.

Ein (guter) Verdingbub wird Boxer und läuft Amok (gegen die böse Gesellschaft), ein (guter) Polizist in den fünfziger Jahren ebenso, ein alter Orientalist (gut) reist nach Sri Lanka (wo das Böse lauert) und verliert seine Mitte, ein junges Mädchen (gut) in einer fremden Hafentadt (böse) seine ohnehin schon verlorene Unschuld, oder zwei Exgeliebte quälen sich wonnenvoll durchs an sich heiratsfähige Alter (Charaktere: indifferent).

Das sind Beispiele aus PUNCH von Johannes Flutsch, WACHTMEISTER ZUMBÜHL von Urs Odermatt, LE LIVRE DE CRISTAL von Patricia Plattner, JOE & MARIE von Tanja Stöcklin, LOU N' A PAS DIT NON von Anne Marie Miéville, alles Geschichten und Themen, die es zweifelsohne gibt oder gegeben hat oder geben könnte. Die Fiktion erreicht ja die Realität in ihrer Vielfältigkeit bei weitem nie. Dass diese Geschichten

mir, trotz der angestrebten Wahrhaftigkeit, nichts sagen, hat auch nichts mit der Themenwahl a priori zu tun. Denn man könnte mich selbst für einen Insektenforscher interessieren. Selbst wenn er hunderte Jahre früher gelebt hätte, selbst wenn er Insekten in Neuseeland gejagt hätte ... (Und vor allem, wenn nicht schon in den ersten Minuten zentral und somit klar geworden ist, ob er zu den Guten oder Bösen zählt.) Allerdings müsste man mir die Relevanz des Insektenforschers mitliefern und klar deklarieren, was mir wie und aus welchem Grunde mitgeteilt werden soll. Nicht in Verschleierung des Blickes, sondern in der Offenlegung des subjektiven Standpunktes des/der Autor/in. Das heisst, dass alles, was so tut, als ob Identifizierung und Verinnerlichung der Situation des Protagonisten die grösstmögliche Nähe böte, genau das Gegenteil hervorbringt: blinde Gefühlswelt, unglauwürdige Handlungsstränge, undurchschaubare Reaktionen, aufgesetzte Moral.

Ein Insektenforscher, der, weil er von der dominanten Mutter ignoriert wurde, sich aus Rache von den Menschen abwendet, ein Boot besteigt und in Neuseeland dank einer urwüchsigen Eingeborenen, die ebenso hübsch wie standesgemäss ist (Königstochter oder ähnliches), zu sich selbst und damit zur Welt zurückfindet, und die böse Mutter am Schluss tränenselig den En-

kel in die Arme schliesst, interessiert mich nicht.

Der (fiktive) Insektenforscher soll nicht einfach exotisches Mittel sein, anhand dessen populärpsychologische Serienthemen, Kostüme und Landschaft schön inszeniert werden können. Er muss aus sich selbst heraus mit mir in Kontakt treten.

Ein paar (positive) Beispiele

Der Bayernkönig Ludwig II. kann einer Frau von heute an sich herzlich wenig Identifikationsebenen bieten, man kennt einen berühmten Film mit Helmut Berger, seine Schlösser stehen noch in der Landschaft herum und seine Träume waren aus solchem Stoff, dass er selbst nicht mehr so recht daran glauben mochte. Donatello und Fosco Dubini zeigen in LUDWIG 1881 Aspekte, die spannende Referenzen zu diesem "Wissen" schaffen, der Spielfilm arbeitet mit gleichsam visuell dramaturgischen Mitteln und öffnet Ebenen und Facetten dieser (Kunst)Figur, die überraschen und inspirieren. Weder Sissi noch königliche Partys wollen mir sein Leben näherbringen, ich habe nicht mitzuverfolgen, wie die Regisseure sich das Leben Ludwigs vorstellen, ich verbinde ihre Forschungen mit meinem Erfahrungshorizont.

AUSGERECHNET ZÖE von Markus Imboden, ein ganz anderes Beispiel, übernimmt die Ausserlichkeiten eines Fernsehfilms, zeigt aber innerhalb dieser Gattung, dass dort durchaus gesell-

schaftlich relevante Themen auf einzeln, und akzeptierte diesen Rahmen. Der Film tut nicht so, als ob er nun mit den Mitteln der Kunst dem Lebensproblem der heutigen Jugend auf den Grund gehen wollte, aber er zeigt auf eine spannende Weise Wegabschnitte einer jungen Frau, die innerhalb ihres Lebens (das einem grossen Teil der jungen Menschen in den heutigen Städten entspricht) Aids begegnet.

Peter Mettler greift in seiner Verfilmung eines Theaterstückes (TECTONIC PLATES) zu Mitteln, die das Theater den Cinéphilen nahebringen, und zwar so, dass die Synthese zu einem höchst interessanten Einzelprodukt wird. Die Möglichkeit der Nähe wird filmisch genutzt, indem eine Einzelperson und deren Reise durch die Welt und Evolution in einer Personifizierung durch eine SchauspielerIn stattfindet. Es ist weder das hehre Ansinnen allein, mir die Arbeit des Théâtre Repère ans Herz zu legen, noch das filmisch unterhaltende Angebot, einer beigemischten Liebesgeschichte beizuwohnen, sondern eine Synthese der visuellen Theaterarbeit dieses Theaters mit den Mitteln des Kinos (nicht nur des Filmes).

Und zu guter Letzt ein Beispiel aus noch früheren Jahren. Xavier Koller versteht es in seinem oscargekrönten Film REISE DER HOFFUNG meister-

haft, seine Botschaft ins richtige Licht zu setzen. Es stimmte der Zeitpunkt: ein aktueller, allgemein aufwühlender Fall wurde so schnell wie möglich nachkonstruiert. Es stimmt das Pathos: Die Tatsache, dass ein Kind auf der Flucht in unserem zivilisierten Land erfrieren kann, bedarf nicht leiser Töne. Und es stimmt die Produktion: die türkisch-schweizerische Zusammenarbeit gibt dem ganzen, trotz fiktionalisierter Umsetzung eines Tatsachenberichtes, Authentizität.

Koller vermittelt das, was er will, optimal. Denn Zeigen heisst nicht, zum vornherein verstanden zu werden.

HÖHENFEUER und ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE sind nicht die einzigen swiss-made-Fabrikate, die Poesie mit Relevanz verbinden, gemessen an der Produktion sind es aber dennoch bei weitem zuwenige.

Erika Keil



1

1973 L'INVITATION

R: Claude Goretta; B: C. Goretta, Michel Viala; K: Jean Zeller; S: Joëlle van Effenterre; M: Patrick Moraz; T: Paul Girard; D: Michel Robin, Jean-Luc Bideau, Rosine Rochette, François Simon, Corinne Coderey, Pierre Collet, Jean Champion, Cécile Vassort, Jacques Rispal, Neige Dolski, Lucie Avenay, Roger Jendly; P: Le Groupe Cinq, SSR, Citel, Planfilm



2

1974 ARBEITEREHE

R: Robert Boner; K: Renato Berta; S: Georg Janetti; P: Robert Boner, Georg Janetti

1974 DIE LETZTEN HEIMPOSAMENTER

R, B: Yves Yersin, Eduard Winiger; K: E. Winiger, Otmar Schmid; S: Yves Yersin; T: Roger Tanner; P: Nemo-Film

1974 FLUCHTGEFAHR

R, B: Markus Imhoof; K: Eduard Winiger, Hans Liechti; S: Marianne Jäggi;



3

M: Bruno Spoerri, Paul Anka; T: Hans Künzi, Peter Brodbeck, Hans-Ulrich Jordi; D: Wolfram Berger, Matthias Habich, Sigfrid Steiner, Hans Gaugler, Roger Jendly, Luzius Versell, Ernst Kühni, Beat Tanner; P: Nemo-Film

1974 KONFRONTATION

R: Rolf Lyssy; B: R. Lyssy, Georg Janetti; K: Fritz E. Maeder; S: Georg Janetti; M: Arthur Paul Huber; T: Hans Künzi; D: Peter Bollag, Marianne Kehlau, Gert Hauke, Hilde Ziegler, Wolfram Berger,

Peter Arens, Michael Rittermann, Alfred Schlageter, Max Knapp, Klaus Kruth, Günter Strack; P: Rolf Lyssy, H. R. Willner

1974 LA PALOMA

R, B: Daniel Schmid; K: Renato Berta; S: Ila von Hasperg; M: Gottfried Hilsenber; T: Luc Yersin; D: Ingrid Caven, Peter Kern, Peter Chatel, Bulle Ogier, Jérôme-Olivier Nicolin, Béatrice Stoll, Ludmilla Tucek, Manon, Irene Olgiatti;



4

P: Citel-Films, Artco Films, Les films du Losange

1974 WIR BERGLER IN DEN BERGEN SIND EIGENTLICH NICHT SCHULD DASS WIR DA SIND

R: Fredi M. Murer; Konzeption: F. Murer, Jean Pierre Hobby, Georg Kohler; K: Ivan P. Schumacher; S: F. Murer, Eudine Brombacher; T: Luc Yersin; P: Nemo-Film

1974 DIE SAGE VOM ALTEN HIRTEN XEUDI UND SEINEM FREUND REIMANN

R, B: Hans-Jakob Siber; D: Alexander von Bergen, Ernst Kehrl, Hans und Marie Reimann; P: Hans-Jakob Siber

1975 EIN STREIK IST KEINE SONNTAGSCHULE

R: Nina Sturm, Hans Sturm, Mathias Knauer; K: Hans-Ulrich Schenkel, H. Sturm; S: H. Sturm, N. Sturm;

M. Knauer; M: Richard Heger, Mathias Knauer; P: Hans Sturm

1975 FREUT EUCH DES LEBENS R, B: Roman Hollenstein; K: Olmar Schmid; S: Georg Janetti, R. Hollenstein; T: Robert Boner; D: Walter H., Kunstschler, Reto "Mike" S., Heiminsasse, Hans Sch., Gärtner; P: Roman Hollenstein



5

Umfrage

Die folgenden drei Fragen, bewusst so uneinschränkend wie möglich gewählt, wurden an über 200 Personen in der Schweiz versickt, die sich im engeren oder weiteren Umfeld mit Film befassen.

Absichtlich übersprungen haben wir die Mitarbeiter der Zeitschrift. Die Begrenzung auf 200 Anfragen hatte betriebstechnische Gründe, und wir hoffen gerne, dass sich niemand übergangen fühlt.

Die Frist, in der die Antworten bei uns vorliegen sollten, wurde absichtlich sehr kurz bemessen, denn wir wollten möglichst spontane Reaktionen.

Sämtliche Zuschriften werden un bearbeitet und ungekürzt abgedruckt.

Unsere Fragen:

1. Was bedeutet Ihnen der Alte beziehungsweise Neue Schweizer Film? Erfahrungsfeld? Inspirationsquelle? Hassobjekt? Wurzel? Höhe- und Tiefpunkte?

2. Wie charakterisieren Sie die Situation des aktuellen Schweizer Films? Nicht nur filmpolitisch, auch inhaltlich und formal?

3. Wie beurteilen Sie die Perspektive des Schweizer Films? In welche Richtung wird oder muss er sich entwickeln? Thematisch, finanziell, ästhetisch? Utopie oder Jammertal? "Vier im Jeep" oder "Reisende(r) Krieger"?

Fredi M. Murer

Einen gut- oder bösgemeinten Versuch mehr habt Ihr Euch da ausgedacht, um das Unerklärliche doch noch zu erklären; das nenne ich Beharrlichkeit und passt ganz gut in mein Bild. Dabei ist alles so klar, dass ich mich fast schäme, es auch noch aufzuschreiben. Mein überflüssiger Beitrag ist aber deshalb so grundsätzlicher Art, dass er auf alle drei Zeitdimensionen zutrifft:

Die Filmkunst hat weltweit den Zenit längst überschritten, ausser in Burundi und in der Schweiz. Dass uns dieser Moment noch bevorsteht, erfüllt manche mit Hoffnung.

Aufgrund eines kleinen Unterschieds zwischen Burundi und der Schweiz glauben hier nur noch wenige an die Filmkunst, aber umso mehr an die Erlernbarkeit des Filmhandwerks. So waren denn in Sachen Film die aufregendsten Ereignisse der letzten zehn Jahre die Drehbuchseminare von Kieslowski & Zebrowski, die Weekends, Rendez-vous, Workshops und Master-Kurse der FOCAL, die Gründung der "Denkfabrik" ARC und ihre branchenbeglückende Erfindung der automatischen Förderung, der tiefe Wunsch nach einem überväterlichen, nationalen Filminstitut, die Direktionswechsel unserer Festivals, die Dauervakanz in der Chefetage der Sektion Film, das Überhandnehmen des neuen Produzenten-Selbstbewusstseins

und vor allem das konsequente Bestreben des Fernsehens und der (fast) ganzen Filmbranche, die "Filmkunst" integral und ohne Rücksicht auf Verluste dem Warenbegriff "Audiovision" zu unterwerfen.

Der kleine Unterschied, von dem ich eingangs sprach, ist der: Hier tut niemandem nichts wirklich weh!

Fredi M. Murer, Zürich

Thomas Koerfer

1 Frage nach altem/neuem Schweizerfilm?

Vorweg gilt es immer wieder klarzustellen, dass ich an den Begriff «Schweizer Film» für die Filme in der Schweiz in den letzten zwanzig Jahren nicht glaube, ich diesen Begriff falsch finde, indem er von etwas einheitlich Bestimmbarem ausgeht, einem Zentrum. Und dieses Zentrum gibt es nicht. Auf den Film der vierziger, fünfziger und sechziger Jahre kann der Begriff Schweizer Film noch zutreffen. Er kreiste zentral um den Begriff Heimat – gab vor, diese aufzubauen oder zu verteidigen – selten auch, sie zu hinterfragen – zu einer Zeit, als eine Gesellschaft vorgab, sich mit dem Begriff Heimat im Sinne der Verbundenheit mit der Nation vereinigen zu können.

Am alten Schweizer Film liebe ich seine Dramatik und Künstlichkeit, die auch im Verfolgen des Realismus von einer

Hollywood Lichtdramaturgie nicht zurückschreckt. DIE LETZTE CHANCE von Lindberg ist das schönste und stärkste Beispiel. Lindberg war die vorzügliche Mischung von gutem Handwerker, starkem Inszenierer und hervorragendem Schauspielertalenterauskitzler. Auch bei Schnyder mag ich seine übersteigerte Künstlichkeit des Bauern-dramas, vergleichbar mit dem Western-Milieu von John Ford. Früh war der wirkliche Realist, witzig und trocken wie Pagnol. Seine Epigonen in den letzten zwanzig Jahren wirken für mich, ausser Rolf Lyssy mit den SCHWEIZERMACHERN, brav und fad, und im Falle von Gloor zudem noch verkitscht.

Mit dem Ende der sechziger und dem Anfang der siebziger Jahre brachen ganz verschiedene Strömungen im Film in der Schweiz auf. Die Welschen lehren im Sinne der Nouvelle Vague luftig und listig zu erzählen. Jedoch hemmten sie sich selbst mit ideologischem Überbau von Direkt-Ton und Plan-Sequenz, was zum ewig gleichen Erzählrhythmus führt. Liebevoll übernahm die jüngere welsche Film-Generation dieses ideologische Filmgepack und wurde so nie frei, nur schwächer – ein munteres Beispiel dafür, dass es schwierig ist, sich von sympathischen Übervätern zu distanzieren oder diese zu überholen oder auch zu überlisten. Der Film in der Westschweiz war mir am

Anfang der siebziger Jahre sehr wichtig – Tanners CHARLES MORT OU VIF und LA SALAMANDRE waren Glücksgefühle. Heute langweilt mich die anämische Introspektion vieler Filme der jüngeren Generation im Welschland.

2 Situation des aktuellen Films?

Leider ist der Zustand nicht so sehr etwas wie eine Krise, wenn ich davon ausgehe, dass die Krise eine Turbulenz eines sonst vitalen Wesens oder einer sonst starken Kulturäusserungsform ist. Krisen sind oftmals kreativ! Ich empfinde den Zustand eher als Kriechen an Ort. Viel zu viel Jammerenergie wurde in den letzten Zeiten aufgebracht, und die Diskussion um Förderungsmodelle, Gremien und Finanzierungsquellen scheint den sonst nützlichen Motor der Lust Filme zu machen ersetzt zu haben. Das Ausbildungsfever wird es noch möglich machen, dass jeder den anderen und sich selbst so vehement ausbildet, dass gar keine Filme mehr produziert werden müssen.

Mir gefallen alle eigenwilligen Filme, seien sie karg oder opulent, die mich in die wirkliche Fiktion mitnehmen, angefangen beim wundersamen Geschichten-erzähler Daniel Schmid – ich freue mich auf jeden seiner Filme! – bis zum viel kargerem Jürg Helbling mit seinem NEBEL-LÄUFER zum Beispiel.

Rezepte gibt es zum Glück keine – nur die eigene Obsession, das Freischwimmen der eigenen Erzählfreudigkeit und Erzähllust. Alle Kopierer sind so, wie Kopien einmal sind – schlechter und fad, und bleichen auch sehr schnell aus.

Möglich ist es auch zu sagen: das Land hat die Filme, die es verdient. Verdient das Land Schweiz zurzeit wirklich bessere Filme als diejenigen, die es hat?

3 Perspektive des Films in der Schweiz?

Zum filmpolitischen nur der eine Satz: es wird gelten, die effektive kommerziellere Förderung (zum Beispiel automatische Förderung) und die reine Kulturförderung stark zu trennen, wobei beide mutig vorangetrieben werden müssen, und dann gilt es alle Entscheidungsvorgänge von kleinen Gruppen zu fällen, das heisst alle Gremien müssen professionalisiert und in der Besetzung auf weniger als die Hälfte reduziert werden.

Der Film in der Schweiz wird sich neu orientieren müssen, denn die Schweiz und die Städte sind kein Thema mehr – im Sinne von ZÜRİ BRÄNNT lohnt sich das Anzünden von Zürich heute nicht mehr, und auch der Herr Bundespräsident hat sich jetzt für die Rückweisung von Juden an den Schweizer Grenzen im Zweiten Weltkrieg für die Rückweisung in den Tod entschuldigt – wann entstand noch

Markus Imhoofs DAS BOOT IST VOLL?

Vielleicht und hoffentlich wird der Spielfilm in der Schweiz noch stärker in die wirkliche Fiktion vordringen – nicht gehemmt durch ein aufgedrücktes CH-Label – und sich in den erfundenen Geschichten auf die wirklichen Gefühle von wirklichen Menschen einlassen, auf ihre wirklichen Erfahrungen, ihre wirklichen Kämpfe und ihre wirklichen Träume, erfundene gelebte Leben, im geografischen Raum von hier oder anderswo, was letztlich völlig nebensächlich ist. Die Intensität des Erzählens und mit ihr die Intensität der Bilder und der Sprache sind einzigartig ausschlaggebend.

Thomas Koerfer, Zürich

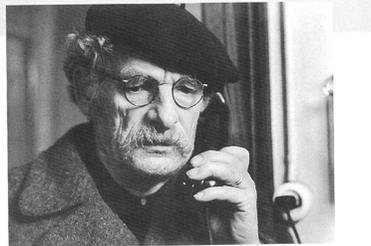
Res Balzi

Es gibt den «Schweizer Film» nicht.

Es gibt nur eine Unmenge mehr oder weniger gelungener Filme, die von der Schweiz handeln oder von Leuten geschaffen werden, die zufälligerweise in diesem Land ansässig sind.

Es gibt Filme, die Wirklichkeit einfangen und kreativ verarbeiten, und es gibt solche, die eine eigene Wirklichkeit erfinden.

Die erste Kategorie, die sogenannten Dokumentarfilme, florieren in grosser Vielfalt. Der Umgang mit Fiktion scheint schwieriger zu sein. Spielfilme



1



2



3



4



5

1976 DER GEHÜLF

R: Thomas Koerfer; B: Dieter Feldhausen, T. Koerfer, nach dem Roman von Robert Walser; K: Renato Berta; S: Georg Janetti; T: Pierre Gamet, Luc Yersin; D: Paul Burian, Verena Buss, Ingrid Wildenauer, Lucie Avenay, Wolfram Berger, Hannelore Hoger, Nikola Weisse, Tobi Mettler, Nicole Heri, Jürgen Cziesla, Rosalinde Renn, Janet Haufler, Norbert Schweintek, Gerhard Dorfler, Wolfgang Schwarz; P: Thomas Koerfer

1976 DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.

R: Richard Dindo; B: Niklaus Meienberg, R. Dindo; K: Rob Gaant, Robert Boner; S: Georg Janetti; T: Benni Lehmann; P: Richard Dindo, Filmkollektiv

1976 DIE PLÖTZLICHE EINSAMKEIT DES KONRAD STEINER

R, B: Kurt Gloor; K: Franz Rath, S: Alexander Rupp; M: Peter Jacques; T: Hans Küni; D: Sigfrid Steiner, Silvia

Jost, Ettore Cella, Alfred Rasser, Felix Klee; P: Kurt Gloor

1976 JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000

R: Alain Tanner; B: A. Tanner, John Berger; K: Renato Berta; S: Brigitte Sousselier, Marc Blavet; M: Jean-Marie Sônia; T: Pierre Gamet; D: Jean-Luc Bideau, Rufus, Miou-Miou, Jacques Denis, Dominique Labourier, Roger Jendly, Myriam Mézière, Myriam Boyer, Raymon Bussière, Pierre Holdener,

Maurice Auffer, Jean Schlegel, Gilbert Costa, Christine Wipf, Gaillanne Chenevière; P: Citel Films, SSR, Action Films, Société française de Production

1976 LE GRAND SOIR

R: Francis Reusser; B: Jacques Baynac, Patricia Moraz, F. Reusser; K: Renato Berta; S: Edwige Ochsenbein; T: Luc Yersin; D: Jacqueline Parent, Niels Arestrup, Arnold Walter, Fernand Berthet, Roland Sassi; P: Arco Film, Cadia, C.E.C.R.T.

1977 DIE FRÜCHTE DER ARBEIT

R, B: Alexander J. Seiler; K: Sebastian C. Schroeder; S: Jane Kovach; M: Carlos Chavez, György Ligeti; T: Hans Küni; P: Nemo Film

1977 LE DERNIER PRINTEMPS

R, B: Henry Brandt; K: Willy Rohrbach; S: H. Brandt; T: Jacqueline Duc; P: Henry Brandt für Société de la Loterie Romande

1977 LES INDIENS SONT ENCORE LOIN

R, B: Patricia Moraz; K: Renato Berta, S: Thierry Deroy; M: Johann Sebastian Bach; T: Antoine Bonfanti; D: Isabelle Huppert, Christine Pascal, Mathieu Carrière, Chl Boisucillé, Nicole Garcia, Anton Diffring, Bernard Arczinsky, Jacques Adout; P: François Chardeaux

1977 REPÉRAGES

R, B: Michel Soutter; K: Renato Berta; S: Albert Jürgenson; M: Arië Dzierlatka; T: Pierre Gamet; D: Jean-Louis

Trintignant, Delphine Seyrig, Lea

Mussari, Valérie Mairesse, Roger Jendly, France Lambiotte, Karl Fehr, Violette Fleury, Marcel Vidal, Armen Godel, François Rochaix, Gabriel Aroul, Maurice Auffer, Roland Amstutz; P: Citel Film, ActionFilms, Gaumont

1978 CHRONIK VON PRUGIASCO

R: Remo Legnazzi; B: R. Legnazzi, Hugo Sigris; K: Werner Zuber; S: R. Legnazzi; M: Mito Mandioni; T: Urs Kohler; P: Cinov

1978 GESCHICHTE DER NACHT

R, B: Clemens Klopfenstein; K: Clemens Klopfenstein; P: Ombra-Film

überzeugenden Inhalts und Form sind selten in der Schweiz.

Einen Spielfilm herzustellen, ist unvorstellbar komplex. Nur wenige Filmschaffende finden sich damit zurecht. Seit einigen Jahren wird erschreckend viel Ausschuss produziert.

Was soll man dagegen tun?

Ich gehe. Sich nicht vom Ehrgeiz treiben lassen, auch mal einen richtigen Spielfilm zu machen, sondern sich selbst befragen, ob man wirklich etwas zu sagen hat, und ob man in der Lage ist, dies auch für ein Publikum nachvollziehbar umzusetzen.

So würde die Entscheidung, welche Filme entstehen dürfen, nicht mehr an die unzähligen Gremien delegiert, sondern zurückgeholt in die Reihen der Urheber und Urheberinnen.

Für mich selbst habe ich diese Frage längst beantwortet. Deshalb bin ich nicht Regisseur geworden, sondern Produzent. Ich stelle mich in den Dienst jener Filmschaffender, von denen ich glaube, dass sie etwas zu sagen haben und dies auch können.

Res Balzli, Produzent, Nidau

Erwin Leiser

Meine Stellungnahme zu Ihren drei Fragekomplexen dürfte sich von den Antworten anderer Adressaten dadurch unterscheiden, dass ich ein Wahl-Zürcher bin, ein Berliner mit

einem schwedischen Pass, der vor fast fünfzig Jahren zum ersten Mal nach Zürich kam und seit 1961 von hier aus Filme macht, die sich an ein internationales Programm wenden. Damit stehe ich, wenn Sie so wollen, in der Tradition des "Alten" Schweizer Films, denn mein erster Schweizer Produzent, Lazar Wechsler, für dessen Praesens-Film ich meinen ersten Schweizer Film machte, EICHMANN UND DAS DRITTE REICH, ging davon aus, dass der Schweizer Film nur überleben könne, wenn er durch seine Themen und seine Qualität auch ausserhalb des eigenen Landes ein Publikum finden würde. Er wusste aber auch, dass man 1970 nicht mehr Filme auf dieselbe Art machen konnte wie während des Zweiten Weltkrieges. Und 1995 wissen wir, dass Filme altern und viele Regeln nicht mehr gelten, nach denen sich auch die heute aktiven Filmemacher am Beginn ihrer Karriere noch richteten.

Die Probleme des Schweizer Films darf man meiner Ansicht nach nicht isoliert von denen des Films in Europa und den USA betrachten. Die kleinen Film-länder, von denen ich Schweden gut kenne, aber auch Deutschland und sogar Frankreich, Italien und England sind zurzeit in einer Krise, was Inhalt, Ausdrucks-mittel und die Möglichkeit betrifft, sich gegenüber den neuen Massenmedien zu behaupten. Gibt es überhaupt den

Schweizer Film? In der europäischen Filmakademie fällt es uns schwer, den Europäischen Film zu definieren, dessen Existenz von der amerikanischen Film-industrie bedroht wird. Ich glaube, dass die Zukunft des Films in jedem europäischen Land davon abhängt, ob da Filme entstehen, die durch ihre künstlerische Qualität überzeugen und entweder in dieser Art in keinem anderen Land möglich wären, aus Schweizer Sicht also HÖHEN-FEUER, oder die für ein grosses Publikum überall in der Welt bestimmt sind, also sowohl VIER IM JEEP wie REISENDER KRIEGER. Das Hauptproblem sehe ich generell darin, dass kein Film-macher damit rechnen kann, in seinem Beruf kontinuierlich arbeiten zu können. Keiner kann sich einen Flop leisten. Als Ingmar Bergman seine ersten Filme machte, hatte er keinen Erfolg, weder beim Publikum noch bei der Kritik in Schweden, aber er hatte Produzenten, die an ihn glaubten. Deshalb durfte er weitere Filme machen. Wo gibt es heute solche Produzenten?

Die Zukunft des Schweizer Films hängt davon ab, wer in der Schweiz von morgen die Möglichkeit bekommt, gute Filme zu machen. Ich halte es für falsch, Forderungen zu formulieren, der Schweizer Film muss sich nicht in irgendeine Richtung entwickeln, weil man niemandem vorschreiben kann, was für Filme er macht; und überall, und nicht

nur in der Schweiz, ist es unmöglich, die Chancen eines Films vorauszusagen. Grosse Begaubungen setzen sich immer durch, auch in einem unfreundlichen Klima, und wenn man sie zum Zuge kommen lässt, hat der Film in ihrem Lande eine Zukunft. Die Zukunft des Films in der Schweiz lässt sich aber nicht von oben organisieren, und ob die Schweizer Filmemacher von morgen an den "Alten" oder "Neuen" Schweizer Film, oder an irgendeine Tradition überhaupt, anknüpfen, kann man ihnen nicht vorschreiben. Als "freier" Filmproduzent seit 35 Jahren bin ich Berufsoptimist und glaube also trotz aller Probleme an die Zukunft des Schweizer Films.

Erwin Leiser, Zürich

Bruno D. Kiser

Mir fallen zum Thema «Schweizer Film» spontan zwei "heilige Kühe" ein. Zusammengefasst erkenne ich im "alten" Schweizer Film eine inhaltliche Gemeinsamkeit: die "geistige Landesverteidigung". Im "aktuellen" Schweizer Film drängt sich mir ein produktionstechnischer Vergleich auf: unsere "Landwirtschaftspolitik".

Vor mehr als zehn Jahren kam ich, jung und naiv, mit meiner ersten Videoproduktion von der Münchner Filmhochschule an die Solothurner Film-tage. Ich war gesaltpatt auf die Reaktionen meiner Kollegen.

Doch die Reaktionen blieben aus, denn aus dubiosen Gründen heraus vergass man einfach, meinen deutschen Co-Regisseur und mich zur Diskussion aufzuführen. Das kann ja passieren, dachten wir. Doch überhaupt schien es, als würde man sich einfach weigern, unsere Produktion wahrzunehmen. Man redete über irgendwelche Koryphäen, die irgend einen Kurzfilm gedreht oder anscheinend irgend etwas ganz Wichtiges gesagt hatten. Mein Freund stupste mich dann jeweils an und wollte wissen: «Was für ein Hansheini hat hier was gesagt?» Als wir zurückfahren, fragte er mich, ob wir denn nun wirklich bei Film-tagen oder an einem Sektentreffen gewesen wären.

Ich vertröstete mich auf meine Abschlussproduktion und hoffte, dass dann wohl irgendwelche Reaktionen kommen würden. Die kamen dann auch tatsächlich. Ich erinnere mich noch bestens, wie der damalige Leiter der Filmtage hinten im Saal auf mich einwertete und mit seiner Bierflasche herumfuchtelte, als hätte ich ihn persönlich beleidigt, dass ich es noch einmal wagte, hierher einen Film zu bringen. Vielleicht hatte mein Freund doch Recht, wenn er von einer Sekte sprach, in der man mangels Huldigung eines Gurus veressen wird.

Zu meiner grossen Überraschung fand ich dann aber heraus, dass es einige wichtige

Medienschaffende in der Schweiz und in Deutschland gab, für die es geradezu ein Qualitätsmerkmal war, wenn man in Solothurn durchfiel.

Dieser Umstand hat mich bis heute, also zehn Jahre, in und für meinen Beruf überleben lassen. Was ich damals kaum für möglich gehalten hätte, hat sich bewahrt: Man kann in der Schweiz als freischaffender Autor und Regisseur überleben, ohne selbstgefälligen Gurus zu huldigen oder sich "Filmschaffender" zu nennen, aber entweder vom Vermögen der Eltern oder von der Arbeitslosenkasse zu leben. Das ist ermutigend.

Weniger ermutigend ist die Verteilung der staatlichen Filmförderungsgelder. Ich habe es noch zwei Mal versucht. Zwei bescheidene Drehbuchanträge waren es. Beim ersten kam zur Absage praktisch keine Begründung. Bei der zweiten Absage stand in der Begründung, dass das Projekt abgelehnt wurde, weil "kein professioneller Autor" im Projekt sei, obwohl ich einen Filmhochschulabschluss hatte, schon mehrere Jahre einzig und allein von meinem Beruf lebte und Mitglied der beiden massgebenden Berufsverbände war. Deshalb wollte ich der Absurdität dieser Begründung nachgehen und habe mir die Telefonnummer von jemandem aus der Filmkommission geben lassen. Es stellte sich heraus, dass es sich um einen Beleuchter handelte. Er

hat sich dann ernsthaft bemüht, mir zu erklären, dass es halt in der Schweiz zu viele Filmschaffende pro Einwohner gebe. Auch eine mögliche Begründung.

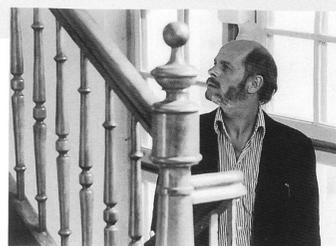
Auch das ist jetzt schon Jahre her. Ich wurde den Eindruck nicht los, dass es in der staatlichen Förderung ähnlich lief wie in der Landwirtschaftspolitik: es gab sowas wie "Milch"-spricht: "Filmkontingente". Gewisse Personen hatten eines, ich und andere hatten keines. Zum Zuschauer degradiert habe ich mir also ein bisschen angeschaut, was denn da so gefördert wurde, und war damit wenigstens einer der wenigen Zuschauer: Es wurde Flop um Flop der gleichen "förderungswürdigen" Personen produziert, und kaum war ein Flop perfekt und waren die Handlungskosten und der Gewinn abgerechnet, war schon das nächste Drehbuch- oder Produktionsbudget derselben Person als gefördert im Ciné-Bulletin publiziert. Wer ein "Filmkontingent" hatte, durfte anscheinend so und so viele Flops dem Staat zur sicheren Aufbewahrung abliefern. Film-schaffende förderten über die Kommission ihre eigenen und die Produktionen ihrer Freunde und Freundinnen. So war es etwa auch kein Geheimnis, dass die Gelder eher flossen, wenn oben genannter professioneller Beleuchter, der mich als nicht-professionellen Autor bezeichnete, auf der Stabliste

erschien. (Clevere ProduzentInnen strichen ihn dann nach der Zusage wieder.) Interessenkonflikte hätte das sonstwo geheissen, aber nicht so im Schweizer Film.

Die Verhältnisse haben sich inzwischen gebessert. In die Filmkommission kamen neue, professionelle Leute. In Solothurn verwandelte sich der "Film-Guru" zum "Film-Ötzi". Es gab Bravourstücke in unserer Filmproduktion: ein HÖHEN-FEUER, eine REISE DER HOFFNUNG und andere. Das sind Ausnahmen, leider grosse Ausnahmen, denen auch meiner Ansicht nach ein "Filmkontingent" zustehen würde, die aber entweder gar nicht so viel Film abliefern, ausgewandert sind oder erst gar nicht in der Schweiz um Gelder nachfragen, wie etwa der meist-ausgezeichnete Produzent überhaupt. Mit solchen Menschen könnte aus der Filmpolitik mittelfristig eine Filmindustrie entstehen, welche Filme fürs Publikum und nicht für sich und die Handlungskosten produziert.

Vielleicht wäre es aber sowohl im Film wie in der Landwirtschaft besser, professionelle, publikumsorientierte Kultur beziehungsweise ökologisch verantwortbare Marktwirtschaft zu fördern, als die Milchschwemme und den Käse einer Lobby zu subventionieren.

Bruno D. Kiser, Autor und Regisseur, Zürich



1978 **DIE SCHWEIZERMACHER** 1
R: Rolf Lyssy; B: R. Lyssy, Christa Muerker, Georg Janetti; K: Fritz E. Maeder; S: Georg Janetti; M: Jonas C. Haefeli; T: Hans Künzli; D: Emil Steinberger, Walo Lüänd, Boatrice Kessler, Hilde Ziegler, Wolfgang Stendar, Silvin Jost, Claudio Caramaschi; P: T+C Film

1978 **KLEINE FREIHEIT** 2
R: Hans-Ulrich Schlumpf; K: Pio Corradi; S: Fee Liechti; T: Florian Eidenbenz, Hans Künzli; P: Nemo Film

1978 **LA MORT DU GRAND-PERE OU LE SOMMEL DU JUSTE**
R, B: Jacqueline Veuve; K: Willy Rohrbasser; S: Georg Janetti, Edwige Ochsenbein; M: Schubert; T: P. A. Luthi; P: Jacqueline Veuve, INA

1979 **BEHINDERTE LIEBE** 2
R: Marlies Graf; B: Brigitt Baumeier, Ursula Eggli, Marlies Graf, Matthias Lorant, Wolfgang Suttner, Theres Scherer, Therese Zemp; K: Warner Zuber; S: Marlies Graf; T: Florian Eidenbenz, Urs Kohler, Hugo Sigrist; P: Marlies Graf

1979 **DAS GEFRORENE HERZ**
R, B: Xaviera Koller; K: Hans Liechti; S: Fee Liechti; M: Hardy Hepp; T: Peter Begert, Stanislaw Hrodmadnik; D: Sigfrid Steiner, Paul Bühlmann, Ginter Lamp-

recht, Otto Mächtlinger, Heinz Bühlmann, Giovanni Früh, Emilia Krakouska, Erwin Kohlund; P: Ciné Groupe

1979 **GRAUZONE** 5
R, B: Fredi M. Murer; K: Hans Liechti; S: Rainer Trinkl; M: Mario Beretta; T: Florian Eidenbenz; D: Giovanni Früh, Olga Piazza, Janet Hauser, Walo Lüänd, Jürgen Brügger, Georg Reinhart, Therese Schmutz, Karl Gassmann, Oskar Hoby, Peter Siegenthaler, Walo Lüänd, Michael Maassen; P: Nemo Film

1979 **LE CHEMIN PERDU**
R, B: Patricia Moraz; K: Sacha Vierny; S: Thierry Derocles; M: Patrick Moraz; T: Riccardo Castro; D: Charles Vanel, Delphine Seyrig, Christine Pascal, Magali Noël, Vania Vilers, Clarisse Barrère, Charles Dudoignon; P: Saga Production

1979 **LES PETITES FUGUES** 3
R: Yves Yersin; B: Claude Muret, Y. Yersin; K: Robert Alasraki; S: Yves Yersin; T: Luc Yersin; D: Michel Robin; Fabienne Barraud, Laurent Sandoz, Mista Prêchaz,

Fred Personne, Dore de Rosa; P: Filmkollektio

1979 **SCHILTEN** 4
R: Beat Kuert; B: B. Kuert, Michael Maassen, nach dem gleichnamigen Roman von Hermann Burger; K: Hansueli Schenkel; S: Beat Kuert; M: Cornelius Wernle; T: Florian Eidenbenz; D: Michael R. Yves Yersin; B: Claude Muret, Y. Yersin; K: Robert Alasraki; S: Yves Yersin; T: Luc Yersin; D: Michel Robin; Fabienne Barraud, Laurent Sandoz, Mista Prêchaz,

HK Schoenherr

Zwischen Dreharbeiten, also ganz kurz will ich antworten, will mit einer Frage antworten: Gibt es in der Schweiz Platz für ein Kino aus einer neuen Höhe, gibt es einen Platz für Experimentalfilme?

HK Schoenherr, Hinweiser & Filmmacher, Zürich

Urs Graf

Zwei Ansprüche aus den Anfängen des «Neuen Schweizer Films» sind mir wichtig geblieben: 1. Sich in der eigenen Sprache mit den Lebensbedingungen in diesem Teil der Welt auseinandersetzen. 2. Nicht einfach die herrschenden filmischen Formen benutzen, sondern sie hinterfragen und den Film (immer wieder) neu erfinden.

Jahr für Jahr entstehen in der Schweiz ein paar überzeugende Filme. Und fast jedes Jahr ist auch ein Film dabei, der mir wichtig ist (und der mir wichtig bleibt, der sich meiner Erinnerung unauslöschlich einprägt) – wichtig für mich als Teil des Kinopublikums und für meine Arbeit als Filmautor – als Anregung und, was mir noch wichtiger ist, als ein Zeichen, das mir zeigt, dass ich mit meiner Suche nicht allein bin. Dabei ist es nicht entscheidend, ob ich nun den einzelnen Film als gelungen oder misslungen empfinde, sondern dass solche Filme mich zu einer Reise ins Unbekannte

(des Bekannten) einladen, zu einem Versuch, sich auf eine andere Weise von der Welt ein Bild zu machen. Damit auch deutlich wird, wovon ich hier konkret spreche, nenne ich einige Autorennamen, die mir dazu einfallen: Clemens Klopfenstein (s/w), Jürg Hassler, Anne Marie Miéville, Véronique Goël, Peter Mettler, Nicolas Humbert/Werner Penzel, Fred van der Kooij, Peter Liechti ... Wie gesagt, geht es mir hier nicht um die Qualität der einzelnen Filme, sondern um eine Art der filmischen Arbeit. Wenn ich ins Kino gehe, dann in der Hoffnung, dass sich durch das Filmenerlebnis mein Blick auf die Welt in irgendeiner Weise – und sei es auch nur ein winziges bisschen – verrücken wird. Und solche Tendenzen, solche verrückte Momente gibt es auch in vielen andern Filmen unterschiedlichster Autorinnen und Autoren. Wenn dieses Verrückte geschieht, hat sich der Kinoabend für mich gelohnt.

Ich bin unsicher, ob die "Reisenden Krieger" auf dem audiovisuellen Markt noch eine Zukunft haben. Und ich kann mir nicht vorstellen, dass meine Wünsche von denen verstanden werden können, die sich dafür engagieren, dass ein Teil des Kulturgeldes (auf Umwegen) in eine Automatische Filmförderung abgezweigt werden soll, die sich den Erfolg an den Kinokassen zum Massstab nehmen will. Und es erscheint mir als absurd,

wenn versucht würde, mit solchen Strategien des freien Marktes und ihren Mitläufern, über künstlerische Fragen zu diskutieren.

Es ist noch nicht lange her, da glaubte ich, die Filmbranche sei sich einig, wenn gegenüber den Fernsehanstalten argumentiert wurde, es müsse um Qualität gehen und gegen das Diktat der Einschaltquoten. Es ist erschreckend, wie schnell sich auch hierzulande das Denken in der Filmbranche seit dem Anschluss der DDR, dem Niedergang der Sowjetunion, dem kulturvernichtenden Siegeszug der Reinen Marktwirtschaft verändert hat. Was sollen da Fragen nach filmischer Ästhetik – da geht es um Geld und Prestige.

Doch es gibt auch Gründe zur Hoffnung: Für die Weiterbildungskurse der ArGe Dokumentarfilm des VSWG haben wir uns zum Prinzip gemacht, dass niemand die Teilnehmer etwas lehrt, sondern dass wir zusammen mit den eingeladenen Autoren und Theoretikern den Fragen nachgehen, die sich ihnen heute in ihrer Arbeit stellen, um gemeinsam ins Unbekannte zu denken – zu filmischen Formen, die noch nicht entwickelt sind, zu Filmen, die noch zu machen sein werden. Erfreulich ist, dass sich Jahr für Jahr mehr Filmschaffende zu diesen Kursen anmelden (sodass wir sie leider zum Teil abweisen müssen).

Seit dreizehn Jahren unterrichte ich zusammen mit Marlies Graf Dätwyler an der ETH Zürich «Filmkunde» unter dem Titel «Suche nach den eigenen Bildern, Suche nach den eigenen Tönen». Unsere Kenntnisse aus der Filmgeschichte und die Erfahrungen aus der Praxis unserer Filmarbeit sind der Boden, um auch hier Schritte ins Unbekannte, in filmisches Neuland zu ermöglichen. Am Anfang ist es für die Teilnehmer jeweils etwas irritierend, dass hier die filmischen Konventionen nicht als verbindlicher Wertmassstab gelten; doch Jahr für Jahr lassen sich mehr Leute auf dieses Wagnis ein. Von einigen wurden inzwischen Filme an den Solothurner Filmtagen und am VIPER gezeigt (worauf der Kurs eigentlich nicht abzielt); doch auch die Vorstellung, neugierige und offene Leute wie unsere Kurs-Teilnehmer könnten unser zukünftiges Kinopublikum sein, ist ermutigend.

Es werden weiterhin mit Millionen von Dollars für Millionen von Zuschauern Filme produziert werden; es ist unsinnig, wenn mit den beschränkten Mitteln, die in der Schweiz zur Verfügung stehen, solchen Vorbildern nachgeeifert wird. Und wäre wirklich etwas gewonnen (ausser Geld), wenn es gelingen würde, solche Publikumsgelüste mit einheimischer Ware zu befriedigen? Dazu kommt, dass hierzulande solche

Experimente, die mit festem Blick auf die Kinokasse durchgeführt wurden, zu kläglichen Resultaten geführt haben.

Und es ist schade, wenn Kulturgelder den Projekten zugesprochen werden, die als "sicher" erscheinen. Wie die Erfahrung zeigt, entsteht daraus mit grosser Sicherheit nur mehr oder weniger durchschnittliche Langweile.

Ich bin davon überzeugt, dass es die Projekte sind, die abenteuerlich und risikoreich erscheinen, die zu interessanten, intensiven, bewegenden (und natürlich auch irritierenden) Filmen führen.

Eigentlich braucht es keinen Mut, um daraus die Prioritäten für die Filmförderung zu setzen – die deutlichen Qualitätsunterschiede der realisierten Filme sprechen für sich.

Urs Graf, Zürich

Friedrich Kappeler

1. Als ich vor etwa 25 Jahren anfang, in Frauenfeld Filme zu machen, allein gegen den Rest der Welt, wie es mir schien, bin ich mir vorgekommen wie ein Spinner, wie Emil Eberli, der Idiot des Städtli, den ich damals porträtiert habe. Erst später, in Solothurn und in Zürich, habe ich Leute getroffen, die dasselbe wie ich taten, und so bekam meine Krankheit wenigstens einen Namen; Jungfilmer hiess das damals. Die am Schweizer-

film engagierten Leute, die ich nun kennen lernte, bildeten eine Art exotische Insel im Landesinneren, und auf diese Insel habe ich mich seither immer wieder zurückziehen müssen, um einigermaßen selbstverändlich Filme realisieren zu können.

2. Ich finde, wir sollten endlich aufhören, über das momentane Spielfilmteufel zu lamentieren. Es gibt hier, wie überall, Wellen; schliesslich hat es auch Jahrzehnte gedauert bis beim CH-Fussball oder Radsport, trotz viel Geld und Anstrengungen, sich einige wieder zu ganz grosser Form haben aufschwingen können.

3. Es passiert mir vielleicht zwei- bis dreimal im Jahr, da komme ich richtig aufgewühlt aus dem Kino, und wenn ich dann an uns CH-Filmer denke, scheint es mir, wir seien etwas kleinemützig geworden, unseren Filmen fehle Stringenz, Kraft, Fantasie, Charme, Witz und Poesie, leider.

Friedrich Kappeler, Frauenfeld

Pascal Verdosci

1. Der Alte Schweizer Film ist für mich der sehr alte Schweizer Film, schwarz-weiss Film, gute Darsteller, alte und ewig wiederkehrende Themen, die zum Teil antiquiert dargestellt, zum Teil aber auch sehr stimmungs- und gefühlvoll gemacht sind. Der Neue Schweizer Film ist für mich

bereits der Alte Schweizer Film, weil 68er und so. Godard, Goerretta, Imhoof und die andern sind doch auch schon alte Filmer, deren Filme sowieso. Deren Themen sind zu Beginn bestimmt mit sehr viel Engagement auch sehr gut umgesetzt worden, aber die letzten Filme dieser Regisseure sind auch nicht mehr das, was sie einmal waren. Aber weder der eine, der Alte Schweizer Film, noch der Neue Schweizer Film, sind für mich Hassobjekte. Beide haben sehr schöne Filme hervorgebracht, beide auch sehr schlechte. Mir ist die Einteilung nur historisch wichtig.

2. Der aktuelle Schweizer Film ist nicht mehr der Neue Schweizer Film, aber auch kein neuer. Samir und andere junge Zürcher Regisseure haben bestimmt einen neuen Stil geprägt, doch ein allgemeines Thema kann nicht ausgemacht werden, was vielleicht so schlecht auch wieder nicht ist. Denn, ein guter Film erzählt eine gute Geschichte, und nicht ein gutes Thema. Grundsätzlich mag ich mich aber nicht so für den aktuellen Schweizer Film erwärmen, zu eigenbrödlisch ist oft die Geschichte, zu unangenehm die formale Umsetzung. Ich erhoffe mir aber viele neue, billig gemachte Filme, die klar eine Geschichte und ein Engagement erzählen. Also lieber viele kleine Geschichten, als ein paar grosse Europa-Produktionen, scheint

mir der Weg in die Zukunft zu sein.
3. Damit habe ich schon fast die dritte Frage beantwortet. Leider habe ich weder VIER IM JEEP noch REISENDER KRIEGER gesehen. Aber vielleicht kennen Sie AUSGERECHNET ZÖE, mit Bestimmtheit der beste Schweizer Film seit Jahren, auch wenn er ein deutscher Film ist. Das ist nun mal aber so mit dem Schweizer Film. Das wird wohl auch in Zukunft so bleiben. Aber ist das schlimm?

Pascal Verdosci, Basel

Villi Hermann

1. Der Alte Schweizer Film war für mich eine Entdeckung und gleichzeitig schrien wir nach "tabula rasa". Aber: Warum sieht heute der Neue Schweizer Film/ Video so alt aus?
2. Ich kann nicht selber über den aktuellen Schweizer Film reden, nur einen anderen Cinéasten zitieren: «Le cinéma se coupe de la vie et en meurt. Pour ne pas mourir avec lui, je fais des films fauchés.» Michel Soutter
3. Mir scheint, dass sich unser Ch-Spielfilm in Richtung VIER IM JEEP entwickelt und nicht in einen spontanen erlebnisreichen Spiel (!) Film à la REISENDER KRIEGER. Wobei in den letzten Jahren unsere CH-Spielfilme selten die VIER IM JEEP überholten.

Villi Hermann, Lugano



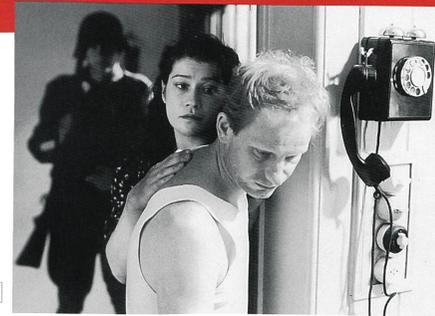
1



2



3



4



5

1980 **MAX FRISCH, JOURNAL I-III**
R, B: Richard Dindo; K: Renato Berta, Rainer Trinkl; S: Georg Janett, Jürg Hassler, Fredi M. Murer, Rainer Trinkl; M: Arié Dzierlatka; T: Alain Klarer; P: Saga Productions

1980 **SAUVE QUI PEUT (LA VIE)**
R: Jean-Luc Godard; B: Jean-Claude Carrière, Anne Marie Miéville, Jean-Luc Godard; K: Renato Berta, William Lubitschanski, Jean Bernard Menuod; M: Amilcare Ponchielli; T: Luc Yersin;

D: Isabelle Huppert, Jacques Dutronc, Nathalie Baye, Roland Anstutz, Guy Lavoire, Anna Baldaccini, Fred Perronne, Nicole Jacquet, Dore de Rosa; P: Sonimage, Sara Film, Saga Productions

1981 **DAS BOOT IST VOLL**
R, B: Markus Imhoof; K: Hans Liechti; S: Helena Gerber; T: Vladimir Vizan; D: Tina Engel, Curt Bois, Gerá David, Renate Steiger, Mathias Gnadinger, Michael Gempart; P: Limbo Film

1981 **E NACHTLANG FÜÜRLAND**
R, B: Clemens Klopfenstein, Remo Legnazzi; K: Clemens Klopfenstein; S: C. Klopfenstein, R. Legnazzi; M: Asphalt Blues Company; T: Pavol Jasnicky; D: Max Rüdinger, Christine Lauterburg, Adelheid Beyeler, Marlene Egli, Maria Wiessmann, Nick Campbell, Max Guggler; P: Ombra-Film

1981 **MATLOSA**
R: Villi Hermann; B: Angelo Gregorio, V. Hermann, nach einer Novelle von

Giovanni Orelli; K: Carlo Varini; D: Omero Antonutti, Francesca de Sapio, Flavio Buccì, Nico Pepe, Roger Jendli; P: ImagoFilm

1981 **REISENDER KRIEGER**
R, B: Christian Schocher; K: Clemens Klopfenstein; S: Christian Schocher; M: Scharlatan Quintetti; T: Hugo Sigrisi; D: Willy Ziegler, Jürgen Zoller, Max Ramp, Marianne Huber, Barbla Bischoff, Heinz Lüdi; P: Christian Schocher

1982 **DIE UNTERBROCHENE SPUR**
R, B: Mathias Knauer; K: Rob Gnani; S: Mathias Knauer; M: Roland Moser; P: Filmkollektio

1982 **KLASSENGELÜSTER**
R, B: Nino Jaccuso, Franz Rickenbach; K: Pio Corradi, Patrick Lindenmaier; S: Barbara Flückiger, Nino Jaccuso; M: Benedikt Jeger; T: Felix Singer, Dieter Lengacher; D: Schüler aus dem Kanton Solothurn; P: Odyssee Film

1982 **PASSION**
R, B: Jean-Luc Godard; K: Hans Liechti, Raoul Coutard; S: Jean-Luc Godard, Anne Marie Miéville; M: Mozart, Dvorak, Beethoven, Fauré; T: François Musy, Jean-Pierre Ruh; D: Isabelle Huppert, Hanna Schygulla, Jerzy Radziwilowicz, Michel Piccoli, Jean-François Stévenin, Lazo Szabo, Patrick Bonnel, Sophie Luca-tchewsky, Ezio Ambrosetti; P: Sarafilm, Sonimage, Antenne 2

1982 **DAS GANZE LEBEN**
R, B: Bruno Moll; K: Edwin Horak; S: Franziska Wirz; M: Ben Jeger, Phillip Roland; T: Florian Eidenbenz, Hans-Peter Fischer; D: Serena Weg; P: Bruno Moll



Clemens Klopferstein

Ich habe die Krise in der Uhrenindustrie in den siebziger Jahren in Biel und die Schliessung hunderter Betriebe mit durchschnittlichen Produkten miterlebt. Aktuell erblüht die Uhrenindustrie von neuem, und zwei Typen von Unternehmern können auf ihren Erfolg stolz sein: diejenigen, die Luxusuhren wie Rolex herstellen und die, welche "swatches" produzieren.

In der Welt des Kinos sind die Rolex-Modelle Filme von Hollywood-Studios, welche mit Budgets von 80 Millionen Dollars realisiert werden. Dagegen handelt es sich bei den "swatches" um originelle und innovative Produktionen mit kleinem Budget. Bei uns wurden die ersten Swatch-Filme von der "Gruppe des cinq", das heisst Tanner, Roy, Goretta, Soutter, Lagrange, hergestellt. Zu jener Zeit nannte man dies das "cinéma copain".

Leider fährt man in der Schweiz fort mit der Förderung der Spitze des Durchschnitts, man imitiert sogar die Amerikaner ... Dies erweist sich unzuverlässig als lächerlich, bei einem auf 20 Millionen Franken festgesetzten jährlichen Produktionsbudget. Diese Politik hat viel zu teure Filme zur Folge: zwei für acht Millionen!

Nach Produzenten muss in ganz Europa gesucht werden. Eine schwierige Aufgabe, von der vor allem eine gewisse Nomenklatura profitiert, um, dank dem

öffentlichen Manna, glückliche Tage zu verleben. Ich bitte die Verantwortlichen der Filmpolitik, engagieren Sie sich für das swatch-cinéma! Lassen Sie uns unsere Filme realisieren, mit unseren Wurzeln, unserer Identität, denn sie sind so sehr Dokumente unserer Epoche!

Anderenfalls hätte ich einen anderen Vorschlag: Behandeln Sie uns wie die Schweizer Bauern, leisten Sie Direktzahlungen an uns, damit wir zu drehen aufhören! Mit einer jährlichen Rente von 50 000 Franken verspreche ich Ihnen, den Bund um keine Unterstützung mehr anzugehen. Sie wären von mir befreit. Und ich hätte meinerseits nicht mehr hunderte von Formularen auszufüllen für Koproduktionsprojekte, die selten oder erst nach langen Jahren der Verhandlungen zu Ende kommen.

Clemens Klopferstein,
Bevagna

Cécile Küng

Vor vielen Jahren, als ich endlich alt genug war, um zu fast allen Kinos Zutritt zu erlangen, ging ein lautes Raunen durch dieses Land, hervorgerufen von Filmen, die zu unser aller Erstaunen bei uns entstanden und die einfach sensationell gut waren. Damals ging ich noch in die Lehre als Hochbauzeichnerin und Film fand für mich nur auf der Leinwand statt.

Heute da ich schon seit mehr als zehn Jahren professionell mit dem Schweizer Film arbeite, hat sich die Wahrnehmung verändert. Es gibt Tage, an denen mir meine Arbeit als Kümmern um ein Sorgenkind vorkommt. Ein Filmer sucht schon seit Jahren sein schönes Projekt zu finanzieren. Eine andere hat grad Krach mit ihrem Produzenten. Unsere Kopien kehren völlig zerkratzt von Vorführungen in X zurück. Dann lese ich, dass Filmer A, der als unser Delegierter in Y ein Schweizer Filmprogramm begleitet hat, der Presse dort mitteilte, der Schweizer Film sei ohnehin langweilig und nicht der Rede wert. Einer meiner beiden Mitarbeiter fehlt, er ist krank im Bett, und Dias zum Film B, die in Z dringend für eine anständige Pressearbeit benötigt werden, sind trotz tagelangem Herumtelefonieren nicht aufzutreiben. Der Botschafter S beklagt sich in einem Fax darüber, dass Filmer C während der Pressekonferenz zu unserem Filmprogramm, das grad in seinem Residenzland läuft, einen Kaugummi gekaut hätte, das gehe doch nicht und er will dazu eine Stellungnahme von mir. Auch steht die nächste Stiftungsratssitzung ins Haus, die muss noch vorbereitet werden.

An allen Ecken und Enden fehlt's an Geld und daran ist irgendwas jedermann schuld, ich natürlich auch, da ich ja bei Pro Helvetia arbeite, wo angeblich die Millionen ruhig vor sich hin dampfen. Und jedermann weiss besser, was mit dem wenigen, das vorhanden ist, gemacht werden muss. Der Mief herrscht, das erleuchtete Viereck auf der Leinwand ist kaum mehr zu erkennen.

Spricht man mit Angehörigen der "Filmkuchen" anderer Länder, trifft man auf denselben Mief. Wer denkt bei Kaurismäkis Filmen an den Mief, der im finnischen, wer angesichts von Solanas Filmen an den Mief, der im argentinischen "Filmkuchen" herrscht? Niemand ausser der "Kuchen" selbst.

Aber dann gibt's auch die Zeiten, wo's nur um den Film geht, und das sind gute Zeiten. Dicke Artikelsammlungen aus Indien kommen an, wo Alain Tanners Filme klug besprochen und von vielen tausend Zuschauern gesehen wurden, ein Brief aus Kolumbien unterschrieben von neunzehn Leuten, die alle dringend mitteilen wollen, dass sie von Dindos ARTHUR RIMBAUD begeistert sind. Erinnerungen an Vorführungen im Senegal, wo jeweils einige tausend Menschen staunend Schweizer Filme auf der Leinwand verfolgt haben, an jene Französin, die sich mir während eines Festivals treu anschloss, weil ich aus jenem Land kam, das ihr die wunderbare "ame sœur" besichert hatte, an die Koreaner, der mir in New York mit leuchtenden Augen von den Schweizer Filmen erzählte,

die er vor Jahren in Seoul gesehen hatte, an jenen Abend in der Wüste Gobi, wo mir ein tief bewegter Mann die Hand schüttelte und beteuerte, dass sie genau solche Filme bräuchten, wie wir sie aus der Schweiz gebracht hatten, oder an die vielen Japanerinnen und Japaner, die sich mit Ehrfurcht nach dem neuesten Film von Daniel Schmid erkundigen. Faxes treffen ein, in Kiev will man alle Filme von Michel Soutter sehen, im Pempidou möchte man gegen hundert Schweizer Filme zeigen, in Schottland interessiert man sich speziell für die Frauen im Schweizer Film, und ein Anrufer hat einen Film gesehen, dessen Titel er vergessen hat, aber seinen Freunden im Filmclub unbedingt zeigen will, weil er ganz toll und wichtig sei. Wir kommen dann auf den Titel, WELL DONE. – Da herrscht kein Mief, sondern Neugierde und Freude an den Filmen aus der Schweiz. Ich möchte nicht falsch verstanden werden. Mir ist sehr bewusst, dass sich der Film, nicht nur in der Schweiz, was seine Produktions- und Distributionsverhältnisse anbelangt, in Schwierigkeiten befindet. Die müssen gelöst werden, aber nicht um ihrer selbst willen, sondern um das Viereck auf der Leinwand noch hunderte von Jahren leuchten zu lassen.

Cécile Küng, Leiterin des
Filmdienstes der Schweizer
Kulturstiftung, Pro Helvetia,
Zürich

Julius Effenberger

Das schweizerische Filmschaffen ist – zu Recht? – von der Landesmentalität geprägt, und nach derselben ist auch das Zustandekommen von Filmen in der Schweiz organisiert. Die Landesmentalität ist vorsichtig, und so wickelt sich auch die Herstellung von Filmen ab. Vorsicht aber ist die schlechteste Voraussetzung jeglichen kulturellen Schaffens. Kultur formt das Unbekannte, das Zukünftige. Vorsicht aber will vor allem keinen falschen Schritt tun. Willst du Filme machen, so gehe in die USA, sagte mir jemand vor einem Jahrzehnt, aber ich sitze (stehe, laufe herum) noch hier und mache – folgerichtig – keine Filme, da es mir immer Absagen in den Briefkasten regnet. Meine Sicht der Dinge ist deshalb nicht unvoreingenommen, aber das ist keine Sicht, auch jene nicht, die noch so "objektiv" tut, wie etwa die Werturteile der unzähligen Kommissionen, Ausschüsse und Experten, die im hiesigen Alpenland über Sein und Nichtsein von Filmen entscheiden.

Seit Jahren hat sich eine Zentralisierung des Entscheids, welcher Film in der Schweiz gedreht wird, herausgebildet: Heute amten die Fernsehbeiträge für Dramatik sowie der Begutachtungsausschuss der Schweiz Film beim Bundesdepartement des Innern als eigentliche Zensurbehörden. Sollte der Bund ursprünglich das Restgeld geben,

so läuft heute ohne ihn nichts. Ebensowenig ohne das Fernsehen. Erst wenn diese zwei sich positiv stellen, blöken dann die andern ihr Ja hintendrein. Geben Bund und Fernsehen zusammen aber nicht etliche Hunderttausend, so verliert das Ausland Interesse an einer Zusammenarbeit mit der Schweiz, die nach wie vor namentlich mit Mammo Geld zu locken vermag.

Die zuständigen Stellen von Bund und Fernsehen achten als Zensurbehörden – im Gegensatz zu den Verhältnissen in "totalitären" Staaten – nicht primär darauf, dass das Filmprojekt nicht irgendeine Staatsideologie verhunzt (höchstens das Image als Ferienland soll nicht geschädigt werden). Sie passen vor allem auf, dass sie bei ihren eigenen Kontrollorganen nicht auf Widerstand stossen. Eine solche Selbstdisziplin kann durchaus unbewusst sein. Sie ist auch, sobald ein Mensch im Namen des Staatsmonopols (dazu gehört auch das Fernsehen) entscheidet und Steuergelder vergibt, durchaus naheliegend.

Die weitere Crux des Filmschaffens in der Schweiz ist der mangelnde Rückhalt in der Bevölkerung. Dies und die Zensur bewirken, dass sich das Filmschaffen weder inhaltlich noch formal vom Fleck rührt. Und das führt wiederum zum Desinteresse des Publikums.

Das schweizerische Filmschaffen ist Abbild der Landesmentalität, es verharrt in verkrampfter Igelstellung. Darin liegt hier die Charakterschwäche, sie ist schon auf den Strassen offensichtlich: Die Leute gehen mit eisigen Mienen aneinander vorbei, und sogar Leute, die sich kennen, forschen nacheinander mit überwachendem Blick neugierig nur aus der Ferne. Dann, beim Kreuzen, schauen sie stur und starr weg. Filmschaffen entsteht nicht im Alleingang. Dazu braucht es Zusammenarbeiten selbst, und auch mit dem Publikum. Auf den Schweizer-Strassen aber sieht und fühlt man, dass die Leute miteinander nichts gemein haben wollen. Sie schauen voneinander weg. Wie sollten sie auf Filme, welche die Welt nicht anders spiegeln, gespannt sein?

Unter den Filmschaffenden selbst herrscht Arroganz und Vetterliwirtschaft – ähnlich wie in anderen Ländern, durch die Kleinheit des Landes aber noch verschlimmert. Man will Filme machen, sich als Filmkünstler fühlen, aber eine eigene Sicht der Dinge (welche die Kameragestaltung erst rechtfertigen würde) fehlt meistens, oder geht spätestens am Widerstand der Mitarbeiter flöten, da ja alle eigen sein wollen (ungern den andern ansehen, siehe oben zu den Strassenblicken) und fast ausnahmslos an der Wohlstands-



1

1983 **TRANSATLANTIQUE** 4
R, B: Hans-Ulrich Schlumpf; K: Pio Corradi; S: Fee Liechti; M: Baden Powell; T: Hans Küni; D: Zaira Zambelli, Roger Jendly, Renate Schroeter, Balz Raz; P: Ariane Film, Limbo Film

1984 **DER GEMEINDEPRÄSIDENT** 3
R: Bernhard Giger; B: B. Giger, Martin Hennig, Peter Bichsel; K: Pio Corradi; S: Fee Liechti; M: Benedikt Jeger; T: Hans Küni; D: Mathias Gnädinger, Peter Freiburghaus, Paul Born, Eva Schär, Janet



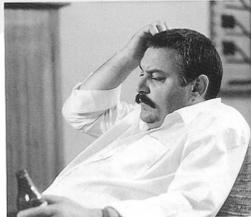
2

Haufler, Christof Vorster, Max Begert, Franz Mumenthaler, Alfred Zbinden, Marion Wiedmer, Christine Kohler, René Ramsler; P: Cactus Film

1985 **HÖHENFEUER** 6
R, B: Fredi M. Murer; K: Pio Corradi; S: Helena Gerber; T: Florian Eidenbenz; D: Thomas Nock, Johanna Lier, Dorothea Moritz, Rolf Illig, Tilli Breidenbach, Jörg Odermatt; P: Bernard Lang, Alfred Richterich, Walter Schoch, SRG, WDR

1985 **IL BACIO DI TOSCA** 5
R, B: Daniel Schmid; K: Renato Bertia, S: Daniela Roderer; M: Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini; T: Luc Yersin; P: T + C Film

1985 **NO MAN'S LAND**
R, B: Alain Tanner; K: Bernard Zitzermann; S: Laurent Uhler; M: Terry Riley; T: Jean-Paul Mugel; D: Hugues Quester, Myriam Mézière, Jean-Philippe Ecoffey, Marie-Luce Felber, Maria Cabral; P: Filmograph, MK2, WDR, Channel 4, SSR



3

1985 **GOSSLIWIL** 2
R, B: Hans Stürm, Beatrice Leuthold Michel, K: Hans Stürm; T: Beatrice Leuthold Michel, André Pinks; P: Filmkollektiv

1985 **AKROPOLIS NOW** 1
R: Hans Liechti; B: H. Liechti, Rainer Klausmann, Su Kappeler; K: Rainer Klausmann; M: Ben Jeger; T: Hans Kintzi; D: Dominique Laffin, Wolfram Berger, Max Rüdinger, Christine Lauterburg, Roger Jendly, Yvonne Kupper, Alice



4

1986 **WELCHE BILDER, KLEINER ENGEL, WANDERN DURCH DEIN ANGESICHT**
R, B: Jürg Hassler, Ursula L-M; K: Jürg Hassler; T: Dieter Gränicher; P: Jürg Hassler

1986 **DER SCHÖNE AUGENBLICK**
R: Friedrich Kappeler; B: F. Kappeler, Pio Corradi; K: Pio Corradi; S: Georg Janetti



5

M: Bruno Spoerri; T: Felix Singer, Martin Witz; P: Hans-Ulrich Schlumpf, Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

1987 **MORLOVE – EINE ODE FÜR HEISENBERG**
R: Samir; B: Samir, Martin Witz; K: Lukas Strebel; S: Christoph Staub, Kathrin Plüss; M: Thomas Bächli, Andrea Caprez, Franziska Strebel; T: Florian Eidenbenz, Ronnie Wahl; D: Michel

Hüttner, Anke Schubert, Ingold Wildenauer, Albert Kitzel; P: Videoladen

1988 **LA MÉRIDIENNE**
R: Jean-François Amiguet; B: Jean-François Coyet, Anne Gonthier, Jean-François Amiguet; K: Emmanuel Machuel; S: Elisabeth Wälchli; M: Arié Dzierlatka; T: Laurent Barbey; D: Jérôme Angé, Kristin Scott-Thomas, Sylvie Orcier, Patrice Kerbrat; P: CAB Productions Sàrl, AO Production, TSR



6

Hundert
Jahre
Kino

krankheit der Bequemlichkeit und an der Schweizer Krankheit der Vorsicht leiden. Das Filmbild soll vor allem sauber und scharf sein – nur nicht zu originell. Sonst gibt's von der Jury für Filmprämien keine Zusatzsubvention von paar tausend Fränkli, und – viel schlimmer – keinen Job mehr beim TV. Das TV aber passt auf, dass es weder von hintersten Ledersfabriker noch von den Aufsichtsstellen eine Rüge einfährt.

In der Schweiz lässt sich viel Fantasie wohl im Geldhandel ausleben, aber mit Filmkunst – da hat sich seit Gopfert Keller nichts geändert – ist es hier aus angeführten mentalen und organisatorischen Gründen mager bestellt. Höchstens bodenständige Dokumente – die sogar mittelmässig aufmüpfig sein können (wie der Surava-Film, der sich allerdings brav an Vergangenes hält), stets aber an der Oberfläche kleben – haben bei einer Landesmentalität, die noch der Scholle nah ist, eine Chance. Alle zwanzig, dreissig Jahre gibt es Ausnahmen. Den Abschluss der letzten guten Zeit waren Lyssys SCHWEIZERMACHER – durch die sich offenbar ein ganzes Artistenleben auch schon verbraucht hatte.

Es bräuchte vor allem Leute, die aufeinander gespannt sind, und dann solche mit etwas (nicht einmal so viel) Geld, mit eigenem Geschmack und Werturteil,

und die das Anliegen haben, mit Filmen auf ihre Umwelt einzuwirken – um das Monopol der Fernseh- und Bundeszensur zu brechen. Es bräuchte den Mut zum Wagnis – um den schalen Filmstories aus den USA, welche die Erdkugel überfluten und die Weltmilliarden erziehen, die Stirn zu bieten.

Julius Effenberger, Bern

Veronika Minder

1. *Zum neuen Schweizerfilm (mit grossem N ...?)*

Das «Kellerkino» ist ein sehr kleines Kino; mit 56 Plätzen und zwei Vorstellungen pro Tag freuen wir uns über 20 bis 30 BesucherInnen pro Vorstellung. Wenn also wöchentlich 500 Leute DAS BOLIVIANISCHE TAGEBUCH von Richard Dindo gesehen haben, war das ein Grosse Erfolg für unser Kino ...

Mit anderen Worten: Schweizerfilme, natürlich am liebsten diejenigen, die auch ein Publikum finden, sind fixer Bestandteil unseres Programms.

2. *Zur Charakterisierung der Situation des CH-Movies?*

... möchte ich mich keinesfalls zu irgendwelchen Wort-hülsen hinreissen lassen. "Normalerweise" hat der Dokumentarfilm bei uns meistens bessere Presse und mehr Publikum. Dies ist aber auch deswegen so, weil das sogenannte

"grosse Kino" sowieso nicht im «Kellerkino» gezeigt wird.

3. *Wohin und weshalb entwickelt sich der Schweizer Film?*

Hoffentlich noch viel mehr und mehr von Frauen, alten Menschen, AsylbewerberInnen, Schwulen, Lesben und so weiter ...

Veronika Minder, Kellerkino, Bern

Felix Aepli

Der Schweizer Film ist die Chronik der laufenden Ereignisse in unserem Land. Sei es bewusst, sei es unbewusst, registriert das einheimische Filmschaffen die gesellschaftlichen Veränderungen und spürt den kollektiven Träumen, Wünschen und Ängsten nach. Das macht die Stärke und die Schwäche des Schweizer Films aus: Stärke, weil diese Aufgabe kein anderes einheimisches Medium (und schon gar nicht der marktbeherrschende Importfilm nach US-Muster) umfassender und anschaulicher erfüllen kann; Schwäche, weil viele Filmschaffende im Bestreben, ihrerseits auf die dargestellten Verhältnisse zurückzuwirken, das Eigenleben des Mediums Film missachten. Diese Widersprüchlichkeit erklärt mich häufig zwiespältiges Filmerebnis, gleichsam meine Hassliebe dem Objekt der Begierde gegen-

über, wobei ich mir im Einzelfall redlich Mühe gebe herauszufinden, ob ich mich über den dargestellten Sachverhalt an sich oder über die Art der Darstellung aufrege ...

Felix Aepli, Filmhistoriker, Zürich

Pius Morger

Eine Filmvorführung

Habe eine schlaflose Nacht. Es denkt mit mir. Von hundert rückwärts zählen und dabei die Hand schreiben lassen? Umgehe so meine innere Zensur. Meine neue Methode. Kommt hervor, was nicht hervorkommen darf. 99, 98, 97 ... erinnere mich an eine Schreckensminute. 96, 95 ... An eine Filmvorführung. Das Publikum hat sich in seiner ganzen Breite im Kinosaal verteilt. Sehe einen schönen Liebesfilm. Die Story: ungewöhnlich – verhängnisvoll ... Allmählich nimmt Film eigenartige Formen an. Sehe Flecken noch. Schöne, farbige Flecken, die sich virtuos verschieben. Trancartig. Ganz aussergewöhnlich für einen Film mit Schauspiel, einer bewegten Geschichte und schimmernd glänzende Bilder. Bald wird es Tumult geben im Saal. Publikum will den Duft des Frühlings und das Kitzeln im Bauch von Schmetterlingsflügeln nicht nehmen lassen. Herbei mit den Gefühlen! Denkt es mit mir. Aber es kommt kühner. 81, 80, 79 ... Es

ist anstrengend, rückwärts zu zählen und Händchen schreiben lassen. Die Farbflecken sind weg. Nur noch weisses, schwaches Flackern der Projektionslampe. Und der Ton? Auch der hat heute frühzeitig den Geist aufgegeben. Vertrautes Geräusch des Projektors bleibt. Mir gefällt der Film, aber jetzt, spätestens jetzt muss das Publikum die Kinokasse stürmen. Denkt es mit mir. Wieder falsch. Der Film läuft, das Publikum bleibt gebannt. Aussergewöhnlich. Sehr aussergewöhnlich. Was kommt jetzt noch? Die weisse Leinwand blendet mich. Ich wache auf. Der Nacht eine Stunde Schlaf abgerungen, aber die Müdigkeit hat sich nicht gelegt. Den Kopf unter den Wasserhahn oder ein wenig Musik hören? Ich bleibe matt liegen. 66, 65 ... 61. Hör mit dem Zählen auf. Zu anstrengend. Ich bin wach. Kopf doch unter Wasser gehalten.

Die Fachsprache der Filme ist nicht gerade die feinste. Wo gehobelt wird, fliegen Späne. So wird gerne von "Schuss" und "Gegenschuss" gesprochen, von "Gestorben", wenn eine Szene abgedreht ist. Der Filme macht, scheint viele Berufe auszuüben. Zum Beispiel den des Scharfrichters. Einem Schauspieler oder einer Schauspielerin kann vernünftig «Cut!» zugerufen werden, und er oder sie erlebt darauf hin tatsächlich einen kleinen Küstlertod. Der Auf-

hänger ist nicht etwa der Gehilfe des Scharfrichters, obwohl ohne Aufhänger es den anderen nicht gäbe. Der Aufhänger ist das Benzin für ein Motörchen. Dieses kleine Motörchen wiederum bringt, so Gott will, einen ganzen Maschinenpark in Bewegung. Eine kleine, neue Welt kann entstehen. Das Wort "Fressen" ist auch wichtig, wenn Filmleute untereinander sind. Frisst das breite Publikum den Film oder frisst es ihn nicht. Auch da ein ganz allgemein zugänglicher Begriff, der sicher noch andere Leute tagtäglich beschäftigt. Zugegeben. Auch mich beschäftigt er gerade auch. Wegen dieser seltsamen Filmvorführung in meinem Traum. Es gibt sie ja, diese Filme, die direkt über das Auge in die Seele eindringen. Der Zustand des Menschen ist dann eben wie beseelt. Seine Blicke sind entrückt, und wenn die Leute vom dunklen Kinosaal wieder an das Tageslicht kommen, sind alle ein bisschen verrückt. Es ist der Zustand des Wieder-wach-Werdens. Plötzlich die Welt für kurze Zeit mit Kinderaugen betrachten. Also, denkt es mit mir, dieser eben gesehene Film ist für das breite Publikum doch ganz und gar langweilig. Sie werden alle beschlagene und trübe Seelenfensterchen haben. Aber beim Hinausgehen – jetzt die oben erwähnte Schreckensminute: Rings um mich zufriedene

Münder, strahlende Augen! Ein Alptraum! Ich rätsle lange über meine fatale Fehleinschätzung. Habe ich im selben Kino, zur selben Zeit, einen ganz anderen Film gesehen? Eben gedanklich eine heisse Spur entdeckt. Jetzt schreit mir ein Wichtigter, den ich zuvor noch nie gesehen habe, 10, 9, 8 ins Ohr. Zweimal. So ein Idiot! Aber eine gewisse Sympathie kann ich ihm nicht absprechen. Scheint verwirrt zu sein wie ich. Wende mich von ihm ab und blicke direkt ins Gesicht des Weckers an meinem Bettrand. Dieser sagt mir: «Es ist 6 Uhr 5 Minuten und 4 Sekunden». Bin beruhigt. Habe diese Nacht durchgeschlafen.

Tage später. Mein Händchenwerk kommt mir wieder in die Finger. Beim Durchlesen entdecke ich trotz meiner Technik, Händchen einfach schreiben lassen, den Satz: «So Gott will». Da hat sich eine Metapher eingeschlichen. Denn der Vergleich mit Gott stammt wohl eher aus der Zeit von Papis Kino, als die Bilder laufen lernten und es meistens an einem einzigen Menschen hing, ob ein Film zustande kam oder nicht. Heute sind ja an die Stellen dieser Patriarchen verschiedenste Gremien getreten, die über Sein oder Nichtsein von kleinen Welten entscheiden. Dort geht es zuweilen olympisch zu und her. Sie streiten sehr oft miteinander. Das liegt durchwegs in der Natur



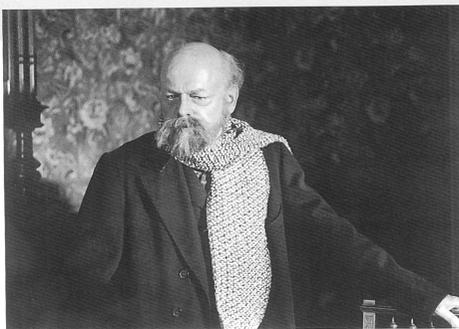
der Sache. Das aussergewöhnliche dabei ist aber nur, dass sich auch diese Epoche ihrem Ende neigt. Die grosse Zeit ihres Wirkens scheint endgültig vorbei zu sein. Was wird kommen? Wenn es beim Film umgekehrt ist als in der Kulturgeschichte, wo erst nach der griechischen Götterwelt sich die Eingottkultur durchgesetzt hat, dann werden wir uns bald einmal im vielversprechenden vorolympischen Zeitalter der Muttergötin wiederfinden.

Pius Morger, Zürich



1

1988 **REISEN INS LADERINNERE**
R, B: Matthias von Gunten; K: Pio Corradi; S: Bernhard Lehner; T: Felix Singer, Martin Witz; P: Matthias von Gunten



2

Sigfrid Steiner, Jean Schlegel, Edith Winkler, Volli Geiler, Aldo Hutwyler, Yves Raecher, Rico Beeler; P: Odyssee Film, BR, DRS

1989 **PIANO PANIER**
R, B: Patricia Plattner; K: Matthias Kälin; S: Loredana Cristelli; M: Jacques Robellaz; T: Paulo de Jesus; D: Rita Blanco, Anne-Laure Luisoni, Diego Daria, Daniel Wolf, Antoine Basler, Stefan Gubser, Paulo Branco; P: Light Night Productions, Gemini Films, Paulo Branco



3

François Musy, Pierre-Alain Besse, Henri Morelle, Miguel Rejas, Willi Studer; D: Alain Delon, Domiziana Giordano, Roland Amstutz, Laurence Cote; P: Sara Films, Vega Film, TSR

1991 **ARTHUR RIMBAUD, UNE BIOGRAPHIE**

R, B: Richard Dindo; K: Pio Corradi; S: Georg Janett; M: Philipp Hersant; T: André Pinkus, Jean Umanski, Henri Maikoff; D: Jean Dautremay, Christiane Cohendy, Bernard Bloch, Albert Delpy,



4

Madeleine Marie, Hans-Rudolf Twerenbold; P: Ciné-Manufacture, Les Films d'ici

1991 **ADOLF DIETRICH**
R, B: Friedrich Kappeler; K: Pio Corradi; S: Mirjam Krakenberger; T: Ingrid Städeli; P: George Reinhart Productions, Friedrich Kappeler

1991 **CHRONIQUE PAYSANNE**
R, B: Jacqueline Veuve; K: Hugues Ryffel; S: Edwige Ochsenbein; T: Pierre-André Luthy; P: Aquarius-Film-Production, Les



5

D: Gérard Depardieu, Laurence Masliab, Jean-Louis Leca, François Germond, Anny Romand, Roland Blanche, Marc Betton, Gilbert Isnard, Monique Coutourier; P: Vega Film, Les Films AlainSarde

Nur ja keine Visionen

Eine ernst gemeinte Anmerkung zu den nächsten hundert Jahren Schweizer Film
Marc Wehrlin, Chef Sektion Film des Bundesamtes für Kultur



Marc Wehrlin

Von den vielen Diskussionen um den Schweizer Film, deren ich überdrüssig bin, ist mir die Diskussion am meisten zuwider, die sich mit Verbissenheit der Frage widmet, wie der Schweizer Film der Zukunft aussehen soll. Keine andere Diskussion kann es an Überflüssigkeit – oder heisst es Überfluss? – mit dieser aufnehmen.

Braucht der Schweizer Film mehr Abenteuergeschichten? Muss er zum "grossen" Kinofilm werden, wobei ich das "gross" wie seinerzeit die "DDR" in Anführungszeichen setze? Liegt sein Heil in der heimatkritischen Nische? Oder müssten lediglich die Beziehungskisten besser gezimert oder die Trips ins Ego zügiger gefahren werden? Findet der Schweizer Film seine Geschichten in den globalen Themen oder im Senegraben?

Ich weiss nicht, ob ich mit den andern Kulturdiskussionen zu wenig vertraut bin oder sie aus meinem Gedächtnis schlicht ausblende. Ich mag mich nicht erinnern, von Debatten gelesen zu haben, ob die Schweizer Dichterinnen und Dichter künftig dicke oder dünne Bücher schreiben sollen und welches Literaturgenre unserem Land angepasst wäre. Ähnliche Diskussionen vermisse ich – oder eben nicht – auch in den andern Kulturbereichen.

Wie der Schweizer Film in der Zukunft aussehen soll? Dieser Diskurs muss denen vorbehalten bleiben, die den Film gestalten wollen. Filmemacherinnen und Filmemacher, ihre kreativen, organisatorischen oder finanziellen Gehilfinnen und Gehilfen (man nennt sie in der Regel Produzentinnen oder Produzenten): sie müssen eine klare Vorstellung haben, in welche Richtung sie dieses Kulturmedium entwickeln wollen.

Visionen sind das Vorrecht der Schaffenden. Sie allenfalls sind in der Lage, sie legitim zu verwirklichen. Diese Verantwortung wollen wir

ihnen nicht abnehmen. Visionen eines Kulturbeamten, falls umgesetzt: selbst der Schweizer Film würde diese Anmassung nicht überleben.

Die Kulturverwalter müssen zufrieden sein, wenn sie merken, was sich aus der kreativen Ecke heraus entwickelt. Nicht wir zeichnen die Richtung vor. Wir haben schon Glück, wenn wir sie erkennen und der Entwicklung nicht Steine in den Weg legen. Ganz selten wird es uns gelingen, das "Richtige" zu fördern. Die Anführungszeichen sind wiederum absichtlich. Die Qualifikation bleibt subjektiv und den Zeitläufen unterworfen.

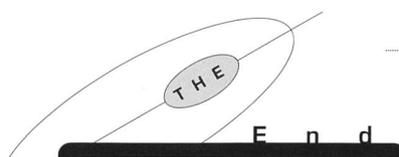
Selbst das Publikum fällt einer höchst provisorischen Entscheidung, obwohl, und davon bin ich überzeugt, einen äusserst wichtigen. Kultur ist Kommunikation; kommt letzte nicht zustande, bleibt erste auf der Strecke. Allerdings muss das Publikum überhaupt eine Chance haben, sich entscheiden zu können. Anderswo heisst dies Marktzugang.

Das Utopische hiesse: Die Filmschaffenden dieses Landes, ob einheimisch oder nicht, sind mit ihren Werken in allen Medien signifikant präsent. Das bedeutet nicht bloss die Sicherung des Réduits Kino oder der Voralpen TV, sondern die Eroberung des industrialisierten Flachlandes der mehr oder weniger neuen Medien, wie Video-on-Demand, Multimedia oder wie die neuen Glücksbringer heissen.

Wenn eine helvetische Kulturpolitik dazu beitragen könnte, wäre schon viel gewonnen.

Mit welchen Filmen? Stellen Sie diese Frage nie mir. Aber bitte machen Sie die richtigen Filme.

the end



nyon

du 18 au 24 septembre 1995

VISIONS DU RÉEL

festival international

du cinéma documentaire

case postale 2320

1260 nyon 2 - suisse

tél. +41/22/361 60 60

fax +41/22/361 70 71



PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

GEWINNEN

Wir fördern das Schweizer Filmschaffen. Mit 7% unserer Einnahmen. Damit der kulturelle Aspekt nicht zu kurz kommt. Zum Gewinn des Schweizer Films: Kulturfonds.

Schweizerische
Gesellschaft für
die Urheberrechte
an audiovisuellen
Werken



Wir wahren Ihre Filmrechte

Neuengasse 23
Postfach 2190
CH - 3001 Bern
Tel. 031 312 11 06
Fax 031 311 21 04

**GESPENSTER GIBT'S
NICHT, ODER ?**

CASPER



UNIVERSAL PICTURES PRESENTS AN AMBLIN ENTERTAINMENT PRODUCTION IN ASSOCIATION WITH THE HARVEY ENTERTAINMENT COMPANY "CASPER" CHRISTINA RICCI BILL PULLMAN
CATHY MORIARTY ERIC IDLE MUSIC BY JEFFREY FRANKLIN STEVE WATERMAN COSTUME DESIGNER ROSANNA NORTON EXECUTIVE PRODUCERS DENNIS MURPHY & S.C. EXECUTIVE PRODUCERS JAMES HORNOR PRODUCED BY MICHAEL KAHN A.C.E.
DIRECTED BY LESLIE DOLLEY EXECUTIVE PRODUCERS DEAN CUNDEY & S.C. PRODUCED BY STEVEN SPIELBERG GERALD R. MOLEN JEFFREY A. MONTGOMERY WRITTEN BY SHEPHERD STONE & DEANNA OLIVER
DIRECTED BY COLIN WILSON PRODUCED BY BRAD SILBERLING EXECUTIVE PRODUCERS JAMES HORNOR A UNIVERSAL PICTURE UNIVERSAL

Jetzt geistert es im Kino.

EIN FILM VON
PATRICIA ROZEMA

«I've Heard the Mermaids Singing»

WHEN NIGHT IS FALLING

ALLIANCE COMMUNICATIONS CORPORATION PRÄSENTIERT EINE CRUCIAL PICTURES INC. PRODUKTION WHEN NIGHT IS FALLING

PASCALE BUSSIÈRE • RACHAEL CRAWFORD • DON MCKELLAR • TRACY WRIGHT • DAVID FOX UND HENRY CZERNY

KAMERA DOUGLAS KOCH SCHNITT SUSAN SHIPTON AUSSTATTUNG JOHN DONDEYMAN MUSIK LESLEY BARBER

ASSOCIATE PRODUZENT SANDRA CUNNINGHAM CASTING DEIDRE BOWEN KOSTÜME LINDA MUIR TON JOHN HAZEN, ALAN GELDERT

PRODUKTION BARBARA TRANTER BUCH UND REGIE PATRICIA ROZEMA

PRODUZIERT UNTER DER BETEILIGUNG VON TELEFILM CANADA UND THE ONTARIO FILM DEVELOPMENT CORPORATION

FILM GROUP