

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 58 (2016)
Heft: 352

Artikel: Das Welschlandwunder : Rückblick auf die Groupe 5
Autor: Walder, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863324>

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: 12.01.2026

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

Das Welschland- wunder



Martin Walder

Martin Walder lebt als Kulturjournalist in Genf und Zürich. Nach der Promotion über Ödön von Horváth erste Spuren abverdient als Redaktor für Film/Radio+Fernsehen/Tourismus in der NZZ bei Martin Schlappner. Theater- und Literaturkritik. Von 1978 bis 2002 bei DRS2 in leitenden Funktionen tätig; Redaktor/Moderator von Sendungen wie «Reflexe», «Passage2», «Musik für einen Gast». 2002–2009 bei der NZZ am Sonntag zuständig für Film und E-Musik. 2011–2015 Mitglied der Auswahlgruppe für die Semaine de la critique am Filmfestival von Locarno.

Rückblick auf die Groupe 5



L'invitation (1973)
Rosine Rochette und Jean-Luc Bideau, Regie: Claude Goretta



In den sechziger Jahren herrschte in Europas Film-schaffen Aufbruchstim-mung. In der Schweiz schlossen sich fünf welsche Filmemacher zusammen und entdeckten im Bereich des Spielfilms das Nie-mandsland. Als Groupe 5 schrieben sie Filmgeschichte.

Am Anfang war nicht nichts. Aber sicher war da keine eigentliche Filmszene. Was es gab: einzelne Filmer, hüben wie drüben des Röstigrabens. Im Welschland wurde um 1960 der Neuenburger Mittelschullehrer und Filmer Henry Brandt zur ersten Referenzfigur im Dokumentarischen, namentlich mit *Quand nous étions petits enfants*, dem Porträt des jurassischen Weilers Les Taillères und seiner Dorfschule. Die Expo 64 in Lausanne bündelte erste gemeinsame (aber vergebliche) Projekt-Energien von Filmemachern wie dem Chaux-de-Fonnier Brandt (*1921) sowie den Genfern Alain Tanner (*1929) und Claude Goretta (*1929).¹ Realisiert wurden Brandts fünf Kurzfilme zum Thema *La Suisse s'interroge*. Sie setzten sich im kollektiven Gedächtnis des Landes fest. Die grossen, tristen Augen von Brandts kleinem Sohn Christophe im Fond des Autos beim sonntäglichen Familienausflug widersprachen der «course au bonheur» im Titel jener Episode unvergesslich. Einzelne Filmer traten mit ersten Dokumentarfilmen hervor, Tanner zum Beispiel mit *Ramuz, passage d'un poète* (1961) oder *Les apprentis* (1964), Goretta mit *Grande Dixence* (1960). Weitere wie Claude Champion und Yves Yersin sollten folgen.

Jean-Louis Roy (*1938) wagte sich an den Kino-spielfilm: *L'inconnu de Shandigor* wurde 1967 in den Wettbewerb von Cannes eingeladen. Und dann, am Ende des Jahrzehnts, nach Michel Soutters ersten, billigst fabrizierten *fictions*, das frühlingshafte Aufblühen eines helvetischen Spielfilms in der Romandie.

Es gehorcht einem Zauberwort, das *Le Groupe 5* lautet, und steht auch dafür, wie viel von einer glücklichen Konstellation und Pragmatismus abhängt, die einer Idee zum Durchbruch verhelfen können.

Dazu muss man an zweierlei erinnern. Zum einen wurden Spielfilme vom Bund erst ab 1971 (mit Tanners *La salamandre*) gefördert. Zweitens ist ein näherer Blick auf das Verhältnis von Kino und Fernsehen damals nötig. Und da herrschte in Bezug auf *fiction* generell erst einmal Berührungsscheu: «La TV, c'était la technique; le cinéma, c'était l'art», zwei Welten, zwei Visionen für sich, so hat es der Pionier Jean-Jacques Lagrange auf den Punkt gebracht.² Gleichwohl war in Genf – ganz im Gegensatz zur Deutschschweiz – ein Nährboden für Gemeinsames gegeben, und es begegneten sich die zwei Welten, die bei näherem Hinsehen einander so fremd gar nicht waren, in der Groupe 5 – zu beider Nutzen, zumindest für eine kurze Zeitspanne. Wie war das möglich?

Filmtalentschmiede Fernsehen

Eine Voraussetzung war, dass in der Genfer Fernseh-anstalt zu jener Zeit kreative Köpfe mit filmischem Temperament am Werk waren. Teils sind sie dort angestellt, so Claude Goretta und Jean-Jacques Lagrange. Teils sind sie mit der Télévision in regel-mässiger Zusammenarbeit verbunden: Alain Tanner, Michel Soutter, Jean-Louis Roy. Sie haben schon zuvor füreinander gearbeitet: die Genfer Uni-Film-klubfreunde Tanner und Goretta in ihrer legendären preisgekrönten London-Impression *Nice Time* (1956), Roy zum Beispiel als Cutter von Gorettas frühem Dokumentarfilm *Grande Dixence*, Soutter zunächst als Assistent und Autor von Goretta, der selber nach seiner Rückkehr von London durch seinen Schulkame-raden Lagrange zum welschen Fernsehen gestossen ist. Lagrange wiederum ist 1954 ein Mann der ersten Stunde bei der neuen Télévision genevoise gewesen.

Sie sind Freunde, die sich im Kern als Filmema-cher, als *cinéastes*, verstehen wollten – nicht primär gegen das Fernsehen als Medium gerichtet, sondern innerhalb ihres Selbstverständnisses als *téléastes*. Soutter und Goretta sind besonders vielseitig, man schreibt und inszeniert zum Beispiel sogenannte Dra-matiques, also aufgezeichnete Studioproduktionen (eigene oder nach Theatervorlagen), man dreht Fern-sehfilme oder bereist für dokumentarische Enqueten und Porträts die Kontinente von Fernost bis Feuer-land. «Continents sans visa» heisst das journalistische Tummelfeld im 30-Minuten-Format, zwischen 1959 bis 1969 das informativ-feuilletonistische Flaggschiff des welschen Fernsehens mit internationalem Ren-ommee. Dessen in unserem Zusammenhang wich-tige Spezialität: Nicht die damals üblichen Dreier-equipen, bestehend aus Journalist, Kameramann und Tontechniker, machen sich auf die Pirsch, sondern man ist zu viert. Mit einem Journalisten vom Fach zur Seite ist der *réalisateur* als der filmische Gestal-ter für einen Beitrag zuständig. Interessenkonflikte vorprogrammiert? Der Genfer Schriftsteller Nicolas Bouvier hat folgende hübsche Hierarchie definiert:

Sie sind Freunde, die sich im Kern als Filmemacher, als *cinéastes*, verstehen wollten – nicht primär gegen das Fernsehen als Medium gerichtet, sondern innerhalb ihres Selbstverständnisses als *téléastes*.



Le fou (1970) François Simon und Camille Fournier, Regie: Claude Goretta

Charles mort ou vif (1969) Marcel Robert und François Simon, Regie: Alain Tanner





James ou pas (1970) Michel Soutter und Darsteller bei den Dreharbeiten



Le retour d'Afrique (1973) Alain Tanner (mit Brille) und Renato Berta bei den Dreharbeiten

«Le réalisateur est le roi. Le caméraman vice-roi. Le journaliste prince-consort»³ – König, Vizekönig, Prinzgemahl also.

Und die Könige träumen vom Spielfilm. Doch Kinofilme in schweizerischer Manufaktur herzustellen, bedeutete in Sachen Produktion den Gang ins Niemandsland. Und Niemandsland betreten hiess, einen grossen Schritt zu wagen, unter welchen Voraussetzungen auch immer. Und warum nicht mit der leichten, mobilen und synchronisierbaren 16-mm-Kamera- und Direktonteknik, die international das Fernsehen eben erobert und auch die Direct-Cinema-Bewegung ermöglicht hat? Soutters erste Filme wie *La lune avec les dents*, *Haschisch* und *La pomme* kosteten jeder weniger als 50 000 Franken. Seine Courage löste den Wunsch aus, sich künftig auf eine finanzielle und produktionelle Basis abstützen zu können: «Pour donner un sens à mes expériences de tournages, je sentais le besoin de transformer mes expériences personnelles en expériences collectives. J'étais sûr que mes méthodes artisanales pourraient être utiles à d'autres, mais pour cela, il me fallait trouver une idée de production. Je pensais surtout à mes amis Tanner et Goretta ...»⁴

Warum also nicht dort anklopfen, wo man bereits tätig war? «Comme il n'y avait pas d'industrie cinématographique en Suisse, nous étions obligés au départ de nous adresser au seul producteur existant de long métrage, en l'occurrence la télévision.»⁵ 1968 geht man also auf den Direktor der TSR und den Chef der Abteilung Dramatik zu. Ziel ist, «de convertir les dramatiques télévisées en films de cinéma».⁶ In René Schenker hat das welsche Fernsehen seit 1958 einen Direktor, wie es ihn sich nur wünschen kann. Der studierte Musiker, früherer Preisträger des renommierten Concours de Genève und Bratschist im Orchestre de la Suisse Romande, ist schon Initiant des Genfer Fernsehexperimenten gewesen und steht danach dem welschen Fernsehen vor (von 1973 bis zur Pensionierung 1985 leitet er die ganze RTS). Schenker hat ein offenes Ohr. Er spürt das Potenzial des Vorschlags; auch will er in durchaus eigenem Interesse seine besten Arbeitskräfte nicht verlieren. Und so gelingt es, mangels einer tragfähigen einheimischen Filmproduktion, das Fernsehen weniger als Koproduzenten denn, bei hälftigem finanziellem Engagement, als eine Art Vorkäufer von Filmen lokalen und nationalen Charakters zu gewinnen.

Eine Win-win-Situation

Der Pfiff an der Sache ist für die Filmher, dass sie ihre in individueller künstlerischer und produktioneller Verantwortung, also auch nicht mit Fernsehesequipment hergestellten Werke vor der TV-Ausstrahlung in den Kinos von Schlüsselstädten während eines Jahres auswerten können. Das Fernsehen wiederum bekommt die Chance, Kinofilme billiger als die eigenen Dramatiques und aktuell ins Programm nehmen zu können. Aktueller jedenfalls, als die gängige Auswertungsregel für kommerzielle Leinwandproduktionen auf dem Bildschirm es gestattete. Überdies

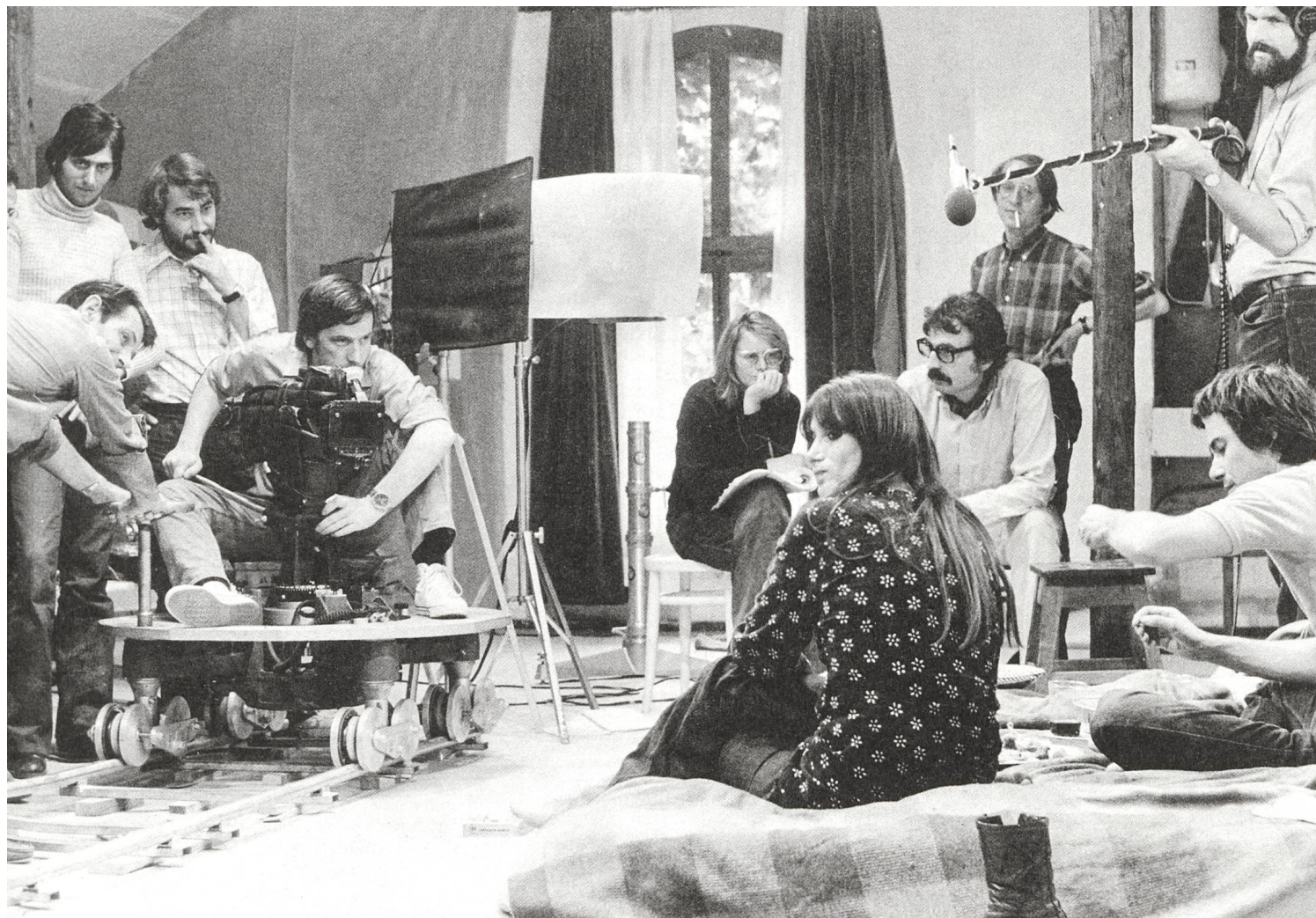
handelt es sich um Werke aus dem eigenen Land, die «eigenen Angelegenheiten» betreffend, oder wie Alain Tanner es formuliert hat, um originale Filme «d'expression nationale».⁷

Eine erste Vereinbarung, ein erster Accord 1969/70 mit je 60 000 Franken Zuwendung ermöglichte Tanners *Charles mort ou vif*, dann Soutters *James ou pas*, Roys *Black out* und Goretas *Le fou*; ein zweiter 1971/72 mit je 80 000 Franken Soutters *Les arpenteurs* sowie teilweise Tanners *Le retour d'Afrique* und Goretas *L'invitation*. Die Gruppe der fünf bestand da also eigentlich noch aus dreien, wobei an die Stelle des krankheitshalber verhinderten Lagrange Yves Yersin hätte treten sollen. Für den 1938 geborenen Jean-Louis Roy sollte es in diesem Rahmen bei *Black out* bleiben, dem Bunkerdrama eines dem Wahnsinn verfallenden älteren Paares. Generell ging es in dem Vertrag nicht darum, möglichst viele Mittel «abzuholen», sondern vertragliche Sicherheit zu gewährleisten. Tanner, so wird sein Freund Soutter später resümieren, «avait troué le mur de l'indifférence. Il a été l'impulsion. Nous étions l'objet d'une curiosité attentive. Ensuite nos succès firent connaître ce nouveau cinéma suisse, aussi bien en Suisse qu'à l'étranger.»⁸

Der neue Schweizer Spielfilm wird an internationalen Festivals wie Cannes und Locarno gezeigt und heimst Preise ein. Und das Publikum zieht nach. *La salamandre* (1971 ausserhalb der Groupe 5 produziert) bedeutet den Durchbruch mit 64 Wochen Laufzeit allein in Paris; das (frankophone) Ausland beginnt sich für Koproduktionen zu interessieren. Eitel Minne also? Auf Rosen bettete sich das junge Filmschaffen damit gewiss nicht; den Autoren blieb genug Ungewissheit und (auch zeitlicher) Aufwand mit dem eigenen Arbeitsanteil am Schreiben, an Finanzierung, Produktion und Verleih ihrer Filme. Abgesehen davon, dass sie ihren Lebensunterhalt anderweitig zu bestreiten hatten. Diese ihre Realität hielten sie denn auch René Schenker in einer Stellungnahme in der Zeitschrift «Radio-TV – je vois tout» vor, nachdem jener in derselben Publikation

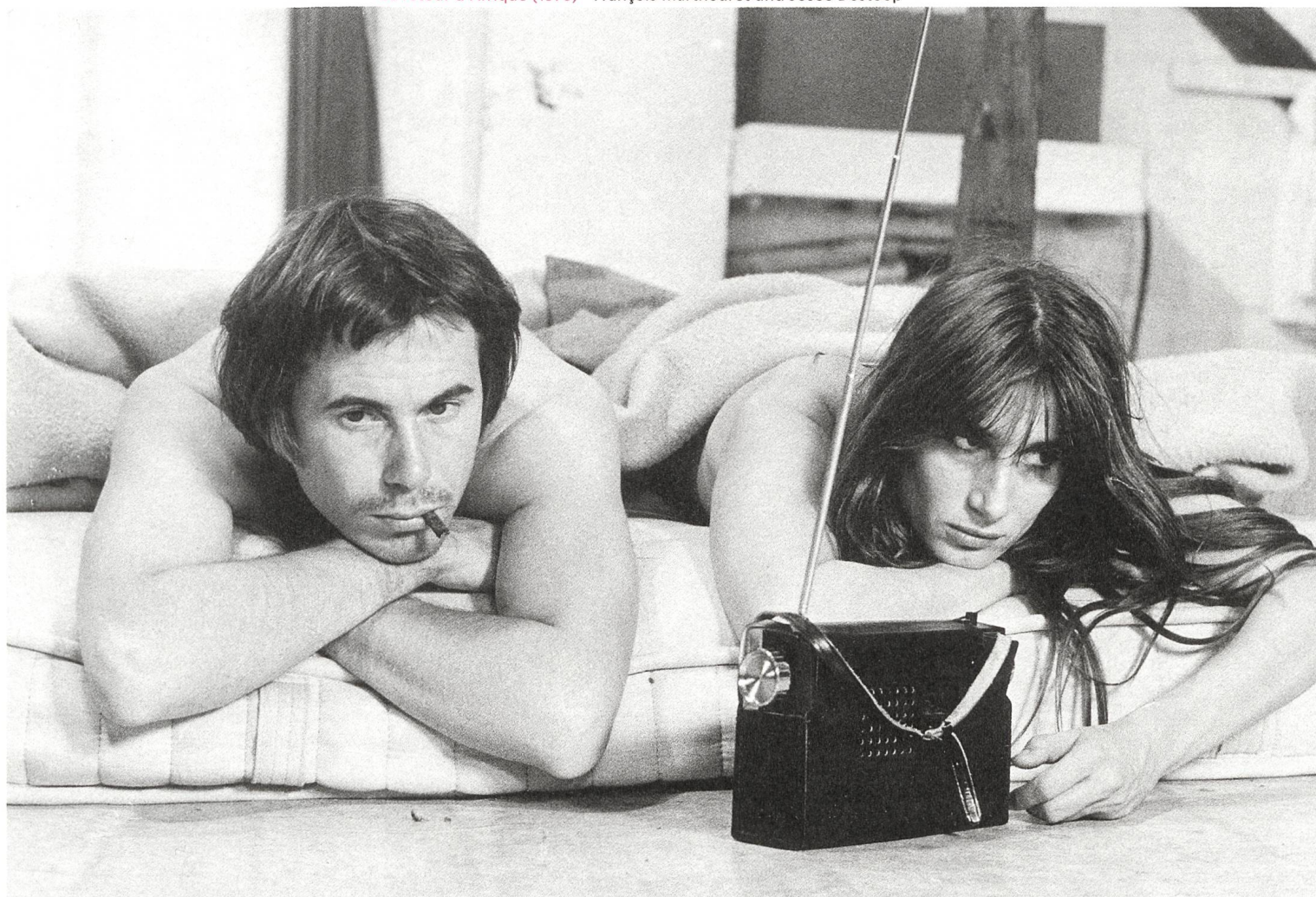
→ Autour du Groupe 5

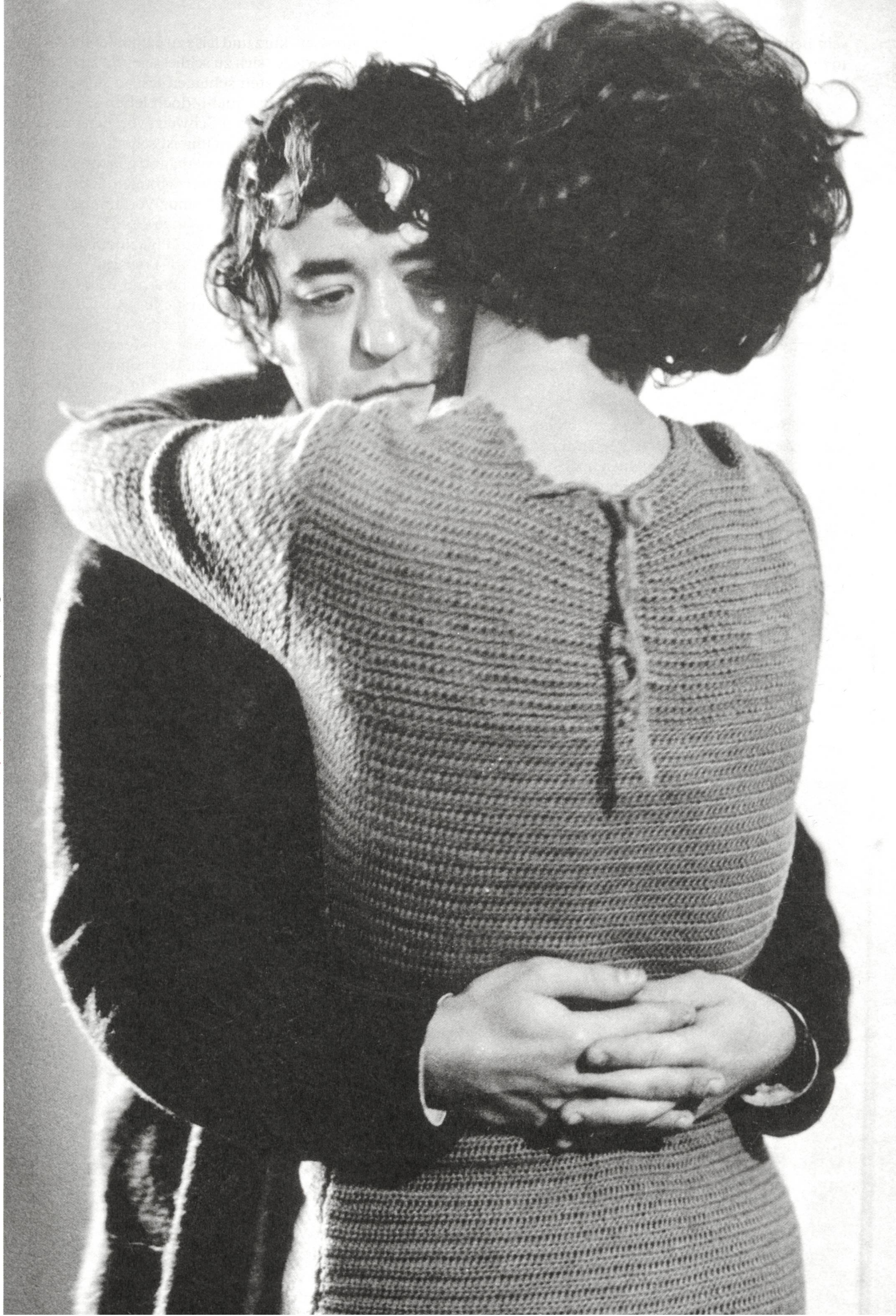
Im Laufe dieses Jahres erscheint, herausgegeben von der Cinéma-thèque suisse in Zusammenarbeit mit der RTS, eine DVD-Box zum Thema «Autour du Groupe 5». Sie enthält als Langfilme von Jean-Louis Roy *L'inconnu de Shandigor* (1967) sowie ab dem Originalnegativ restaurierte Fassung von Michel Soutters *Les arpenteurs* (1972). Alain Tanner ist vertreten mit seinem für «Aujourd'hui», dem Langformat von «Continents sans visa», produzierten *Docteur B., médecin de campagne* (1968), Jean-Jacques Lagrange mit *L'assassinat de Bob Kennedy* (1968), dem einzigartigen Dokument des Zufalls, als die Equipe von «Continents sans visa» eine Woche lang in den USA die Primaries-Kampagne von Robert Kennedy verfolgt hatte – und plötzlich Fernsehgeschichte schrieb. Das brisante Material von der Mordnacht des 6. Juni, einem Dienstag, musste von Lagrange persönlich mit dem Nachtflug auf den Donnerstag nach London gebracht werden und konnte erst von da aus in den News-Exchange der Eurovision eingespielt werden. In Genf gingen die stärksten Ruses am Donnerstagabend über den Sender; eine stündige Montage des ganzen Materials von acht Tagen folgte am Montag darauf. Sie wurde mit einem Emmy Award preisgekrönt. Claude Goretta schliesslich ist mit dem für «Temps présent», der Nachfolgesendung von «Continents sans visa», gedrehten Feature *Les motards* (1972) vertreten. Ein rund 80-seitiges Booklet sowie halb-stündige Porträts der fünf Filmemacher und ein Interview mit dem Schauspieler Jean-Luc Bideau, neben dem kürzlich verstorbenen Jacques Denis sozusagen das Gesicht der Groupe 5, vervollständigen die Box. (mw.)



Le retour d'Afrique (1973) bei den Dreharbeiten

Le retour d'Afrique (1973) François Marthouret und Josée Destoop





sein Bedauern kundgetan hatte, dass für die Saison 1970/71 keine weiteren Drehbücher zur Prüfung eingereicht worden seien.⁹

Was das Fernsehen betrifft, ist den Vereinbarungen mit der Groupe 5 durchaus auch eine gewisse Feigenblattfunktion in der quasi öffentlich-rechtlichen Sendeanstalt zugeschrieben worden, die in den Nachwehen des 68er-Mai im Jahr 1971 eine akute Krise durchmachen sollte.¹⁰ Und seitens der Filmemacher hat Tanner viele Jahre später freimütig bekannt: «En fait on voulait s'extraire de cette télévision. A l'époque cette solution était la plus arrangeante, pour les deux parties. C'était très bien ainsi.»¹¹ Wobei daran zu erinnern ist, dass Tanner ganz im Gegensatz zu Goretta aus seiner Distanz zum Medium Fernsehen nie ein Hehl gemacht hat.

Die grossen Drei

Michel Soutter (1932–1991) liess sich am meisten auf die Äste hinaus; er gilt als der Träumer, der Poet der Gruppe. Seine Filme erzählen höchstens in Fragmenten Geschichten. Geschichten interessierten ihn nicht: «Was mich am meisten berührt, sind Begegnungen, der Zufall von Begegnungen, alles, was sich um Personen schlingt und wieder löst.»¹² Das öffnet sich in *James ou pas* (1970) gar von der verlässlichen Realität weg zur eventuell blossen Einbildung des Geschehnisses um einen Taxifahrer und den Herrn James, der am Ende tot auf einem Feld aufgefunden wird. Soutters auch sehr erotisches Universum wird quasi von verborgenen psychischen Transversalen mit Berührungspunkten durchmessen – der Filmtitel *Les arpenteurs* (*Die Landvermesser*, 1972) spielt ironisch verkehrt auf die Unzuverlässigkeit der Rationalität an.

Alain Tanner andererseits ist der politische Kopf. Bei ihm wird essayistisch geredet, analysiert und zitiert, nicht ohne Humor zunächst. Mehrfach ist die klassische Einfühlungsdramaturgie gebrochen. *La salamandre* (1971) über das Mädchen Rosemonde, das sich dem Arbeitsalltag wie der Vereinnahmung durch den Journalisten Pierre und den Autor Paul (Jean-Luc Bideau und Jacques Denis) verweigert, wird Kult. Tanners und John Bergers filmische Versuchsanordnung hat – auch dank der rauen Unfassbarkeit Bulle Ogiers als Rosemonde – ihre schöne Stacheligkeit bewahrt. Gesellschaftliche Entfremdung und cachierte *folie* haben sich ja seither nicht in Luft aufgelöst, nur weil unsere Zeit sie nicht mehr wahrnehmen mag.

Claude Goretta dagegen ist der Ethnologe, der beobachtende Psychograf, dabei einer im dokumentarischen Porträt gründenden Narration verpflichtet. Menschen zugewandt, die in einem von Goretta viel zitierten Wort seines Freundes und Mitarbeiters Georges Haldas kein «Rendez-vous mit der Geschichte» haben und dennoch von der Geschichte bestimmt sind, Menschen, die «eine reichere Sensibilität haben als ihre Möglichkeiten, diese zu äussern».¹³ Goretta schaut so lange und so teilnahmsvoll auf seine Figuren, bis das Bild an der Oberfläche zu zittern beginnt, zu flirren,

Goretta schaut so lange und so teilnahmsvoll auf seine Figuren, bis das Bild an der Oberfläche zu zittern beginnt, zu flirren, einzureissen, kurz und leise zu explodieren.

ezzureissen, kurz und leise zu explodieren, um dann vielleicht wieder sich zu schliessen und zu erstarren. Über einen Leisten schlagen lassen sich die Filme der Groupe 5 also nicht, doch leben sie vom Aufspüren einer anderen Schweiz, von der Poesie der armen Mittel. Und auffällig ist schon, wie viele leise Verrückte durch die Geschichten geistern. Goretta's Kinoerstling nach der bildmächtigen, ebenfalls vom Wahnsinn handelnden Ramuz-Verfilmung *Jean-Luc persécuté* heisst gar *Le fou* (1970). Es ist die Geschichte eines frühpensionierten Magaziners, der, wegen einer Fehlspekulation um seine Ersparnisse betrogen, seinen Traum eines Häuschens auf dem Lande mit Einbrüchen zu rächen versucht – Ausgang sinnlos tödlich. Das geraubte Geld hat dieser Georges Plond auch gar nicht neu investiert, sondern bloss aus dem Verkehr gezogen und irgendwo verbuddelt. Er durchlebt quasi umgekehrt, was in Alain Tanners Erstling *Charles mort ou vif* (1969) den Fabrikbesitzer Charles Dé verspätet Nein zu seiner Karriere sagen lässt, in welche die Familienkonstellation ihn als jung nolens volens befördert hatte. Der verhinderte Einsteiger bei Goretta steht da also gegen den Tanner'schen Aussteiger, wie Gerhart Waeger es schön auf den Punkt gebracht hat.¹⁴

Psychiatrie hier und Tod dort sind der Preis der anarchischen Verweigerung. Die spiegelbildliche Koinzidenz von *Le fou* und *Charles mort ou vif* ist nicht zuletzt inkarniert im gleichen Hauptdarsteller François Simon. Dessen fragile Erscheinung mit der kirschsteinharten Sanftheit seines dunklen Blicks bleibt eine enigmatische Ikone des damaligen Schweizer Films. So, wie ganz anders der ungeschlachte Riese Jean-Luc Bideau bei Soutter, Tanner und Goretta, wohl die «vedette» der Groupe 5, und sein poetischer Gegenpart Jacques Denis oder Michel Robin.

Ästhetik der Armut – und ihre Grenzen

Zusammengefasst war, was aus der Genfer Küche kam, filmästhetisch keine Einheitskost. Der gemeinsame Aufbruch soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich hier im Zuge jener politisch sensibilisierten Jahre des *mai 68* Freunde teils gleichen Alters, doch mit ganz eigenem künstlerischem Temperament zusammengefunden hatten. Gemeinsam war den Werken wie gesagt, dass es bescheidene Filme waren, mit kurzen Drehzeiten nach strikte zu befolgendem Drehplan, bescheiden produziert, in körnigem Schwarzweiss auf 16 mm, später aufgeblasen auf 35 mm, ohne jedes Raffinement im Licht. «Licht, Ton, Arbeitsweise machten die Filme einander verwandt. So empfand es jedenfalls das Publikum. Und man fühlte etwas Neues: eine Direktheit, eine Frische, die das Kino sonst kaum zu bieten vermochte; ja, viele glaubten gar, hier würde improvisiert. Etwas Reportagehaftes schien die Filme auszuzeichnen.»¹⁵

So weit ein erster, formaler Blick, wie ihn Bruno Jaeggi in seinem klugen Essay «Der arme Film – Chance oder Hemmnis» zum Zusammenhang von Budget und Ästhetik in den Filmen der Groupe 5 charakterisiert hat. Und natürlich herrscht da im Klima

jener Zeit nach dem Mai 68 eine Gemeinsamkeit im Blick auf die Welt: «In all diesen Filmen wird – wenn auch verschiedenartig – die soziale Wirklichkeit eingewoben; die Revolte oder deren Unmöglichkeit erscheint als Leitfaden; man stellt die Mechanismen der Gesellschaft infrage, zeigt ihre pervertierenden, zerstörerischen Kräfte, in Tanners Filmen und auch bei Soutter, wo die Figuren sich von ihren sozialen Rollen, ihren aufgedrängten Verengungen und Funktionen lösen müssen oder sollten.»¹⁵ Gleiches lässt sich für Goretta reklamieren.

Um von diesem Zusammenhang von Budget und Stil der Filme der Groupe 5 nun zu sprechen. Wie Tanner klarsichtig analysiert hat, mussten sie «eine ganz genaue Auswahl treffen, um nicht in den Fehler zu verfallen, aufwendige Filme ohne Geld machen zu wollen, die Schwierigkeiten dadurch zu vergrössern und selbst Misserfolge herbeizuführen. Wir mussten vielmehr die Beschränkungen, die uns das Budget auferlegte, von Anfang an einkalkulieren.»¹⁶ Soutter, Tanner, Goretta und Jean-Louis Roy – alle hatten sie sich genau in diesen Koordinaten zu finden, zu erfinden und weiterzuentwickeln. In ihrem Selbstverständnis waren sie sich der heiklen Dialektik von wachsendem Budget und gefährdetem Freiraum in der Entwicklung einer eigenständigen Autorenfilmsprache bewusst. Die künstlerische Wirklichkeit stellt sich allerdings komplexer und vielfältiger dar.

Sagen wir es vielleicht so: Die durch die Budgets gesetzten Grenzen, die «Armut» der Filmsprache also, schränkten Roy mit seinem dem grossen Kino-film zugewandten Temperament und auch Goretta mit seinem genau und behutsam ins schweigsame Innere seiner Figuren lotenden Ansatz der Beobachtung sozialer Existenz tendenziell eher ein. Hingegen mochten sie Soutters und Tanners spielerisch essayistischem Ansatz ästhetisch zunächst eher entsprechen. Das Assoziative, Sprunghafte, sozusagen pinteresque Verrätselnde von Soutters Dialogen und der literarische und didaktisch verfremdende Brecht-Touch von Tanners Filmen, die fleissig mit Kommentar- und Zitatstimmen arbeiten – sie zielten in Richtung einer poetischen beziehungsweise reflektierenden Kohärenz. Tanner, so wird Goretta hochbetagt mit der ihm eigenen Ironie festhalten, «Alain fait un cinéma qui est à l'opposé de ce que je fais. Il est un essayiste, comme Soutter est un poète. Et moi je suis un cinéaste cinéaste – c'est déjà pas mal!»¹⁷

Unterwegs zum Markt

Die Entwicklung der Genfer Cineasten folgte danach ihrer eigenen Dynamik. Ein Trend zu aufwendigeren Koproduktionen, in denen die Groupe 5 bereits beim zweiten Accord keine zukunftssträchtige Rolle mehr spielen sollte, schien mit Blick auf die Professionalisierung von Herstellung und Vertrieb für den Markt unausweichlich. In diesem zweiten Accord wurden lediglich drei Filme produziert: *Le retour d'Afrique* und *L'invitation* als Koproduktionen mit Frankreich; für letzteren und auch *Les arpenteurs* zeichneten mit der Citel Films S. A. respektive der Panora Films S. A.

Produktionsgesellschaften, die später vereinigt als Citel-Films S. A. von Yves Perrot und Yves Gasser bis Ende der siebziger Jahre alle weiteren Filme von Soutter, Tanner und Goretta produzieren sollten.¹⁸ Ohne Auswirkung auf die Filmsprache, ohne Krisen, ohne Verluste, früher oder später, konnte es nicht abgehen. Ohne den Gewinn an Breitenwirksamkeit im Kino auch nicht. Die Groupe 5 hatte als Hebamme ihre Funktion erfüllt. Zumindest für Tanner und Goretta bedeutete die Zeit um und nach 1970 aber ihre besten, innovativsten Jahre. ✕

→ Anmerkungen:

- 1 Alexandra Walther: Aux racines du «nouveau cinéma suisse»? Le projet de Tanner, Brandt et Goretta pour l'Exposition nationale de 1964. In: 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze 54, 2008
- 2 Jean-Jacques Lagrange, Entretien avec Marthe Porret et Laurence Gogniat, 14. 11. 2010. In: Cinémémoire.ch: Une histoire orale du cinéma suisse, frz. Transkription S. 16
- 3 Nicolas Bouvier zum 25-jährigen Bestehen der RTS: «25 ans ensemble – 1979», zit. nach François Bardet: Témoins de la terre. Continents sans visa 1959–1969. Manus. unpubl. S. 3
- 4 zit. in Freddy Buache: Michel Soutter. Cinémathèque Suisse / L'Age d'homme, Lausanne 2001, S. 105
- 5 Alain Tanner 1972, zit. in Claude Vallon: Groupe 5 et Télévision. CINEMA 1/74, S. 5
- 6 Hervé Dumont: Histoire du cinéma suisse 1966–2000. Vol. 1, Cinémathèque suisse, Lausanne / Editions Gilles Attinger, Hauterive 2007, S. 51
- 7 TV-Interview Alain Tanner, TSR 4. 12. 1968
- 8 zit. in Freddy Buache: Michel Soutter, op.cit. S. 106
- 9 dazu Thomas Maurer: Filmmanufaktur Schweiz. Kleine ökonomische Entwicklungsgeschichte. Schweizerisches Filmzentrum: Texte zum Schweizer Film, Zürich 1982, S. 80 ff. – s. a. Claude Vallon op. cit. in: CINEMA 1/74, S. 9
- 10 s. Claude Vallon op. cit. S. 8 ff.
- 11 in: Filmfestival Locarno, «Pardo News» 7. 8. 1992, zit. nach Hervé Dumont, op. cit. S. 52
- 12 zit. nach: Katalog Internationales Forum des jungen Films 1971, Blatt 31, Les arpenteurs.
- 13 in: Michel Boujut: Claude Goretta, cinéaste des vies rêvées. TV-Magazin Viva, TSR, 21. 4. 1992
- 14 Gerhart Waeger: Menschen zwischen Revolte und Rückzug. Claude Goretta zum 70. Geburtstag. Programmheft Filmpodium Zürich, Juni 1999, S. 6
- 15 Bruno Jaeggi: Der arme Film – Chance oder Hemmnis? Über Budget, Sprache und Thema und mögliche Zusammenhänge. In: CINEMA 1/74, S. 25–37
- 16 Bruno Jaeggi: Die «Groupe 5» – ein Filmwunder in der Wüste?, «Die Tat», 29. 12. 1973
- 17 Claude Goretta im Gespräch mit Martin Walder. Stadtkino Basel, 3. 12. 2013
- 18 s. Thomas Maurer, op. cit. S. 82

In all diesen Filmen wird – wenn auch verschiedenartig – die soziale Wirklichkeit eingewoben; die Revolte oder deren Unmöglichkeit erscheint als Leitfaden; man stellt die Mechanismen der Gesellschaft infrage, zeigt ihre pervertierenden, zerstörerischen Kräfte.