

Keller

**Dokumentarfilme
aus der Schweiz**

von „Nice Time“ bis „Früchte der Arbeit“

Kino

1957 – 1976
Von Nice Time
bis Früchte der Arbeit:
Materialien zur Entwicklung
des Dokumentarfilms in der
Schweiz

Druck Ofdag
Copyright bei den Autoren
Bern, Januar 1977

Dieser Materialienband ist ein Anfang. Einerseits kommt er zu spät, andererseits vielleicht zu früh.

Die Filmkritiker haben sich immer wieder dem Dokumentarfilm gewidmet - wenn man aber die Flut von Artikeln durchgeht, die in Tageszeitungen, auf Filmseiten, in Wochenendbeilagen und in den wenigen Fachzeitschriften erschienen sind, stösst man bald einmal auf Lücken. Das schweizerische Dokumentarfilmschaffen wurde bis heute mangelhaft dokumentiert, es fehlen vor allem Aufsätze, die Zusammenhänge verdeutlichen oder Tendenzen beschreiben. Unser Materialienband versucht, diese Lücken zwar nicht endgültig zu schliessen, aber doch immerhin ein wenig zu verkleinern.

Zu früh kommt der Band vielleicht darum, weil der Dokumentarfilm - was heisst da der Dokumentarfilm - weil der Schweizer Film an einem Punkt angelangt ist, der nicht viel Gutes verspricht. Was in den nächsten Jahren passiert, wird richtungsweisend sein, wie und ob überhaupt in einigen Jahren in der Schweiz noch Filme entstehen können, darüber lässt sich heute kaum Genaues sagen.

Zu unserer Arbeit: Wir haben von Ende Oktober bis Ende Dezember im Kellerkino, auf Schneidetischen und in Ateliers über hundert Filme angeschaut, die zwischen 1954 und 1976 entstanden sind. Alle (ausser "Biladi" und "Eines von zwanzig") im ersten Kapitel - Filmen in einem kleinen Land - aufgeführten Filme haben wir gesehen oder wiedergesehen.

Wir haben den grössten Teil der in der Schweiz erschienenen Artikel durchgelesen, die Auswahl, die wir, wiederum für das erste Kapitel, getroffen haben, entspricht ungefähr den "Tonlagen" der schweizerischen Filmkritik.

Für das zweite Kapitel haben wir an 18 Filmemacher neun Fragen gestellt. Nicht geantwortet haben Marlies Graf und Yves Yersin. Friedrich Kappeler hat die Fragen erst sehr spät bekommen, seine Antworten sind spontan entstanden. Angeschlossen an die Antworten der Filmemacher haben wir zwei Texte von Mitgliedern des Filmkollektivs Zürich, Mathias Knauer und André Pinkus.

Unterstützt wurde dieser Materialienband durch den Schweizerischen Filmfonds und die Migros. Nicht unterstützt wurde er durch die Stadt Bern. Die vier Materialienbände, die das Kellerkino bisher herausgegeben hat, wurden von der Stadt Bern mit - in Worten - fünfhundert Franken (für "Materialien 1974") unterstützt.

Unser Dank gilt den Autoren und den Filmemachern für ihre Mitarbeit, auch jenen, die uns schon vorhandene Texte zur Verfügung gestellt haben. Der Zentralen Dokumentationsstelle Protestantischer Filmdienst Bern danken wir für ihr Entgegenkommen bei der Beschaffung des Materials, dem Filmpool für die unentgeltliche Ausleihe der Filme, die wir täglich beim Schweizerischen Schul- und Volkskino abholen konnten. Auch dem Schul- und Volkskino danken wir, ganz besonders Fräulein Beck und Herrn Gasser. Dem Schweizerischen Filmzentrum danken wir für viele nützliche Informationen.

Wir danken Rosmarie Nydegger für die Schreibearbeit, Gaby Braunwalder-Rodio für die Korrektur, Peter Schlosser für die Mitarbeit bei der Beschaffung des Materials. Bern, 9. Januar 1977. Bernhard Giger und Theres Scherer.

INHALT

Filmen in einem kleinen Land: eine Dokumentation	
Felix Aeppli: Die geistige Enge der Heimat, Der Schweizer Film in den fünfziger Jahren	9
1957	17
1958	21
1961, 1962, 1963	22
1964	23
1965	27
1966	28
1967	30
1968	31
1969	36
1970	40
1971	44
1972	51
1973	61
1974	66
1975	77
1976	81
Hans U. Jordi: Verband Schweizerischer Filmgestalter	89
Georg Janett: Früchte der Arbeit, Zur Situation der Schweizer Filmtechniker	92
David Streiff: Das Schweizerische Filmzentrum 1967-1977	96
Martin E. Girod: Gemeinsame Arbeit für den anspruchsvollen Film, Cinélibre	99
Donat Keusch: Filmcooperative Zürich	103
Nemo	106
Die Filmemacher	
Ein Gespräch zwischen Alain Tanner und Alexander J. Seiler	110
9 Fragen an Filmemacher	118
Henry Brandt	119
Walter Marti, Reni Mertens	122
Alexander J. Seiler	124
June Kovach	128
Fredi M. Murer	131
Claude Champion	137
Kurt Gloor	142
Jürg Hassler	144
Richard Dindo	147
Hans Stürm	158
Urs Graf	162
Hans-Ulrich Schlumpf	167
Peter Ammann	173
Roman Hollenstein	175
Villi Herman	182
Friedrich Kappeler	185
André Pinkus	188
Mathias Knauer	192
Aufsätze	
Alexander J. Seiler: Ueber die Fremde und die Fremden im eigenen Land, Heimat und Entfremdung im neuen Schweizer Film	198

Wilhelm Roth: Schweizer Dokumentarfilm: von aussen gesehen	209
Urs Jaeggi: Vorsicht vor Verallgemeinerungen, Zur Beeinflussung des neuen schweizerischen Spielfilmschaffens durch den Dokumentar- film	212
Martin Schaub: Der Dorn im Auge der Mächtigen	218
Werner Jehle: "Der Spielfilm" in der Schweiz oder "die Frage sei gestattet, ob nicht die Form den Inhalt bestimme?"	222
Bernhard Giger: Bilder aus dem kleinen Garten	225

Filmen in einem kleinen Land: eine Dokumentation

FELIX AEPPLI

DIE GEISTIGE ENGE DER HEIMAT

DER SCHWEIZER FILM IN DEN FÜNFZIGER JAHREN

1950 hat die Schweizer Filmproduktion praktisch aufgehört zu existieren, in diesem Jahr kommt kein einziger neuer einheimischer Film in die Kinos. Genaugenommen gibt es schon seit 1947, als "Matto regiert" uraufgeführt wurde, keine neuen Schweizer Filme mehr, denn die einzige Produktionsgesellschaft, die auch nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs einigermaßen regelmässig Spielfilme anfertigt, die Praesens-Film AG, hat sich völlig auf internationale Themen spezialisiert. Diese Filme vertreten einen humanitären Kosmopolitismus, der sich mit etlichem Erfolg auch im kriegsgeschädigten Ausland absetzen lässt. 1950 ist die Praesens gerade dabei, einen weiteren Film dieser Richtung zu drehen, "Die Vier im Jeep". Darin soll am Beispiel Wiens die Möglichkeit einer friedlichen Koexistenz der vier Alliierten gezeigt werden, doch der Glaube an eine Verständigung zwischen Ost und West erweist sich angesichts der Berliner Blockade und des Koreakriegs, der zu diesem Zeitpunkt einsetzt, als nicht mehr zugkräftig. Die beiden nächsten Praesens-Produktionen markieren deshalb einen Wendepunkt: man behandelt wieder einheimische Stoffe, wobei jedoch die internationale Verwertbarkeit weiterhin gewährleistet bleibt: "Heidi" (1952) ist die Verfilmung des weltbekannten Kinderbuchs von Johanna Spyri, und "Unser Dorf" (1953) erzählt eine Begebenheit aus dem Pescalozzi-Dorf in Trogen, was noch einmal Gelegenheit bietet, die schweizerische Spielart des Humanismusgedankens darzulegen.

DIE HEIMATFILME

"Heidi", unter der Regie des Italo-Schweizers Luigi Commencini gedreht, ist der Ausgangspunkt für eine ganze Reihe von Filmen, die dem Zuschauer die landschaftlichen Schönheiten der Schweiz vor Augen führen. Der Film beginnt mit einer Einstellung auf eine unberührte Berglandschaft, dazu erklingt ein herzhafter Jodel, der allmählich von einem ganzen Orchester übernommen wird. So wird der Betrachter von Anfang an mit seinen Gefühlen in die Filmhandlung hineingezogen, die wahrlich herzergreifend ist: Heidi, ein Waisenkind, wird von seinem Grossvater getrennt und in die Stadt versetzt, wo es vor Heimweh krank zu werden droht, so dass man es schliesslich wieder in die Berge zurückkehren lassen muss. "Heidi" ist selbstverständlich das Paradebeispiel für die Stadtfeindlichkeit, die bis in die Mitte der sechziger Jahre fast alle Schweizer Filme durchzieht. Besonders typisch für das Verhältnis des Schweizers zur Stadt ist, dass Heidi von der Bündner-Alp direkt nach Frankfurt am Main gelangt, als ob es in der Schweiz keine Städte gäbe. Es lohnt sich in diesem Zusammenhang die Entstehungsgeschichte der literarischen Vorlage des Films zu beleuchten: "Heidis Lehr- und Wanderjahre" erschien erstmals 1880, in jenem Jahrzehnt also, in dem in der Schweiz die Industriearbeiter die Bauernschaft zahlenmässig überflügelten. Dieser Uebergang vom Agrar- zum Industriestaat hatte unter anderem ein starkes Wachstum der Städte zur Folge, zu dem Industriequartiere mit Arbeitersiedlungen entscheidend beitrugen. Davon fällt freilich weder im Buch noch im Film je ein Wort. Ebenso wenig kommt zur Sprache, dass die Industrialisierung zu einem grossen Teil auf Kinderarbeit beruhte, weil Kinder die billigsten und somit die begehrtesten Arbeitskräfte abgaben. Nur drei Jahre vor der ersten Auflage von "Heidi" verbot das mit knapper Mehrheit angenommene Fabrikgesetz, Kinder unter 14 Jahren in Fabriken zu beschäftigen! Statt solcher Realitäten zeigen Buch und Film ein unbeschwertes Kinderglück in Gottes freier Natur. Dass auch in der Schilderung der Bergwelt manches verfälscht wird, liegt auf der Hand: man vergegenwärtige sich einmal die Bedingungen, unter denen der Alp-Oehi sein Dasein fristet.

Als "Heidi" anfangs der fünfziger Jahre in die Kinos kommt, steht die Schweiz dank ihrem Produktionsapparat, der den Zweiten Weltkrieg unversehrt überstanden hat, vor einem neuen wirtschaftlichen Aufschwung. Bereits kommen wieder Fremdarbeiter in unser Land, und wiederum wächst die städtische Bevölkerung besonders rasch. Die für das Wirtschaftswachstum unerlässlichen Bauten fressen immer mehr Kulturland weg. Gegenüber dieser unwirtlichen Umgebung bietet nun der "Heidi"-Film nochmals die Möglichkeit, in eine heile Welt zurückzukehren. Die politisch gesprochen reaktionäre Lösung, die Flucht aus der Wirklichkeit in eine vor-industrielle, "natürliche" Welt, zahlt sich für die Filmhersteller aus: das Publikum strömt in Scharen herbei, um am Schicksal des armen Bergkindes Anteil zu nehmen. Bei derartigen Erfolgen verlangen die Gesetze der kapitalistischen Filmproduktion nach einer Fortsetzung, so auch in diesem Fall: mit demselben Stab wird "Heidi und Peter" (1954) gedreht. Dies ist der erste Schweizer Film in Farbe; die schönen Landschaftsbilder kommen so noch besser zur Geltung.

Regisseur des zweiten "Heidi"-Teils ist Franz Schnyder; ihm ist es zu verdanken, dass in den nächsten Jahren das Emmental zur Filmschweiz wird. Unmittelbar bevor er "Heidi und Peter" dreht, hat er für die einzige ernsthafte Konkurrenz der Praesens auf dem Produktionssektor, die Gloria-Film, zum Hundertsten Todestag von Gotthelf dessen Roman "Uli der Knecht" verfilmt. Gotthelf lebte gut ein halbes Jahrhundert vor Johanna Spyri und ist, wie man weiss, als konservativer Kritiker am sich entwickelnden modernen Bundesstaat in die Schweizer Geistesgeschichte eingegangen. Von einer Verfilmung seiner Werke ist daher kaum eine progressive Wirkung zu erwarten. "Uli der Knecht" (1954) illustriert vielmehr einen Kernsatz unseres nationalen Selbstverständnisses: "Schweizerart ist Bauernart". Immerhin vermeidet es Schnyder, in den Kitsch der meisten Bauernschwänke abzugleiten. Auch die Dialoge sind insofern realistisch, als sie meist direkt von Gotthelf übernommen wurden. Die Schauspieler geben ihre Personen so recht "von Herzen her", so dass man annehmen darf, Gotthelf hätte an der Verfilmung Gefallen gefunden. Wie im Falle von "Heidi" führt auch hier der Publikumserfolg zu einer Fortsetzung: für "Uli der Pächter" zeichnet nun wieder die Praesens als Produzentin. Doch da nun Ulis sozialer Aufstieg beendet ist, muss sich Erfolgsregisseur Schnyder nach einem neuen Filmstoff umsehen.

"Zwischen uns die Berge" (1956) wird sein zweiter Farbfilm, die hanebüchene Story dreht sich wiederum um einen Knecht, einen zukünftigen Schweizergardisten im Vatikan. Dieser verliebt sich kurz vor seiner Abreise nach Rom in ein welsches Mädchen, das auf der Riederalp in den Ferien weilt. Zwischen diesen beiden Unglücklichen stehen also die Berge des Filmtitels. Sie wirken auf der Leinwand wie riesige Postkartenkulissen für Folklore-Bauern und deren geschmückte Kühe, die ab und zu in den Vordergrund des Bildes geschoben werden. Während die Uli-Filme noch ein gewisses literarisches Interesse beanspruchen können, hat dieser Schnyder-Film ausser ein paar schweizerischen und italienischen Ferienlandschaften (Aletschgletscher, Petersplatz) überhaupt nichts zu bieten. Woher rührt aber diese Anspruchslosigkeit in Themenwahl und Gestaltung? Wie kommt es, dass man im Film nicht eines der damals aktuellen Probleme aufgreift, sondern in eine Welt landschaftlicher Schönheiten flüchtet, die von gleichsam ewigen Werten beherrscht wird? Um diese Fragen zu beantworten müssen wir zunächst ein Bild von den Verhältnissen im schweizerischen Filmgewerbe gewinnen.

FILMWIRTSCHAFT UND KALTER KRIEG

Im Jahre 1951 weist die "Ostschweiz" in einem Artikel "Russenfilme und Innerschweiz?" darauf hin, "dass der russische Film auch in der Schweiz als Hauptwaffe im Kalten Krieg eingesetzt wird". Das Blatt warnt davor, dass "scheinbar harmlose Kulturfilme als Trojanische Pferde in die Innerschweiz eingeführt werden" sollen. 1954 behauptet dann das Fachorgan der schweizerischen Filmverbände: "Neuerdings ist

die kommunistische Filmoffensive in der Schweiz mit verstärkter Wucht und auf verbreiteter Front ausgebrochen". Was ist geschehen? Im Nationalrat hat PdA-Vertreter Woog ein Postulat zur "Frage der Filmeinfuhr und der Monopolstellung der filmwirtschaftlichen Verbände" eingereicht. Um Sinn und Zweck dieses Postulats zu verstehen, muss man wissen, dass in der Schweiz die drei Zweige des Filmgewerbes, Produktion, Verleih und Kinovorführung, verbandsmässig so organisiert sind, dass de facto für alle Bereiche des Verleih- und Vorführwesens eine Monopolstellung eines einzigen Verbandes besteht. Um in diesen Bereichen wirtschaftlich tätig zu sein, ist für Verleiher die Mitgliedschaft im Schweizerischen Filmverleiherverband (SFV, gegründet 1922), für Kinobesitzer jene im Schweizerischen Lichtspieltheaterverband (SLV, gegr. 1917), bzw. in der Association Cinématographique Suisse Romande (ACSR, 1928 als selbständiger Verband neben dem SLV gegründet) primäre Voraussetzung. In der Praxis heisst das, dass nicht nur die Neueröffnung eines Kinos, sondern überhaupt jede Vorführung von Filmen im 35-mm-Format von der Zustimmung des SLV abhängt. Die Monopolstellung der Verbände wird durch den sogenannten Interessenvertrag, den der SLV und der SFV im Jahre 1935 schlossen, noch weiter verstärkt. Wichtigste Abmachung dieser Vereinbarung ist, dass die Verleiher ihre Filme nur an Mitglieder des SLV abgeben, die ihrerseits Filme, die sie im Kino spielen wollen, nur bei den Verbandsverleihern beziehen dürfen. Diese Regelung hat unter anderem zur Folge, dass in der Schweiz nur solche Filme zu sehen sind, die ein Verbandsmitglied des SFV in sein Programm aufgenommen hat. Ein Kinobesitzer darf keinesfalls einen Film direkt aus dem Ausland beziehen. Das Angebot eines Verleihers ist natürlich nicht unbeschränkt gross, dies schon aus kommerziellen Gründen. Besonders wichtig ist sodann, dass ein Verleiher pro Jahr nur eine gewisse Anzahl, ein bestimmtes Kontingent an Filmen neu aus dem Ausland einführen darf. Diese Kontingentierung ist Sache der eidgenössischen Filmkammer, die dem Eidg. Departement des Innern untersteht, womit letztlich der Bund eine Kontrollmöglichkeit über die Filmeinfuhr hat.

Auf all diese skandalösen Zustände - die, nebenbei bemerkt, ein Schulbeispiel für eine Regelung in der "freien" Marktwirtschaft abgeben - weist also 1954 Nationalrat Woog hin. Es überrascht wohl kaum, dass Bundesrat Etter das Postulat "gebührend" zurückweist, worauf es der Nationalrat mit überwältigendem Mehr ablehnt.* Das Postulat löst im helvetischen Blätterwald eine wahre anti-kommunistische Protestflut aus, die "Zürichsee-Zeitung" spricht zum Beispiel von einer "getarnten russischen Filmoffensive" in der Schweiz. Das offizielle Fachorgan der Filmverbände wehrt sich gegen die "direkte Diffamierung der gegenwärtigen privatwirtschaftlichen Filmmarktordnung" im Parlament und weist auf die "imposante Tatsache" hin, "dass einzig und allein die Haltung der Verbände unserer nationalen Filmwirtschaft verunmöglichen kann und bis dahin auch verunmöglicht hat, dass die östliche Propagandaflut sich in öffentlich zugänglichen Lichtspieltheatern über unser Volk ergiesst." Ohne Aufsehen zu erregen, wie beispielsweise in den USA das Verfahren gegen zehn progressive Filmschaffende, die berühmten "Hollywood-Ten", die in der McCarthy-Aera, also beinahe gleichzeitig, wegen "unamerikanischer Umtriebe" zu Gefängnisstrafen verurteilt wurden, regeln unsere Filmfachverbände ihrer Monopolstellung das Filmangebot in der Schweiz sehr diskret, aber nicht minder konsequent nach der Zielrichtung der "freien" Welt.

Nach dem Einmarsch der sowjetischen Truppen in Ungarn geht die stramm anti-kommunistische Haltung der Filmverbände in offene Hysterie über. Mitte November 1956 bittet der Vorstand des SLV seine Mitglieder in einem Rundschreiben "eindringlich", "keinen Meter kommunistischen Films laufen zu lassen... und sich zu vergegenwärtigen, dass auch Filme, inbegriffen Kultur- und Dokumentarfilme, die anscheinend keine kom-

* Der Kampf gegen die Monopolstellung der Filmfachverbände ist seither weitergeführt worden, bisher allerdings ohne Erfolg, doch eine neue, möglicherweise entscheidende Runde steht gegenwärtig bevor (vgl. "Cinéma" 1/75, S. 58/59).

munistische Tendenz aufweisen, trotzdem regelmässig geeignet scheinen, das Erdreich für die kommunistische Ideologie aufzulockern". Das Klima jener Tage veranschaulicht folgender Vorfall: in Zofingen und in Altstätten/SG wird ein Kurzfilm von Alfred Rasser mit dem Titel "Läppli am Zoll" vom Programm abgesetzt, weil bekannt wird, dass der Regisseur sowohl Peking wie Moskau besucht hat, was damals, als es noch nicht um den Abschluss vorteilhafter Handelsverträge mit dem Osten geht, geradezu an Landesverrat grenzt. In beiden Fällen führen Einsendungen an die Lokalpresse zur Absetzung des Streifchens; in Altstätten richtet sich Musterbürger Major Hammer an die Bevölkerung und erinnert an Rassers Besuch in der Sowjetunion. "Aus diesem Grunde", meint er, "empfinden wir es als Geschmacklosigkeit, ja als Provokation, uns Altstättern gerade Herrn Rasser... im Film vorzuführen. ... Wir sind es dem freiheitskämpfenden Ungarn schuldig, ... allem, was 'russisch tanzt', die kalte Schulter zu zeigen." Das Gemeindeamt erwirkt sodann, dass die Veranstalter den Film zurückziehen, und bedankt sich wie folgt für das Verständnis, auf das es mit dieser Massnahme stösst: "Wir benützen diesen Anlass gerne, um unserer Bevölkerung für die bisher gezeigte Opferbereitschaft herzlich zu danken und sie aber auch einzuladen, weiterhin in der Durchführung und dem Besuch von Lustbarkeiten aller Art Zurückhaltung zu pflegen, der unsäglichen Not der Tage zu gedenken und wahre Nächstenliebe zu üben."

BITTE KEINE PROBLEME

Die Not der Tage ist tatsächlich gross: in einem solchen Klima, in dem alles, was hergebrachte Verhaltensweisen in Frage stellt, als kommunistisch und moskauhörig zurückgewiesen wird, kann sich natürlich keine kritische Filmproduktion entwickeln. Dafür sorgen insbesondere die offiziellen Filmfachverbände, die eine eigentliche Zensur über das Filmangebot in der Schweiz ausüben und dazu noch die Unverschämtheit haben, mit diesem Beitrag zur "geistigen Landesverteidigung" ihre Monopolstellung zu rechtfertigen. Die Anspruchslosigkeit der Heimatfilme ist deshalb in erster Linie als Folge der Produktionsverhältnisse im schweizerischen Filmgewerbe zu verstehen.

Die wenigen Versuche, sich vom Unproblematischen zu lösen, scheitern alle, so auch Franz Schnyder, der nach "Zwischen uns die Berge" das Genre der Heimatfilme zu verlassen wagt. Sein nächster Film, "Der 10. Mai" (1957), blendet auf eine Episode aus der schweizerischen Geschichte aus dem Zweiten Weltkrieg zurück, das Datum des Titels bezieht sich auf den 10. Mai 1940, jenen Tag also, an dem Hitlers Divisionen Holland und Belgien überfielen. In der Schweiz wurde damals die zweite Mobilmachung angeordnet, weil man einen ähnlichen Angriff befürchtete. Schnyder möchte die verschiedenen damaligen Reaktionen auf die bedrohliche Situation in unserem Lande untersuchen. Doch für ein solches Unternehmen ist kein Filmproduzent zu haben, der Regisseur muss "Der 10. Mai" selbst finanzieren (mittels einer eigens dazu gegründeten Produktionsgesellschaft). Offensichtlich sind mögliche Geldgeber der Ansicht, dass ein derartiges Thema nicht zu interessieren vermöge und dementsprechend finanziell auch nichts einbringe. In der Tat hat man sich ja an der Schweiz bald nach Kriegsende eine überzeugende Interpretation der eigenen Geschichte von 1939-45 zugelegt: man kämpfte, wo denn sonst, auf Seiten des Widerstandes und besiegte schliesslich dank der Schlag- oder zumindest: Abschreckungskraft der Armee die faschistischen Mächte. Gerade solche gefährliche Vereinfachungen stellt Schnyders Film in Frage, indem er die Unruhe und Nervosität jener Kriegstage wiedergibt und dabei auch Angst, Kopflösigkeit und Flucht vor der Gefahr nicht verschweigt. Ja selbst so etwas wie ein Klassengegensatz wird angedeutet, denn einige wohlhabende Bürger können es sich leisten, Richtung Innerschweiz zu fliehen, während das arbeitende Volk ausharren muss. Anhand der Reaktionen auf einen deutschen Flüchtling, der an diesem Tag in die Schweiz kommt, wird im Film auch die damalige schweizerische Asylpolitik zur Diskussion gestellt.

Die Filmkritik anerkennt sogleich, dass es sich beim "10. Mai" um ein aussergewöhnliches Werk handelt, doch das Publikum, von Politikern und Massenmedien längst dazu erzogen, den Ost-West-Gegensatz als einziges denkbare Problem zu sehen, ist für den Film nicht zu gewinnen. Die "NZZ" bedauert dies ausserordentlich und kritisiert die Selbstgefälligkeit der Schweizer, welche alle geistigen Auseinandersetzungen scheuen, "die", so das Blatt weiter, "heute doch so vonnöten wären, wenn wir uns nicht allein defensiv verhalten, sondern aktiv unsern grössten Feind, den Kommunismus und seine sowjetische Macht, angehen wollen."

Franz Schnyder zieht nach dem Misserfolg von "Der 10. Mai" die Konsequenzen: "retour à Gotthelf" scheint die Parole für die finanzielle Sanierung seiner Produktionsgesellschaft zu lauten, denn als nächster Film entsteht 1958 wiederum im Emmental "Die Käserei in der Vehfreude". An sich könnte dieses Buch durchaus den Stoff für einen interessanten Film abgeben, geht es doch darin um die Schwierigkeiten von Bauern, die sich in einer Produktionsgesellschaft zusammengeschlossen haben, um sich der Milch- und Viehwirtschaft zu widmen, von der sie sich grössere Einnahmen versprechen als vom Getreideanbau. Aber der Film beschreibt keineswegs diese für die schweizerische Wirtschafts- und Sozialgeschichte einschneidende Umstellung aus historischer Distanz, sondern beschränkt sich darauf, aus Gotthelfs christlich-moralisierender Sicht das Geldstreben anzuprangern. Diesmal ist die Presse zurückhaltend, besonders der für die Bundesrepublik gewählte Verleihtitel "Wildwest im Emmental" (!) stösst auf Ablehnung, doch das Publikum macht begeistert mit: 1,8 Millionen Schweizer, das heisst ein Drittel der Gesamtbevölkerung oder drei Viertel der "kinomündigen" Deutschschweizer, sehen "Die Käserei in der Vehfreude". Zu diesem wohl nicht nur für die Schweiz einmaligen Erfolg äussert sich Schnyder wie folgt: "Ich bin der Ansicht, dass wir fürs Volk Filme machen; ein Film hat nur dann seine Berechtigung, wenn er das Geld einbringt, das er gekostet hat. In den grossen Filmländern ist die Situation anders als bei uns, dort muss ein Film nur von jeder 20., 30. oder gar 50. Person der Bevölkerung angeschaut werden, damit er sich einspielt, und (so) kann sich eine Produktionsfirma auch dann und wann ein Experiment leisten. In der Schweiz können wir solche Risiken einfach nicht eingehen." Was Schnyder anbelangt, nimmt er kein Risiko mehr auf sich, die Titel seiner nächsten Filme lauten: "Annebäbi Jowäger" (1960), "Jakobeli und Meieli" (1961), "Gesamtfassung Annebäbi Jowäger" (1962) sowie "Geld und Geist" (1964). Als vorläufig letzte Produktion realisiert er 1968 fürs Fernsehen eine 13-teilige Folge über die "Kummerbuebe".

KLEINBUERGERTUM UND MILIEU

Neben den Heimatfilmen sind Sujets aus dem Kleinbürgermilieu die populärsten Filmproduktionen der 50er Jahre. Vor allem Kurt Früh hat sich damit als Regisseur einen Namen gemacht und 1955 mit "Polizist Wäckerli" die Reihe auch eröffnet. Dieser Film geht auf eine Radiohörfolge zurück, deren Publikumserfolg auch von späteren Fernsehserien kaum mehr übertroffen wird. Polizist Wäckerli wird sowohl im Radio wie im Film vom Drehbuchautor Schaggi Streuli verkörpert, der so etwas wie einen Ideal-Schweizer jener Tage darstellt. Sein "Rauhe Schale/edler Kern"-Typus stösst auf fast uneingeschränkte Begeisterung. Doch wie tritt dieser senkrechte Schweizer auf? Polizist Wäckerli ist ein pflichtbewusster Hüter der Gesetze, er geht auch der kleinsten Unstimmigkeit (meist handelt es sich um Gelddiebstähle) unverzüglich nach, wobei ihn sein forsches Auftreten rasch auf die richtige Spur führt, so dass die Schuldigen bald gestellt sind. Nur Widerspruch duldet der wackere Polizist nicht ("Höred emal uf lüüge, meined er eigentli, eusereiner sig en Torebuebe?"), auch innerhalb seiner Familie ist er unumschränkter Herrscher. Dem eigenen Anspruch auf Autorität entspricht eine völlige Ergebenheit in Befehle von "oben". So kommt es auch in "Polizist Wäckerli" nicht zu einer Durchleuchtung der helvetischen Wirklichkeit, der Film bestätigt letztlich deren autoritäre Strukturen.

Auch Frühs nächster Film, "Oberstadtgass" (1956), vertritt eine ähnlich reaktionäre Ideologie. Wiederum spielt Schaggi Streuli die Hauptrolle, diesmal einen Briefträger, der als guter Geist in einer Gasse wirkt, in der beispielsweise der Tapezierermeister Rüttimann und der geizig-gute Kunstthonighändler Muggli wohnen. In dem Moment also, wo alleinstehende Angestellte in sterile Appartements einzuziehen beginnen und kinderreiche Familien wegen des Mietzinswuchers gezwungen sind, in anonyme Wohnblocks der Agglomerationsgemeinden zu ziehen, beschwört "Oberstadtgass" einen intakten Lebensbezirk mitten im Stadtzentrum (gedreht wurde rund um die Zürcher Peterhofstatt).

Die beiden Früh-Streuli Filme werden von der Gloria-Film produziert, der enorme Publikumerfolg des Hauptdarstellers ruft nun auch die Praesens wieder auf den Plan: in deren Auftrag dreht Werner Düggelin 1957 "Taxichauffeur Bänz", in dem Streuli einen Witwer spielt, der sich abrackert, um seinem Töchterchen das Stuidum zu ermöglichen (keine Angst: sie studiert Medizin, und in dienenden Berufen haben wir die Frauen immer gerne gesehen). Um zusätzlich Geld zu verdienen, vermieten die Bänz ein Zimmer. Toni, der Untermieter, ist ein vom Land in die Stadt gekommener Arbeitersohn; er ist das schwarze Schaf auf der Wiese der Rechtschaffenheit, hat er doch seinen Arbeitsplatz verloren, weil er sich zu wenig angestrengt hat. Nun verschuldet er sich immer wieder aufs neue, obwohl ihm Bänz eine Stelle als Chauffeur in "seinem" Taxiunternehmen vermittelt hat. Zudem wird Toni eines Diebstahls verdächtigt. Um seine Schulden zurückzahlen zu können, reist er schliesslich nach Konstanz. Doch hier verliert er sein letztes Geld. So gibt die Nähe des Auslandes auch noch das Motiv für die Ausschweifungen eines untüchtigen Schweizers ab! Der moralisierende Ton der Geschichte ist nicht zu überhören, die evangelische Filmzentrale empfiehlt denn auch heute noch den Film wie folgt: "Auch hier zeigt Schaggi Streuli das einfache Leben, aber nicht die wohlbehütete Familie, sondern den Drang nach Geld, nach immer mehr Geld. Um das zu erreichen, reisen Zürcher nach Konstanz, wo ihnen die Spielbank das Glück vorgaukelt. Das bittere Ende lässt nicht auf sich warten und dient uns zur Warnung." Ganz so bitter geht der Film aber doch nicht aus, denn Bänz findet einen Beweis für Tonis Unschuld und wächst darauf zum Ueberschweizer: er bürgt mit seinem mühsam ersparten Geld für seinen Zimmerherrn. Dieser wird das in ihn gesetzte Vertrauen zweifellos rechtfertigen und kehrt am Schluss aufs Land zurück, um dort in der mechanischen Werkstatt seines Onkels zu arbeiten. Seine Erklärung: "Ich gang wider hei, d'Stadt isch nüt für mich"! Diesmal macht auch die Presse keinen Hehl daraus, dass ihr die Streuli-Biederkeit zum Hals heraus hängt.

Nach dem künstlerischen Misserfolg von "Taxichauffeur Bänz" beauftragt die Praesens Friedrich Dürrenmatt mit der Ausarbeitung eines Drehbuchs für ihren nächsten Film. "Es geschah am hellichten Tag" wird 1958 nach einem Originalstoff des damals wohl berühmtesten deutschsprachigen Dramatikers gedreht. Es geht darin um die Aufklärung eines Sittlichkeitsverbrechens an einem Kinde. Dürrenmatt gibt später denselben Stoff unter dem Titel "Das Versprechen" in Romanform heraus, wobei er bezeichnenderweise das Happy-End des Films abändert. Immerhin entfernt sich "Es geschah am hellichten Tag" von den Idyllen der Kleinbürgerschicksale und den Postkartenwelten der Heimatfilme, obschon auch dieser Film nicht zu einer Kritik der schweizerischen Gesellschaft und ihrer Lebensweise vorstösst. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass der Film mit ausländischer Starbesetzung (Rühmann, Fröbe; Michel Simon ist hingegen Schweizer) und einem aus dem Ausland beigezogenen Regisseur (Ladislao Vajda) von Anfang an auf eine Internationale Verwertbarkeit ausgerichtet ist.

Noch weniger erreichen die folgenden "Sittenfilme" eine Auseinandersetzung mit der schweizerischen Realität. Vajdas nächster Film "Die Schatten werden länger" oder "Rosen auf Pump" des Nachwuchsregisseurs Frans Matter (beide 1961) benützen die Schicksale von gefallenem Mädchen, um auf der anrollenden Sexwelle mitzureiten. Auch Kurt Früh tut sich mit "Café Odeon" in der Schilderung der Zürcher Halbwelt sehr schwer.

Immerhin bleibt es diesem Regisseur vorbehalten, mit "Bäckerei Zürrer" (1957) den besten Film aus dem Kleinbürgermilieu zu schaffen. Emil Hegetschwiler spielt darin die Glanzrolle seines Lebens, einen Bäckermeister, der mit seinen Illusionen und Vorurteilen vollkommenen Schiffbruch erleidet. Auch einige aktuelle Probleme werden im Film zur Sprache gebracht, es soll beispielsweise anstelle der Bäckerei eine Grossgarage entstehen. Andererseits gibt es auch in "Bäckerei Zürrer" zahlreiche Klischees, der Italiener ist einmal mehr Marronibrater, und die entscheidenden Konflikte innerhalb der Familie Zürrer brechen wegen eines unehelichen Kindes und wegen eines Gelddiebstahls aus. Die Angst vor einem unehelichen Kind, ein Thema, das in den Kleinbürger-Milieu-Filmen immer wieder auftaucht, und das überbetonte, krampfhaftes Verhältnis zum Geld (am Vorabend der Hochkonjunktur!) illustrieren die Spiessigkeit der fünfziger Jahre vielleicht am deutlichsten. "Bäckerei Zürrer" wird Frühs dritter grosser Publikumserfolg, und der Regisseur bereitet darauf gemäss einem früheren Versprechen seines Produzenten einen neuen Film nach einem eigenen Stoff vor. "Jonathan Leisetreter" soll von einem Marsmenschen handeln, der aus Versehen auf der Erde landet und hier mit den verschiedensten Situationen konfrontiert wird. Früh, der in den 30er Jahren als Regisseur bei der kommunistischen Partei nahestehenden Volksbühne tätig war, möchte mit seinem Marsmenschen an einigen irdischen Zuständen üben, doch sein Produzent, Mitglied der freisinnigen Partei, ist dafür nicht zu haben. "Jonathan Leisetreter" ist nie gedreht worden.

SCHWEIZER IM EXIL

Weil die Produktionsverhältnisse auf dem schweizerischen Filmmarkt in den 50er Jahren jegliche schöpferische und kritische Neuerung ausschliessen, sind jene Schweizer, die nicht nur touristische Landschaften, schollenverbundene Bauern oder spiessige Kleinbürger abfilmen wollen, gezwungen auszuwandern.

Henry Brandt dreht zum Beispiel 1954 im Niger "Les nomades du soleil", einen Streifen über die Peuls-Bororo-Nomaden, der in der Folge mehrmals ausgezeichnet wird. So bekommt Brandt vier Jahre später vom belgischen König Leopold III., der eine internationale wissenschaftliche Gesellschaft präsidiert, den ehrenvollen Auftrag, zusammen mit Heinz Sielmann im Kongo "Les seigneurs de la forêt" zu realisieren. Anfangs der 60er Jahre kann er dann endlich seinen ersten Film in der Schweiz drehen. "Quand nous étions petits enfants", einen Dokumentarbericht über ein Schuljahr im Brévine-Tal. Dieser Film und Brandts fünf für die EXPO 64 angefertigten Kurzstreifen unter dem symptomatischen Titel "La Suisse s'interroge" ebnen den Weg zu einer Auseinandersetzung mit der schweizerischen Wirklichkeit und gelten deshalb als Anfang des Neuen Schweizer Films.

Auch Alain Tanner und Claude Goretta, welchen dieser Neue Schweizer Film heute weitgehend seine internationale Anerkennung verdankt, verlassen in den 50er Jahren die Schweiz. Sie arbeiten in London am British Film Institute und stellen 1957 in mühsamer Freizeitarbeit den Kurzfilm "Nice Time" her, in dem rund um den Piccadilly Circus mit offener und versteckter Kamera das typische Feierabendverhalten einer urbanen Industriegesellschaft festgehalten wird.

Der Schauspieler Bernhard Wicki, ein in Oesterreich geborener Wahlschweizer, versucht ebenfalls umsonst, in der Schweiz einen Auftrag für einen Film zu bekommen. Sein erster Spielfilm, "Die Brücke" (1959), ist deshalb eine deutsche Produktion. Wicki schildert darin die Sinnlosigkeit des Krieges am Beispiel von sieben Halbwüchsigen, die in den allerletzten Kriegstagen eingezogen werden, um eine Brücke zu bewachen. (Vergleichsweise sei angeführt, dass nur wenige Monate vor der Premiere dieses Films der schweizerische Bundesrat die Aufführung von Kubricks Antikriegsfilm "The Paths of Glory" verbietet.) Obschon "Die Brücke" ein grosser Erfolg wird, bekommt Wicki auch weiterhin keinen Regieauftrag in der Schweiz. Nach einem weiteren

Film in der Bundesrepublik geht er in die USA, um dort 1964 unter dem Titel "The Visit" Dürrenmatts berühmtes Stück "Der Besuch der alten Dame" zu verfilmen. Erst im folgenden Jahr überträgt man ihm eine Arbeit in der Schweiz: er soll eine Filmskizze von Max Frisch, "Zürich - Transit", auf die Leinwand bringen, wegen Krankheit wird die Arbeit jedoch nie vollendet.

Der berühmteste Schweizer Filmemigrant der fünfziger Jahre ist inzwischen im Ausland so bekannt geworden, dass seine Schweizer Herkunft vielen gar nicht bekannt ist: Jean-Luc Godard. Er arbeitet 1954 am Bau der Staumauer von Grande-Dixence/VS und verwendet einen Teil seines Lohnes dazu, auf der Baustelle einen zwanzigminütigen Kurzfilm unter dem Titel "Opération béton" herzustellen. Zwei Jahre danach fertigt er in Genf einen weiteren Kurzfilm an, doch dann hält Godard in der Schweiz umsonst nach Produktionsmöglichkeiten Ausschau. Enttäuscht geht er nach Paris, wo er mit andern jungen Regisseuren die "nouvelle vague" begründet.

Aus Cinema 1/76.

Felix Aepli arbeitet gegenwärtig an einer Geschichte des Schweizer Films.

1957

Wir wollen die Schweiz nicht als Museum, als europäischen Kurort, als Altersasyl, als Passbehörde, als Tresor, als Treffpunkt der Krämer und Spitzel, als Idylle; sondern wir wollen die Schweiz als ein kleines, aber aktives Land, das zur Welt gehört. Wir wollen kein schweizerisches Minderwertigkeitsgefühl, keinen schweizerischen Größenwahn; sondern wir wollen eine Schweiz, die sich selbst ins Gesicht zu schauen wagt, eine Schweiz, die sich nicht vor der Wandlung scheut, eine Schweiz, die ihre Idee an den heutigen Problemen und mit den heutigen Mitteln zu verwirklichen sucht. achtung: die Schweiz, Lucius Burckhardt, Max Frisch, Markus Kutter, Basel und Zürich, Januar 1955.

Was ich meine: Die Schweizer haben Angst vor allem Neuen. Wir haben viele Schweizer auf allen Wissensgebieten, die ausgezeichnete Köpfe sind und darum auswandern, weil unser Schweizervolk Angst hat vor Ideen. Unser Land weiss nicht, was es mit dem Geld machen soll, aber wenn einer auftaucht mit einer schöpferischen Idee, muss er meistens ins Ausland, um Geld zu finden. Etwas Neues wagen wir erst dann, wenn die andern es schon ausprobiert haben. Wir leben in der Nachahmung, weil wir Angst haben vor dem Risiko, je besser es uns geht.

Max Frisch, Festrede, 1. August 1957, in: Oeffentlichkeit als Partner, Frankfurt am Main 1967.

* * * * *

Die Anfänge des Films in der Schweiz müssen erst noch erforscht werden. Auch eine detaillierte Bestandesaufnahme wird aber kaum an der Feststellung rütteln können, dass der Film in der Schweiz so lange ein Schattendasein fristete, als der Import ausländischer Filme problemlos spielte. Der schweizerische Spielfilm erstarkte während des Zweiten Weltkriegs, weil der Filmimport durch die politischen Verhältnisse behindert war, und weil die Schweiz einen ganz klaren Eigenwert in einer konfusen und durch Krieg erschütterten Welt zu formulieren hatte. "Die letzte Chance" von Leopold Lindtberg war vielleicht der perfekte Film einer fruchtbaren Spanne schweizerischen Filmschaffens, aber ein eigentlicher Ausnahmefilm war er nicht. Er war einer in einer Reihe von Filmen, in denen sich der Schweizer erkannte, mit Hilfe derer er sich mit seiner Zeit und mit sich selbst auseinandersetzte.

Die Behauptung ist falsch, dass die Epoche des "klassischen Schweizerfilms" mit dem Kriege zuende ging. Im Rückblick muss man sogar sagen, dass der einzige Produzent von Format, Lazar Wechsler, die Zeichen der Zeit noch einmal richtig las. So wie er eingesehen hatte, dass schweizerische Eigenart im Zentrum der "geistigen Landesverteidigung" stehen musste, sah er auch ein, dass er sich jetzt, da die Grenzen wieder offen waren, wieder an internationaler Thematik und am internationalen Standard zu orientieren hatte. Es war eher das Publikum, das die Oeffnung nicht wagte, weil es an eine "Stimme der Schweiz" nicht glaubte.

Einige Spielfilmproduzenten konzentrierten sich weiterhin auf den Mundartfilm mit schollenverbundener Problematik, und sie verspielten damit fast alle Qualitäten, die sich der Schweizer Film in schwerer Zeit erworben hatte. Für die Filmproduktion wurden die Bedingungen immer schwieriger: Das einheimische Publikum gab seinem ungeheuren Nachholbedürfnis in Sachen ausländischer Filme nach. Da es nun sozusagen jeden ausländischen Film von einiger Bedeutung zu sehen bekam, konnten sich bald auch die Mundartfilme nicht mehr halten. Die Einführung des Fernsehens machte die Krise erst vollständig; immerhin fielen mit der Organisation des Fernsehens doch schon einige Vorentscheidungen für die Zukunft des Schweizer Films. Dass

Genf sich auf das gefilmte Fernsehen, ein Fernsehen von Filmemachern auch, spezialisierte, hatte konkrete Folgen für das Filmschaffen.

* * * * *

Die Geschichte des neuen Schweizer Films begann nicht in der Schweiz, sondern in London. 1957 fehlte es in der Schweiz an allem, an Produzenten, an technischem Personal, an Apparaturen. Claude Goretta und Alain Tanner waren nicht ohne Grund nach London gefahren; sie arbeiteten damals im British Filminstitute. Dabei kamen sie in Kontakt mit den jungen Filmrealisten der Bewegung, die sich "Free Cinema" nannte, und damit zu einer Möglichkeit, einen ersten Film zu realisieren. An über 20 Wochenenden trieben sie sich mit einem englischen Kameramann am Piccadilly Circus herum und filmten - mit offener und versteckter Kamera - das typische und symptomatische Treiben einer Industriebevölkerung am Feierabend. Goretta und Tanner montierten ihren Film unter ärmlichsten Bedingungen. Trotzdem wurde "Nice Time" noch im gleichen Jahr am Filmfestival von Venedig ausgezeichnet.

Es fehlte nicht an Autoren, es fehlten die Werkstätten und die Auftraggeber. Man musste als Schweizer im Ausland arbeiten, wenn man es sich in den Kopf gesetzt hatte, Filme zu machen. Etwas später versuchten drei andere Filmgestalter, im eigenen Lande, ohne Auftraggeber und ohne Financiers, den Film neu zu schaffen. Henry Brandt hatte bereits 1953 einen ersten ethnologischen Film (über die Bororo in Zentralafrika) nachhause gebracht und realisierte 1960 seinen ersten abendfüllenden Dokumentarfilm ("Quand nous étions petits enfants"); Alexander J. Seiler bereitete einen Film über die ausländischen Arbeitskräfte in der Schweiz ("Siamo italiani") vor, nachdem er mit seinem Auftragsfilm für die Fremdenverkehrszentrale ("A fleur d'eau" / "Im wechselnden Gefälle") in Cannes die Goldene Palme errungen hatte; Walter Marti leistete mit kürzeren Filmen Vorarbeiten für einen ersten langen Dokumentarfilm ("Ursula - oder das unwerte Leben"). Alain Tanner und Claude Goretta waren nach "Nice Time" in die Schweiz zurückgekehrt; Goretta nahm seine Arbeit beim Westschweizer Fernsehen auf; Tanner drehte einen (erfolglosen) mittellangen Film ("Ramuz - Passage d'un poète") und wandte sich darauf der unabhängig produzierten Enquête "Les Apprentis" zu.

Was hatte diese erste Generation des neuen Schweizer Films 1965 vorzuweisen, als sich eine jüngere Generation mit Fredi M. Murer ("Pazifik - oder die Zufriedenen"), zu Worte meldeten? Seilers "Siamo italiani", Tanners "Les Apprentis", Brandts "Les Nomades du Soleil" und "Quand nous étions petits enfants" sowie die fünf Kurzfilme "La Suisse s'interroge", Walter Martis "Krippenspiel" und "Le Pélé" (in Zusammenarbeit mit Moritz de Hadeln und Sandro Bertossa). Aber mehr noch als das: Den Beweis nämlich, dass man ohne ausgebaute technische Infrastruktur in diesem Lande Filme machen konnte.

Martin Schaub, Der neue Schweizer Film 1963-1974, Pro Helvetia, 1975.

Der Schweizerfilm ist ja nicht erst kürzlich entstanden, sondern er ist kürzlich wiederentdeckt worden aufgrund von Arbeiten der mittleren, der jüngeren und der ganz jungen Generation. Der Schweizerfilm als solcher hat eine Geschichte von doch immerhin mehr als siebzig Jahren. So überraschend das klingen mag, er war schon um die Jahrhundertwende einigermaßen, sowohl national wie international, gegenwärtig. Er hat dann in den dreissiger und vierziger Jahren ebenfalls seine Erfolge nicht nur auf nationaler oder regionaler Ebene mit den Dialektfilmen gehabt, sondern auch ein internationales Renommée erreicht. Dann allerdings ist es stille geworden, weil das, was man damals "Papa's Kino" nannte, auch der Schweizerfilm war. Man arbeitete nach Rezepten, die man für tauglich hielt um einen Erfolg sowohl in der Schweiz selbst wie auch im Ausland, hauptsächlich im Blick auf Deutschland, zum Teil auch auf Amerika, sicherzustellen. Man kann sagen, dass der junge Schweizerfilm, der neue Mo-

tionen und eine neue Begrifflichkeit des Films gebracht hat, gleichzeitig mit dem "Free Cinema" entstanden ist.

Martin Schlappner, Filmszene Schweiz, Kellerkino-Materialien, Bern 1974.

* * * * *

In den Schweizer "Dokumentarfilmen" der fünfziger Jahre, fast allesamt Auftragsfilme, störte der Mensch eigentlich nur die schönen Landschaftsaufnahmen und Maschinendenkmäler; manchmal war er geduldet als Dekoration oder als Masstab für die Grösse der Maschinen. Die Pioniere des neuen Schweizer Dokumentarfilms gingen nun daran, den Schweizern zu zeigen, dass sie auch Menschen waren, und keine Schemen, wortlose Versatzstücke in einer geschönten Welt. Sie machten den Film wieder zur menschlichen Kunst.

Der erste Film des Neuenburger Dokumentaristen Henry Brandt, "Les Nomades du Soleil" (1954) endet mit einem überraschenden Satz. Einer der zentralafrikanischen Nomaden gibt dem Schweizer Filmer einen Auftrag: "Sage Deinen Leuten zuhause, dass wir auch Menschen sind". Der Neubeginn des Schweizer Dokumentarfilms kann klar definiert werden. Der neue Dokumentarfilm beginnt zu existieren mit dem wiedererwachenden Interesse für den Menschen in seiner Welt.

Martin Schaub, La Suisse dans le miroir du Documentaire, Réalités Suisses dans le nouveau Documentaire Suisse 1961-1971, Nyon 1975.

LES NOMADES DU SOLEIL

Produktion, Realisation, Kamera, Ton und Schnitt: Henry Brandt / 16 mm / Farbe / 60 Min.

Ein Jahr im Leben der Nomadenstämme der Bororo, Viehzüchter in der nigerianischen Sahelzone (Auftrag des Ethnographischen Museums von Neuenburg).

Im Niger gibt es eine beispielhafte Rasse, die Bororo, welche sich einzig ihren Viehherden und einem wirkungsvollen Kult der Schönheit widmen. Die herrlichen jungen Frauen und die wundervollen Jünglinge haben alle Voraussetzungen uns Würde und Geheimnis zu lehren. Mit unvergesslicher Eleganz, Gemessenheit und Vornehmheit spielen sich die vollkommenen Zeremonien ab, deren Geheimnis der Orient zu bewahren scheint. Keine unnötige Metaphysik, - nur die traumhafte Beherrschung von Körper und Geist. Die Sequenz des "Gueraoul", eine alltägliche Schönheitskonkurrenz aller Bororo-Stämme, ist grösstes Kino.

A. Martin, Les Cahiers du Cinéma, Juli 1955.

Brandt hat Material von derartiger Qualität nach Hause gebracht, das ihm ermöglichte, einen der schönsten Afrikafilme zu machen, den wir je gesehen haben. Diese hervorragende Arbeit, - ein wenig ein Kraftakt, wenn man weiss, dass Brandt nur einen einzigen Begleiter hatte, - gründet sich auf eine tiefe Zuneigung zum Menschen und einen leider seltenen Respekt vor dem Afrikanischen.

Alain Tanner, Tribune de Genève, 4.3.1955.

Schweizer Filmkatalog, Fribourg/Zürich 1976.

NICE TIME

Produktion: British Film Institute, Experimental Production Committee / Realisation: Claude Goretta und Alain Tanner / Kamera und Ton: John Fletcher / Musik: Chas. McDevitt Skiffle Group, Pete Timlett, Susan Baker, Nancy Whiskey, The Pete Ashton Quintet / 16 mm / S-W / 19 Min.

Die Suche nach Unterhaltung und das Bedürfnis nach Zerstreung veranlasst die Menschen, sich an einem Ort zu treffen, wo - wie in allen Städten - die verschiedenen Möglichkeiten diese Bedürfnisse zu befriedigen vereint sind. In London fällt dies

besonders auf, da das Vergnügungsviertel nur sehr wenig Platz beansprucht: Piccadilly Circus und die umliegenden Strassen.

Die Eros-Statue herrscht über der Samstagabend-Menge. Die Leute stehen vor den Kinos Schlange, während die Portiers die Preise der Plätze ausrufen. Fliegende Händler bieten ihren Ramsch an. Junge Leute flanieren auf der Suche nach Abenteuer herum. Einigen genügt das Spektakel der Strasse und der riesigen Leuchtschriften. Elf Uhr nachts: die Nationalhymne zeigt das Ende der Vorstellungen an. Langsam bewegt sich die Masse zur Metro. Schon bald kündigt ein Angestellter den letzten Zug an. Nach Mitternacht verweilen Gruppen von Mädchen, von Matrosen und von amerikanischen Soldaten, welche die Polizei von Zeit zu Zeit erfolglos zu zerstreuen sucht. In den ersten Morgenstunden sind es noch einige Unzufriedene die bleiben und warten.

"Nice Time" ist eine Folge von Eindrücken der Samstagabend-Wirklichkeit, die wir interpretiert haben um ihre Bedeutung freizulegen und das zu zeigen, was Jean Vigo einen dokumentierten Standpunkt nannte.

Schweizer Filmkatalog, Fribourg/Zürich 1976.

1958

Die Grundlage des schweizerischen Spielfilms bildet der Dokumentarfilm. Dieser schildert das Dasein einer Landschaft und ihrer Menschen, einer Berufsgruppe, einer Stadt, eines Volkes oder er interpretiert künstlerische Werke ausserfilmischen Schaffens, Leistungen der Technik, das authentische Erlebnis der Natur und der Umwelt. Wo er zweckfrei gestaltet ist, erhöht er sich zum filmdichterischen Kunstwerk. Diese in mannigfache Verzweigungen aufgespaltene Aufgabe hat auch der schweizerische Dokumentarfilm redlich zu lösen getrachtet. Doch wäre es verkehrt, anzunehmen, der Umstand, dass am Anfang der einheimischen Spielfilmproduktion der Dokumentarfilm steht, habe seinen Grund in einer geistig-künstlerischen Ueberlegung. Weder der Stil des Dokumentarfilms selbst noch der Stil des schweizerischen Spielfilms haben sich nach geistigen Gesetzen entwickelt. Sie sind nicht organisch aus der bewussten Erfahrung der nationalen Gegebenheiten herausgewachsen, vielmehr haben ausserkünstlerische Antriebe mitgewirkt, und zwar sind diese so sehr ausserkünstlerisch, dass sie nicht einmal mit dem Bedürfnis nach Unterhaltung bezeichnet werden können: die ersten Schweizerfilme waren blosse Reklamefilme.

So konnte sich eine Kunst des Dokumentierens nicht verwirklichen. Echte Dokumentation des Films vergafft sich nämlich nicht in das sonntägliche Gesicht einer Landschaft, sondern blickt ohne Scheu in das schwitzende Antlitz des Alltags. Die Spekulation auf die Attraktion einer ferienhaft gespiegelten Landschaft der Schweiz und eines froh, frei und ahnenstolz dekorierten schweizerischen Menschenschlages ist noch heute nicht aus den Filmen unseres Landes verschwunden. Seen und Gebirge, Gletscher und Alpweiden, Stadtstrassen und Dorfgassen sind noch immer repräsentativ aufgeputzte Kulissen für eine belletristisch unverbindliche Handlung. Eine lebendigen Beziehung zur Wirklichkeit dieser Landschaft, dieses Milieus und der aus ihnen scheinbar entwickelten Handlung stellt sich gar nicht erst ein. Das hat seinen Grund darin, dass eine künstlerisch ansprechende, lebenswirkliche Atmosphäre gar nicht gesucht wird, weil man bloss auf leichte Weise unterhalten will, aber auch darin, dass ein starrer und saturierter Patriotismus es verhindern will, dass die schweizerische Heimat anders als in ihrem Sonntagsgewand präsentiert wird. Wo einmal einer den Ausbruch wagt und unseren Volksschlag in seinen menschlichen Differenzierungen und das heisst nicht alleweil in seinen Tugenden darstellt, muss er erfahren, dass ihm vorgeworfen wird, er verunglimpfe das Ansehen der Nation.

Martin Schlappner, Notizen zum Schweizerfilm, Filmklub-Cinéclub, Februar/April 1958.

1961

QUAND NOUS ETIONS PETIS ENFANTS

Produktion: Henry Brandt und Société pédagogique neuchâteloise / Drehbuch, Regie, Kamera, Ton und Schnitt: Henry Brandt / Musik: René Gerber / 16 mm / S-W / 90 Min.

Wie der Titel, so schlicht und ohne Scheu vor einfach menschlichem Bekenntnis, ist der Film selbst. Henry Brandt zeigt das Leben - des Alltags vor allem - im abgelegenen Weiler Les Taillières des La-Brévine-Tales. Nichts weiter. Keine einzige Sensation ereignet sich. Im Mittelpunkt des Geschehens stehen der Lehrer der kleinen Gesamtschule und seine Schützlinge. Der Schultag, die Arbeit der Menschen im rauhen Juratal, die Landschaft und der Wechsel der Jahreszeiten sind der Stoff, an dem sich die Bildbetrachtung des Künstlers entfaltet. Aug und Geist eines Poeten richten sich auf das "kleine" Leben, das unsere im Weltrummel stumpf gewordene Empfindung kaum mehr aufzunehmen vermag. Brandt bringt uns zum Bewusstsein, dass es das grosse Ereignis des ersten Schultages noch gibt, dass der Uebertritt in die Welt der Grossen für einen Achtklässler ein menschliches Ereignis ist - dass es auch in der kleinen Lebensgemeinschaft dieser weltfernen Gehöfte Menschen gibt, mit denen mitzuleben und mitzufühlen gleichzeitig Auftrag und Bereicherung unseres eigenen Lebens ist. Der Blick des Künstlers identifiziert sich hier mit dem Blick des Schulmeisters (des wirklichen Lehrers von Les Taillières). Dieser hat selber etwas von einem verträumten Poeten an sich. Aber es ist auch einer jener seltenen Schüler Pestalozzis, für die Schule geben Sorge um die Entfaltung echten Menschentums bedeutet. Das ist es auch, was dieses schlichte Filmwerk beseelt: die poetisch einfühlende Anteilnahme am Leben von Mitmenschen.

SB, Filmberater, Februar 1963.

1962

IN WECHSELNDEM GEFÄLLE / Alexander J. Seiler

LA CHANCE DES AUTRES / Henry Brandt

KRIPPENSPIEL / Reni Mertens, Walter Marti

UNSERE KLEINSTEN / Reni Mertens, Walter Marti

1963

LES HOMMES DE LA MONTRE / Henry Brandt

LA PELE / Moritz de Hadeln

1964

SONNENSTERN, LE MORALUNAIRE / Ernest Ansorge

LES APPRENTIS / Alain Tanner

LA SUISSE S'INTERROGE

Produktion: Exposition Nationale 1964 / Idee und Konzeption: Henry Brandt, René Richterich, Guido Cocchi / Drehbuch, Regie, Kamera, Ton und Schnitt: Henry Brandt / Musik: Julien-François Zbinden / Fünf Filme für die Expo, die auf dem "Weg der Schweiz" gezeigt wurden: Die Schweiz ist schön / Probleme / Der Weg zum Glück / Wachstum / Dein Land gehört zur Welt / 35 mm / Farbe und S-W / 15 Min.

Die meisten Filme der Expo demonstrieren, affirmieren. Die fünf dreiminütigen Kurzfilme von Henry Brandt im "Weg der Schweiz", vielleicht die schwierigsten und wichtigsten der Ausstellung, fragen, sie wecken Zweifel, aktivieren den Zuschauer. In ihnen wird die Bewegung bewegend. Der erste Kurzfilm zeigt das gleiche Bild der Schweiz wie die vielen anderen Dokumentarfilme; "Die Schweiz ist schön", "Die Schweiz ist wohlhabend", "Alles ist zum besten bestellt" wird verkündet. Bilder des Wohlstandes und des Fleisses rollen vor dem Zuschauer in Farben ab; dahinter spürt man aber bereits das grosse Fragezeichen.

Nun wird der Zuschauer auf einen kleinen Weg gezwungen; er verlässt den ersten Projektionssaal und geht zum nächsten, in welchem die ersten Fragen gestellt werden: Was tun wir für unsere Gastarbeiter, gegen die Wohnungsnot, die Not der alten Leute, für die Ausbildung unserer Eliten? Hier nun ist der Film schwarzweiss. Wenige, aber sehr ausdrucksstarke Bilder schockieren, sprechen an, beunruhigen.

Der dritte Film schildert das Leben einer dreiköpfigen Familie; dass sie dreiköpfig ist, hat schon seine Bedeutung. Der Schweizer erscheint als Opfer der Wohlstandsgesellschaft und der ihr immanenten Gefahr des durch Reklame angestachelten Ueberkonsums, der Schweizer ohne Zeit, der Knecht des Lebensstandards, der seine Beziehung zum Menschlichen und zur Natur verloren hat. Eine Sonntagsausfahrt beschliesst den Film. Noch nicht oft haben wir eine eindrücklichere Charakterisierung der Leere gesehen. Im funkelnden Wagen, in sogenannter Freizeitkleidung fährt man aus; eintönig rasen die Striche der Strassenleitlinien auf einen zu; aber im Fond des Wagens sitzt der Sohn, allein, mit traurigen Augen. Die Fahrt der Kamera auf sein Gesicht zu ist deshalb so anrührend, weil der Knabe die Zukunft verkörpert. Die Frage nach der Zukunft, zentrales Thema des zweiten Teiles des "Wegs der Schweiz", wird hier am eindrücklichsten gestellt: Zukunft ohne geistiges Mass des Menschlichen, ist das unsere Zukunft?

Der vierte Dreiminutenteil konfrontiert den Besucher mit den Wachstumskrisen eines industrialisierten Landes: Wohin mit den Abgasen, den Wohlstandsüberresten? Wollen wir in einem tiefen Sinn heimatlos werden, weil wir die Heimat bedenkenlos opfern? Nach einem weiteren Gang in die letzte Projektionshalle folgt der vielleicht wichtigste Appell: "Die Schweiz gehört der Welt." In diesen letzten drei Minuten ist Henry Brandt eine erschütternde Montage gelungen. Viele Besucher verlassen hier den "Weg der Schweiz"; und - das ist unsere ganz persönliche Meinung - haben das Wesentlichste doch gesehen. Der letzte Film aus dem Zyklus "Die Schweiz im Spiegel" (über die Interferenzerscheinungen in den Anschriften des "Wegs der Schweiz" müsste man besonders einmal nachdenken) ist ein Zeugnis eines weltoffenen Schweizertums, wie es vielleicht in der ganzen Schau nicht mehr auftritt. Wochenschaustreifen und wenig aus Brandts Film "Madagascar au bout du monde" ist hier verwendet worden. Auf zwei Leinwänden wird kontrapunktisch gearbeitet: rechts beispielsweise wird eine Rakete abgeschossen, ein Weltraumfahrer wird sichtbar, dann - der Mond "von hinten", und im gleichen Augenblick sieht man auf der linken Leinwand ein blindes Kind in irgendeiner Blindenschule der Welt, das mit den Fingern auf einem Reliefglobus "die Welt

kennen lernt". Der Effekt ist stark und trotzdem subtil. Die zusammenfassende Frage wird gestellt.

Henry Brandt stellt in seinen Filmen, zu welchen übrigens Julien-François Zbinden eine kongeniale Musik geschrieben hat, verschiedene Wechsel aus. Dass sie im folgenden Teil des Sektors, "Aufgaben von morgen", nicht eingelöst werden, ist nicht seine Sache. Aber es ist betrüblich, dass gerade nach diesen höchst konzentrierten Filmen eine Reihe von Slogans folgt, die auf eine unheilvolle Art unsere heutige Problematik illustrieren, obwohl die Slogans gerade das Gegenteil bewirken sollten. Die fünf Filme von Henry Brandt sind stärker als ihr ausstellungsmässiger Zusammenhang; sie zeigen, dass wir gegenwärtig immer noch besser fragen als antworten. Martin Schaub, Dokumentarfilme an der Expo, Neue Zürcher Zeitung, 12.6.1964.

Für viele meiner Freunde wie auch für mich bedeutet die Arbeit für die Exposition die Entdeckung der deutschen Schweiz. Wir kamen in Kontakt mit hervorragenden Leuten, von denen wir vorher nichts wussten. Man verstand sich in der geistigen Zusammenarbeit trotz der verschiedenen Sprache. Man ist einen grossen Schritt in der gegenseitigen Annäherung weitergekommen und bei uns zumindest in den kulturellen Kreisen bereit, einen Isolationismus abzuschütteln, der, in der Tradition begründet, heute lächerlich und phantastisch ist.

Henry Brandt, Annabelle, 23.12.1964.

SIAMO ITALIANI

Produktion: Seiler und Gnant / Realisation: Alexander J. Seiler, Rob Gnant, June Kovach / Kamera: Rob Gnant / Mitarbeiter: Vilma Hinn Gerardo Zanetti / 35 mm / S-W / 79 Min.

Ein kleines Herrenvolk sieht sich in Gefahr: man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kommen Menschen. Sie fressen den Wohlstand nicht auf, im Gegenteil, sie sind für den Wohlstand unerlässlich. Aber sie sind da.

500 000 Italiener, das ist ein Brocken, so gross wie der Neger-Brocken in den Vereinigten Staaten. Das ist schon ein Problem. Leider ein eigenes. Sie arbeiten brav, scheint es, sogar tüchtig; sonst würde es sich nicht lohnen, und sie müssten abfahren, und die Gefahr der Ueberfremdung wäre gebannt. Sie müssen sich schon tadellos verhalten, besser als Touristen, sonst verzichtet das Gastland auf seine Konjunktur. Diese Drohung wird freilich nicht ausgesprochen, ausgenommen von einzelnen Hitzköpfen, die nichts von Wirtschaft verstehen. Im allgemeinen bleibt es bei einer toleranten Nervosität. Es sind einfach zuviele, nicht auf der Baustelle und nicht in der Fabrik und nicht im Stall und nicht in der Küche, aber am Feierabend, vor allem am Sonntag sind es plötzlich zuviele. Sie fallen auf. Sie sind anders. Sie haben ein Auge auf Mädchen und Frauen, solange sie die ihren nicht in die Fremde nehmen dürfen. Man ist kein Rassist; es ist schliesslich eine Tradition, dass man nicht rassistisch ist, und die Tradition hat sich bewährt in der Verurteilung französischer oder amerikanischer oder russischer Allüren, ganz zu schweigen von den Deutschen, die den Begriff von den Hilfsvölkern geprägt haben. Trotzdem sind sie einfach anders. Sie gefährden die Eigenart des kleinen Herrenvolkes.

Max Frisch, Vorwort zu Siamo Italiani, Gespräche mit italienischen Arbeitern in der Schweiz, Zürich 1965.

In einem Land von fünfeinhalb Millionen Einwohnern leben fünfhunderttausend Menschen, die für die übrigen fünf Millionen - oder doch für deren grosse Mehrheit - zuerst und zuletzt als Kollektiv vorhanden sind. 'Die Fremdarbeiter', 'die Italiener' - das ist eine Abstraktion, vor der die konkrete Realität des italienischen Arbeitskollegen, des italienischen Nachbarn, des italienischen Angestellten verblasst, mehr: in deren Bannkreis sie von vornherein keine Chance hat, Gestalt anzunehmen. Der einzelne Italiener mag es anstellen, wie er will: was er tut, was er ist, wird gemessen an dem Kollektiv, das er in den Augen von fünf Millionen vertritt.

Als Bürger seines 'paese', als Glied einer Gemeinschaft, als Haupt oder Angehöriger einer Familie, kurz: als Person hat er seine Koffer gepackt und Abschied genommen - als 'kontrollpflichtige ausländische Arbeitskraft' kommt er in der Schweiz an. Als Arbeitskraft ist er erwünscht, ja dringend notwendig, als Mensch von Fleisch und Blut wird er zum 'Problem'. Dass er eine Familie hat, eine Wohnung und Lebensraum braucht, eine Vergangenheit und mit ihr Gewohnheiten, Anschauungen, Verhaltensweisen mit sich bringt: das ist in dem für seinen Arbeitsplatz investierten Kapital, in der von ihm zu leistenden Produktionsziffer nicht vorgesehen. Wo er sich nicht als Arbeitskraft, sondern schlicht als Mensch betätigt, da wird er für seine neue Umwelt zur Störung, zur 'Bedrohung'. Ein Zuhause, eine Familie haben; Freunde besuchen und von Freunden besucht werden; mit einem Mädchen tanzen und Bekanntschaft schliessen; ein Mädchen lieben, heiraten und Kinder haben; die Stelle wechseln und sich beruflich verbessern - Dinge, die für den Europäer des 20. Jahrhunderts die selbstverständlichsten Persönlichkeitsrechte ausmachen, bringen den Italiener in Konflikt mit Bevölkerung und Behörden seines 'Gastlandes'. Von einem Hotelier, der nicht für seinen Beruf geboren war, ging die Rede, am liebsten wäre ihm, wenn die Gäste das Geld schickten und zuhause blieben. Könnte doch auch der Fremdarbeiter seine Arbeit schicken und zuhause bleiben.

Als wir uns im Frühjahr 1963 entschlossen, einen Film über das Leben italienischer Arbeiter in der deutschen Schweiz zu drehen, war die öffentliche Diskussion über das 'Fremdarbeiterproblem' eben erst in Gang gekommen.

Was wussten wir bei alledem wirklich von den Italienern? Wir hatten sie auf der Strasse gesehen, in Vorortszügen, in der Strassenbahn; hatten sie samstags beim Einkauf beobachtet und sonntags vor den Kinos und in den Bahnhofhallen. Wir kannten das Klischee 'des' Italieners in der Vorstellung 'des' Schweizers: Gesang, sonniges Gemüt, feuriges Temperament auf der einen - Lärm, Unsauberkeit, Faulheit, Schürzenjägerei, womöglich ein Stellmesser auf der andern Seite. Wir wussten von den Skandalen um Elendswohnungen und Mietwucher und hatten in Sensationsblättern von geschlachteten Schwänen und lebendig gebratenen Igel gelesen.

Zögernd und zunächst ungläubig machten wir die Entdeckung, dass der Italiener in der Schweiz nicht nur politisch sprachlos war, sondern stumm überhaupt: blosses Objekt einer Diskussion, in der seine eigene Stimme nicht gefragt war.

Die hier vorgelegten Gespräche wurden im August und September 1963 in fünf Gemeinden des Industriegebiets um Basel, einzelne in Basel selber geführt. Wir hatten uns für dieses Gebiet entschieden, weil es besonders dicht von Italienern besiedelt war (Gemeinde A.: rund 1000 Schweizer, rund 700 Italiener), und weil es uns in der Ueberlagerung teilweise noch ländlicher Ortschaften durch Industrien aller wichtigen Zweige, aber auch in seinem Vorortcharakter typisch für die Lebensumstände einer grossen Zahl italienischer Arbeiter in der deutschen Schweiz schien. Ausserdem hatten wir hier einen Gewährsmann italienischer Nationalität gefunden, der unser Anliegen verstand und uns kraft seines Ansehens den Zugang zu Italienern verschiedenster Herkunft und verschiedenster beruflicher Stellung ebnen konnte. Sein Name muss - wie der unserer Gesprächspartner - aus evidenten Gründen ungenannt bleiben; weder unser Film noch dieses Buch wären ohne ihn zustande gekommen. Eingeführt durch ihn, galten wir als Freunde, und nur als Freunde konnten wir die unverstellte Wirklichkeit erfahren. Wir kamen nicht als Soziologen, nicht als Psychologen oder Fürsorger, sondern als Fragende ohne Einschränkung, und ohne Ausnahme schienen wir für unsere Gesprächspartner die ersten Schweizer zu sein, die sich nicht bloss für bestimmte Aspekte ihres Lebens, sondern für sie selber und alles interessierten, was sie zu sagen hatten. Da wir nicht im Auftrag irgendeiner Institution auftraten, hatten unsere Fragen privaten Charakter - zugleich aber boten wir durch Mikrophon und Filmkamera einen Zugang zu jener Welt der Schweizer, von der unsere Partner sich ausge-

geschlossen fühlten. Von unserem Film wussten sie nichts weiter, als dass er ihr Leben zeigen, sie selber zum Wort kommen lassen würde.

Wir hatten keinen Fragebogen, und unsere 'Technik' war einfach und unwissenschaftlich. Ehe wir mit dem Gespräch begannen, erklärten wir, dass es uns nicht um Antworten auf bestimmte Fragen, sondern um persönliche Eindrücke, persönliche Erlebnisse, persönliche Probleme jedes Einzelnen zu tun sei. Frei von der Leber weg und so konkret wie möglich: das begriffen unsere Partner meist sehr rasch.

Zwei Monate hindurch führten wir fast allabendlich diese Gespräche, während wir in Fabriken und Baracken, an Amtsschaltern und in behelfsmässigen Gottesdienstlokalen, auf Rummelplätzen und in Dancings das Bild- und Tonmaterial zu unserem Film zusammentrugen.

Siamo Italiani, Gespräche mit italienischen Arbeitern in der Schweiz, Einleitung, Zürich 1965.

Wenn ich zuhause bin, lese oder schlafe ich die ganze Zeit. Am Sonntag geh ich manchmal ins Kino oder ins Restaurant - ein Glas Bier, das ist alles. Nach Basel geh ich nur, wenn ich etwas kaufen muss. Nein, nein, viel Geld nehmen mir die Schweizer nicht ab. Für das Zimmer allein bezahle ich siebzig Franken, aber ich würde gerne hundert bezahlen, wenn man nur gut schlafen könnte. Dazu das Gas und das Licht - jeden Abend die Geschichte mit den Münzen. Du willst dir ein Huhn zubereiten und ein wenig Teigwaren - schon geht das Gas aus. Du nimmst dein Portemonnaie aus der Tasche - kein Zwanzigrappenstück. Du musst warten, bis der Freund kommt, der eins hat, oder zum Kiosk gehen, um eins zu holen, wenn du weiterkochen willst. Mit dem Licht genau dasselbe. Du kommst nachts heim, das Licht geht aus, und wenn du kein Zwanzigrappenstück hast, fällst du womöglich noch die Treppe hinunter, die ganz morsch und kaputt ist. Immer Geld, Geld, Geld! In der Schweiz werden sie immer egoistischer, sie versuchen die Italiener auszubeuten, in jeder Hinsicht. In der ersten Zeit nicht, da waren sie weniger gerissen, nicht so ... Aber jetzt geben sie ihr Geld mit der einen Hand, und mit der andern nehmen sie es dir wieder weg. So machen sie es. Und dazu spielen sie sich auf. Sie sagen, dass sie Strassen gebaut haben, dass die Schweiz schöner sei, und dieses und jenes. Ich sage nur: wenn wir nicht gekommen wären vor zehn, zwanzig Jahren, wer hätte hier die Häuser gebaut? Wer hätte die Strassen erstellt? Wer hätte das alles gemacht? Und dann sagen sie auch, dass wir Leute vom Land seien, dass wir noch nichts gesehen haben. Das mag richtig sein. Und so kommt ein Schweizer und sagt: nimm das, und der Italiener nimmt etwas anderes. Mach dies, und er macht stattdessen jenes. Sie sind eben Schweizer und machen auf den Bauplätzen, was sie wollen. Hingegen wir Italiener - wenn wir einen ganz kleinen Fehler machen, behandeln sie uns schon schlecht. Das ist nicht gerecht, denn die Schweizer sind immer im Vorteil, sei es wegen der Sprache, sei es aus einem anderen Grund. Es werden zu viele Unterschiede gemacht zwischen dem Schweizer und dem Italiener - wir werden anders behandelt. Nicht überall, aber doch zum grossen Teil. Vor allem auf den grossen Baustellen, wo viele Italiener sind - dort sind die wenigen Schweizer immer im Vorteil. Oft stehen sie den ganzen Tag herum, spazieren herum, einer schaut dem andern zu - aber keiner sagt etwas, weder der Meister noch der Polier. Unser Meister ist soweit recht - aber er ist auch gerissen. Gerissen, verstehen Sie? Einer, der schnell reich werden will. Jetzt hat er erst wenige Monate ein eigenes Geschäft, und schon versucht er, die Italiener auszubeuten. Ich bin jetzt mehr als sieben Jahre in der Schweiz und habe immer gearbeitet und gern gearbeitet, aber kein anderer Meister ist die ganze Zeit hinter mir her gewesen und hat mich herumkommandiert: Mach dies, mach jenes. Auch das Reichwerden braucht seine Zeit. Jetzt sehen die Schweizer: der eine hat sich einen neuen Lastwagen gekauft, der andere einen Kran, der dritte drei, vier Häuser. Da sagen sie: ich will auch leben wie er. Gut, aber man muss warten - sieben, acht, zehn Jahre. Sie stellen sieben, acht Italiener an, und schon im zweiten Jahr wollen sie Material für Hunderttausende von Franken kaufen. Das ist nicht recht.

Dem Präsidenten der Schweiz würde ich nur eines sagen: er soll an die Wohnungen denken. Das ist wirklich eine - eine Schweinerei, sagen wir es so. Wie wir schlafen und leben. Wir sehen Schweizer, die vielleicht gerade genug Geld haben, um eine Wohnung zu bezahlen - ich meine... ich will niemanden beleidigen, aber es gibt viele, die bringen knapp das Geld für ihre Wohnung auf. Und doch schlafen und leben sie gut. Wir würden vielleicht sogar mehr bezahlen, und auch wir haben unsere netten Seiten - trotzdem: nichts zu machen, wir haben die Ehre nicht, in den Häusern zu schlafen, die wir doch selber bauen. Hunderte, Tausende wachsen jedes Jahr aus dem Erdboden. Jedes hinterste Dorf baut. Und trotzdem müssen wir uns überall abweisen lassen. Wo sie Kühe und weiss Gott was unterbringen, dort müssen wir leben. Warum das? Wir sind aus dem gleichen Fleisch wie sie - mehr will ich nicht sagen. In Italien haben wir jetzt ein Haus. Der Schweizer sagt: warum bleibst du denn hier? Ja, wir bleiben, aber nicht für immer - wir bleiben ein paar Jahre, bis wir es nicht mehr nötig haben. Und so lange wohnen wir miserabel. Nicht nur ich, alle hier im Haus, und überhaupt die meisten Italiener. Einer von tausend hat eine anständige Wohnung. Und die andern schlafen in Dachböden oder in Scheunen, wo sie das Futter für das Vieh lagern. So ist es.

Umberto G., Gespräche mit italienischen Arbeitern in der Schweiz, Zürich 1965.

1965

LE PANIER A VIANDE / Yves Yersin, Jacqueline Veuve

1966

1. SOLOTHURNER FILMTAGE

Siebzig Jahre nach der ersten öffentlichen Filmvorführung der Gebrüder Lumière im Grand Café am Pariser Boulevard des Capucines hat die Filmgilde Solothurn über das vergangene Wochenende ins Cinéma Scala zu einer Informationsschau und Standortbestimmung des wieder einmal auf das Jahr null datierten Schweizer Films eingeladen. Der Zeitpunkt für eine "Information über den gegenwärtigen Stand unserer Filmwirtschaft, unserer Filmschaffenden und unseres Nachwuchses", wie Paul Schmid, Präsident der Filmgilde, Beweggründe und Absicht im Vorspann der Tagungsdokumentation umreisst, für eine "Diskussion der Möglichkeiten und Grenzen, der kulturellen Notwendigkeit und der wirtschaftlichen Probleme einer Filmproduktion in unserem Land" war angesichts von Gessners "Diamantenbillard" und der dämmernden Einsicht der Bundesbehörden, die Förderung des Spielfilms sei zu verbessern, ideal und taktisch überlegt gewählt.

Die Siebente Kunst fand bislang auf den Filmseiten der Presse, in Kommissionen, im Foyer einer filmkulturellen Veranstaltung ihre Verfechter, die objektiv, polemisch, verkennend, fundiert argumentierten, aber auch kein Allerheilmittel aufzutreiben wussten. Warum sollte es plötzlich in Solothurn ausgestellt werden können? Etwas Positives jedoch und seit langem Herbeigesehtes ist unserem Filmschaffen widerfahren: ein zerrissenes, heterogenes Kolloquium, aber immerhin ein Kolloquium, das sich seiner Probleme mit und vor der Öffentlichkeit annahm.

Alex Bänninger, Schweizer Film heute, Neue Zürcher Zeitung, 4.2.1966.

* * * * *

MIXTUREN/ Alexander J. Seiler

BERNHARD LUGINBUEHL / Fredi M. Murer

CHICOREE / Fredi M. Murer

URSULA ODER DAS UNWERTE LEBEN

Produktion und Realisation: Reni Mertens, Walter Marti / Mitarbeit: Mimi Scheib-
lauer / Kamera: Hans-Peter Roth, Rolf Lyssy / Sprecherin: Helene Weigel / 35 +
16 mm / S-W / 88 Min.

Wer ist diese Ursula? Ein kleines Mädchen mit zwei lustigen Zöpfen, ein hoffnungsloser Fall, blind, taubstumm und idiotisch, mit dem Stempel "bildungsunfähig", jener Gruppe Menschen zugewiesen, die von den Nazis vor nicht allzu langer Zeit als wertlos vernichtet wurden, und die unserem kläglichen Mitleid und Bedauern ausgeliefert sind. Ursula ist nicht allein. Neben ihr sind viele andere: Mongoloide, Taubstumme, Blinde, Gelähmte, Krüppel... Menschen, denen wir ausweichen, weil wir ihnen gegenüber hilflos sind, deren Anblick uns ängstigt, weil sie für uns ein Rätsel darstellen, die wir aufgeben, aus unserer Gemeinschaft verbannen, versorgen, verstecken: ein unbewältigtes Stück Mittelalter mitten im fortschrittlichsten Jahrhundert! Für die Schöpfer des Films - Reni Mertens und Walter Marti - und vor allem für die Rhythmiklehrerin und Heilpädagogin Mimi Scheiblauer gibt es jedoch weder unwertes Leben noch bildungsunfähige Kinder. Durch intensive, systematische Schulung und die geduldige, liebende Fürsorge der Pflegemutter lernt Ursula sich bewegen, stehen, gehen, essen und ihren Willen bekunden. Sie lernt leben. Sie wird zum Menschen. Eine

Station nach der andern zeichnet die Kamera auf, den langen Weg, der aus der Dunkelheit der Apathie zur Beziehung mit der Umwelt, mit der menschlichen Gemeinschaft führt. Rhythmische Schläge auf einem Tambourin, Rasseln, Töne, einfache Lieder, primitive Spielsachen, Reifen und Klötzchen und die ganze Hingabe der Pädagogin wecken die verschütteten Sinne. Da wird einem das erste Lächeln eines achtjährigen Mädchens, das bis dahin in völliger Teilnahmslosigkeit dalag, zum Wunder, zum gültigen Ausdruck eines menschlichen Individuums. Und vor diesem Lächeln wird unsere Angst, um nicht zu sagen unser Ekel, zur Scham. Diese Behinderten, diese psychisch Geschädigten brauchen nicht unser Mitleid, sondern unsere Hingabe; sie brauchen nicht Anstalten - und seien sie noch so feudal -, sondern Schulen und Lehrer, die auch den geringsten Keimling zu pflegen gewillt sind. Diese Menschen verlangen unsere Gemeinschaft - und sie werden diese Gemeinschaft feinfühlicher, empfindsamer und rücksichtsvoller machen. So kann uns Ursula zur Erzieherin werden, indem sie uns zu wirklicher Menschlichkeit, zu tätiger Nächstenliebe zwingt.
Fred Zaugg, Tages Nachrichten, 10.1.1967.

Ist Ihnen das schon passiert? Sie steigen aus dem Kino in die Alltagswelt zurück: Verkehrslärm, Lichter, Bewegung, Wortfetzen, Unrast... aber das alles berührt Sie nicht. Jedenfalls nicht direkt, denn Sie gehen wie unter einer behutsam dämpfenden Glocke aus Glück, aus Freude und wachem Empfinden. Sie sind angefüllt mit Bildern, Klängen und Gefühlen, die man irgendwie möchte mitteilen können, hinausrufen, weitersagen - und die sich doch nur schwer in Worte fassen lassen, weil das Grosse und Schöne, das man eben hat sehen dürfen, so unaussprechlich fein und zerbrechlich ist, dass man am liebsten ganz still und nachdenklich nach Hause ginge. Zufrieden und beseligt von einem Erleben, das man lange Zeit nicht vergessen kann. So etwas geschieht selten. Hier hat es sich zugetragen. Und Dankbarkeit ist das erste. Dafür, dass dieser Film gemacht wurde. Und dafür, dass wir ihn sehen dürfen.
Heinrich von Grünigen, Der Bund, 10.1.1967.

* * * * *

All die Bemühungen um die Zukunft des Schweizer Films, ob sie im Gespräch, in Vorträgen, in Zusammenkünften oder gar in Versuchen aktiven Filmschaffens stattfinden, zeigen deutlich, dass in der Schweiz das Bewusstsein, auch in den Massenmedien den kulturellen und künstlerischen Ausdruck eines Landes zu erfassen, kaum vorhanden ist. Der Film wird immer noch als ein rein wirtschaftliches Phänomen begriffen, und als solches ist die ökonomische Bedeutung natürlich ausserordentlich gering. Die Erkenntnis, dass auch der Film den geistigen und kulturellen Willen eines Landes bekundet, ist die Voraussetzung, den nach dem Kriege verpassten Anschluss an die internationale Filmproduktion wieder zu finden.
Viktor Sidler, Mangelnde Filmkultur, Cinema Nr. 47/48, November/Dezember 1966.

1967

2. SOLOTHURNER FILMTAGE

Das Fazit von Solothurn lautet: es gibt - was die Produzenten herkömmlicher Richtung auch immer sagen mögen - es gibt in der Schweiz talentierten Filmnachwuchs. Was den Autoren fehlt, sind die Finanzen. Wohl oder übel müssen sie ihre eigenen Produzenten sein. So drehten sich die Diskussionen nach den Referaten von A.J. Seiler, Walter Marti, Freddy Landry und des deutschen Gastes, Haro Senft, um die Möglichkeiten, dem Schweizer Film, und vor allem dem Schweizer Spielfilm, eine Basis zu schaffen. Dabei wurde nicht nur - wie das in einzelnen Berichten über die Tagung in Solothurn zum Ausdruck kommen mag - über die eidgenössische Filmförderung geklagt und schon gar nicht über die einzelnen Männer, die diese Filmförderung lenken, hergefallen. Man stellte fest, dass es für den Autor, der Filme im Alleingang schaffen muss, beinahe unmöglich ist, die leisen Modifikationen in der Praxis der Bundeshilfe zu realisieren und auszunützen. Aber auch Selbstkritik wurde hörbar; die "Association suisse des réalisateurs de films" hat in Solothurn ihre Reihen geöffnet und eine ganze Anzahl junger Cinéasten aufgenommen, und die Gesellschaft will - neben der aufreibenden Berufsarbeit ihrer Mitglieder - politisch aktiver werden. Unter anderem ist ein Pressedienst vorgesehen, der Mitglieder und Tagespresse über filmpolitische Schritte und Entscheide orientieren soll.

Martin Schaub, Die zweiten Solothurner Filmtage, Neue Zürcher Zeitung, 27.1.1967.

* * * * *

VALVIEJA / Yves Yersin

PIC-NIC / Georg Radanovicz

MUSIKWETTBEWERB

Produktion: Seiler und Gnant für den Norddeutschen Rundfunk / Realisation: Alexander J. Seiler, Rob Gnant, June Kovach / Kamera: Rob Gnant, Fritz E. Maeder, Hans Stürm / Direktton: Werner Walter, Hermann Wetter / Mitarbeiter: Alex Pfingsttag, Hermann Rüfenacht, Nina Stürm / 16 mm / S-W / 72 Min.

In diesem Film ist es Seiler erstmals gelungen, reines "cinéma direct" dramatisch zu strukturieren. Die Schlussmontage des Materials, das Seiler und Gnant bei den internationalen Musikwettbewerben in Genf augenommen haben, beschränkt sich auf die Pianisten. Zuerst werden die Teile, die später in dramatischer Funktionalität verbunden sein sollen, sauber und behutsam umrissen: der Saal, die Uebungszimmer, der berühmte graue Vorhang, hinter welchem die Kandidaten spielen, die Juroren, die Pianisten, die Pianistinnen-Mutter: sich wiederholende Gesten führen hinüber zur dramatischen Funktionalität, Gesten, welche zeigen, was beim Spielen auf dem Spiel steht. (...) Der Zuschauer beginnt um Kandidaten zu bangen; er unterzieht sich den Regeln eines Wettkampfs, der einen Sieger haben muss. Musik, Wettkampf, Sieger: sind das nicht Begriffe, die sich ausschliessen? (...) "Musikwettbewerb" führt mit den Mitteln der Dokumentation aus der Dokumentation heraus in die dramatische Spannung, die erst noch ironisiert wird. (...) Wie weit ist ein "Musikwettbewerb" von den musikalischen Uebungen unseres Schweizer Fernsehens entfernt; wie weit von den öden musikalischen Surrogaten, die doch alle Aufzeichnungen von Aufführungen sind!"

Martin Schaub, Neue Zürcher Zeitung.

Schweizer Filmkatalog, Fribourg/Zürich 1976

1968

Die Folge der fehlenden Produktionsbasis ist bei vielen der älteren schweizerischen Filmschaffenden eine bedauernswerte Isolierung. Ihre Talente bleiben ungenutzt oder werden für TV-Spots missbraucht; ihnen bleibt nur die Erinnerung an die goldene Zeit des Schweizer Spielfilms in der Zeit der Abwehr gegen den Nationalsozialismus, als die Spielfilmproduktion blühte, das Publikum mitging und mancher Film von bleibendem Wert entstand. Die Situation dieser Generation ist tragisch und umso weniger zu mildern, als die heutige junge Generation der Filminteressierten für diesen vergangenen Schweizer Film kein Sensorium mehr hat.

Dazwischen steht eine mittlere, auch bereits älter werdende Generation, die nur noch halben Anteil am ehemaligen Ruhm hat, und umso heftiger um Wirkensmöglichkeiten im alten Sinne ringt. Kurt Früh gehört dazu, der nach vielen unterhaltenden Dialektfilmen zum Fernsehspiel gewechselt hat, und Franz Schnyder, der dies nicht wollte und nun zwischen Tür und Angel steht. Seine "Kummerbuben" sind gattungsmässig ein Zwitterding geworden, Fernsehfolge und Spielfilm zugleich, ein letztes Rückzugsgefecht des alten Schweizer Films.

Ihre Nachfolger, die heute für die Jüngeren bereits zu den Etablierten gehören, sind andere Wege gegangen und haben sich oft gegen harte Widerstände mit ihrem Talent durchgeboxt. Diese Generation der Seiler, Tanner, Brandt, Marti, Goretta, Gessner und anderer ist als Generation den heute ebenfalls bereits vorgerückten Vorkämpfern des jungen deutschen Films zu vergleichen. Wie diese mussten sie oft jahrelang auf die Realisierung ihres ersten Langfilms warten; die Früchte fielen ihnen nicht so leicht in den Schoss wie manchen der Jungen heutzutage.

Diese Generation hat sich, als der alte Schweizer Film gänzlich darniederlag, durch ihre frischen Versuche um die Belegung des einheimischen Filmschaffens verdient gemacht. Das Konzept der cinéma-vérité-Filme, das Marti, Seiler und Tanner suchten - die Verbindung von Dokumentar- und Spielfilm - war jener Situation angemessen, wenn auch nur als Uebergangslösung empfunden und gedacht. Diese Filme kündigten den Uebergang vom alten "Schweizer Film" zum "Film von Schweizern" an, der sich in den letzten Jahren nun abrupt und befreiend vollzogen hat.

Der Generationenwechsel im Schweizer Film, Cinema Nr. 56, Dezember 1968.

* * * * *

- Der anspruchsvolle Film im allgemeinen und ganz besonders der neue Film wurde aus den esoterischen Klubs herausgeholt und ist zu einem Politikum geworden. Stephan Portmann, Solothurner Filmtage, Cinema Nr. 56. Dezember 1968.

* * * * *

3. SOLOTHURNER FILMTAGE

Es zeigte sich dieses Jahr in Solothurn, dass wir nun Leute, die wir Jahre lang zum "Jungen Schweizer Film" gezählt haben, zur "mittleren Generation" rechnen müssen. Es sind Regisseure wie Brandt, Marti, Tanner, Goretta, Blum, Maeder und Seiler; sie sind die Pioniere, die jahrelang um Anerkennung gerungen haben und sie - in allerdings viel zu kleinem Masse - bereits besitzen. Der "Junge Schweizer Film" von heute

geht andere Wege: Die Jungen und Jüngsten machen Filme für sich, suchen ihren ganz eigenen Ausdruck, denken noch kaum an öffentliche Anerkennung. Es ist eine Art Entkrampfung festzustellen, eine Entkrampfung, die sich jener leisten kann, für welchen eine "Vätergeneration" bereits gekämpft hat. Es ist auch interessant, festzustellen, dass die Jungen auf den "poetischen Film" hin tendieren, während die mittlere Generation sich ihren Namen mit dem "Prosa-Film" (um einmal mit P.P. Pasolinis Begriffen zu operieren) geschaffen hat.

Martin Schaub, Dritte Solothurner Filmtage, Neue Zürcher Zeitung, 26.1.1968.

* * * * *

IM SCHOENSTEN WIESENGRUNDE / Peter von Gunten

PORTRAIT VON MAX BOSSHARD / Hans-Jakob Siber

SELBSTGESPRÄCH / Hans-Jakob Siber

13 BERNER MUSEEN / Georg Radanowicz

METRO / Hans und Nina Stürm

FIFTEEN

Produktion: Seiler und Gnant für das Studienprogramm des Bayerischen Rundfunks /
Realisation: Alexander J. Seiler, Rob Gnant June Kovach / Kamera: Rob Gnant /
16 mm / S-W / 20 Min.

Die Autoren zeichnen in zwanzig Minuten das Bild eines amerikanischen Mädchens, dessen Denken und Fühlen weitgehend durch die Tatsache eines beträchtlichen körperlichen Uebergewichtes bestimmt ist, das sich aber dadurch in seiner naiven Lebensfreude keineswegs beirren lässt, sondern seine Sorgen und Problemchen ohne Dramatisierung vorträgt. Ironie wäre angesichts eines solchen Sujets ein leichtes gewesen, aber Seiler besitzt wie Champion und Yersin (siehe die "Angèle"-Episode von "Quatre d'entre elles") die Fähigkeit, die Menschen gewissermassen entideologisiert zu betrachten, sie für sich, ohne Intervention des Autors, sprechen zu lassen. Daran hat die hochperfektierte Handhabung der Mittel, die Seiler, zumal was die Tonspur angeht, einmal mehr mit Brillanz demonstrierte, einen nicht geringen Anteil. Pierre Lachat, Echte und falsche Dokumente, Tages Anzeiger, 31.1.1969.

YVON YVONNE

Produktion: Le Bon Depart, Lausanne / Realisation: Claude Champion, Agnès Contat /
Kamera: Henri Rossier / Ton: M. Sommerer / Schnitt: Claude Champion / 16 mm / S-W /
63 Min.

Exemplarische Dokumentation der sozialen Wirklichkeit führte der einstündige Film "Yvon - Yvonne" von Claude Champion und Agnès Contat vor Augen. Das Gelingen dieses Films ist zunächst auf die Wahl des Themas zurückzuführen; er gibt sich bescheiden als Lehrfilm aus, der den spezialisierten Lehrkräften für motorisch gestörte Kinder die in der welschen Schweiz entwickelten neuen Methoden demonstrieren soll, mit denen heute die Gebrechen dieser Kinder wenigstens teilweise geheilt werden können. Dieses Nahziel, das dürften die zuständigen Spezialisten bestätigen, wurde erreicht gewissermassen spielend. Denn weit über seine praktische Nutzenanwendung hinaus ist "Yvon - Yvonne" ein Dokument der Lebensfreude und des Lebenswillens, wie sie sich auch unter wenig erfreulichen Umständen zu behaupten vermögen, ein Dokument auch der unverfälschten und unverkitschten Kindlichkeit und der Einfühlung in die Welt des Kindes, auf welche die Kamera einen offenen, jedem heuchlerischen Mitleid abholden Blick wirft. Die Anwesenheit der Kamera, der nervöse Betrieb, den Dreharbeiten verursachen, scheinen die Kinder in keiner Weise in ihrem Verhalten beeinträchtigt zu

haben; jedenfalls haben es die Autoren verstanden, aus dem Material, von dem nur der zehnte Teil in die definitive Version aufgenommen wurde, mit sicherem Blick entsprechende Passagen auszuwählen.

Pierre Lachat, Echte und falsche Dokumente, Tages Anzeiger, 31.1.1969.

RONDO

Realisation: Markus Imhoof / Kamera: Lucius Lehnerr / 16 mm / S-W / 40 Min.

... Dieser Film mit dem Titel "Rondo" ist allerdings nie öffentlich aufgeführt worden. Nicht etwa mangelhafte Qualität ist der Grund dafür, sondern ein persönlicher Einspruch des Direktors der Strafanstalt, wo der Film gedreht wurde. "Rondo" befasst sich mit der Geschichte eines rückfälligen Gefangenen und mit der Schicksalshaftigkeit solcher Rückfälle bei den gegenwärtigen Methoden des Strafvollzugs. "Rondo" ist ein didaktischer Film über Lebensgeschichten, die ringförmig verlaufen. Die Lötstelle dieser Ringe ist die Strafanstalt.

Nicht ganz alle Rechte hatte der junge Filmschaffende auf seiner Seite, als der Einspruch des Direktors kam. Zwar hatte er alles mit seinem Partner, dem Sträfling 323, rechtlich geregelt, doch mit der Strafanstalt und ihrem Direktor nicht. So liegt der 45-minütige Film heute in der Büchse und verdirbt langsam. Der Direktor kam mit dem Argument der "Manipulation" durch. Wenn jeder Film wegen "Manipulation" verboten werden dürfte, dann gäbe es keine Filme mehr! Vielleicht bestünde unser erster Schritt in der "Bewältigung der Bilder" im Abbau unserer Eitelkeit. Auch dem Direktor der Strafanstalt müsste es klar sein, dass Imhoof oder irgendein anderer Filmer nicht aus der Perspektive eines Direktors arbeiten konnte, dass er Konfrontationen zwischen Wirklichkeit und Ideologie machen musste, um zu seiner Wahrheit zu kommen. Einige von Imhoofs "Manipulationen" seien hier wiedergegeben. Zwar können wir das nicht so eindrücklich, wie es im Film geschieht, doch sieht man genau, dass Imhoof nach dem einfachen Muster der Konfrontation arbeitete. Ohne diese Manipulation der Konfrontation ist keine Wahrheitsfindung möglich. Das Prinzip der Konfrontation ist der einzige Garant des Fortschritts (zur Menschlichkeit hin, nicht von der Menschlichkeit weg, frei nach Brecht).

LERNEN

Ein Interview mit dem Direktor wird von der Stimme eines Häftlings unterbrochen. Der Direktor: "Da ist einmal die Arbeit, dann haben wir eine Schule, eine Art Gewerbeschule (an diesen Schulkursen dürfen alle, die das interessiert, teilnehmen). Dann haben wir eine Bibliothek (sie ist vielsprachig und enthält viel Fachliteratur). Dann haben wir den psychiatrischen Dienst, der ausserordentlich wichtig ist. Einmal pro Woche kommt ein Oberarzt vom Burghölzli. Schliesslich wollen wir den Sport nicht vergessen, besonders für jüngere Leute, die jeden Tag turnen und spielen... Dann ist vor allem die Freizeitgestaltung zu erwähnen, die einen grossen Raum einnimmt... Viele Institute geben Fernunterrichtskurse heraus, und wir machen eigentlich alle zugänglich.

Stimme eines Häftlings: "Jetzt pass einmal auf. Nicht, die haben mir Kurse bewilligt und Freizeitarbeit, um diese Kurse zu verdienen. Ich habe den ganzen Monat gekrampft, ich habe "Neunuhrlicht", das heisst Licht bis 9 Uhr abends. Am Samstag und Sonntag arbeite ich wie ein Irrer, habe aber nicht einmal das Kursgeld verdient. Und wann soll ich denn für den Kurs etwas arbeiten, wann?"

Der Direktor: "Dann wird gebastelt, ein Männerchor kommt regelmässig zusammen, dann besteht die Möglichkeit, seine Freizeit in einem kleinen Garten zu verbringen. Es wird modelliert, gezeichnet, gemalt; dann gibt's natürlich auch Veranstaltungen... Vorträge, Konzerte, Theater, Film."

Der Häftling: "Es ist einfach schlimm. Ich will einfach nichts mit dieser Bande hier zu tun haben. Deswegen bin ich auch in Einzelhaft geblieben. Das ist einfach und besser, mit denen kannst du sowieso nichts lernen."

Verschiedentlich kommt der Portier der Anstalt ins Bild. Auch er wurde über gewisse Dinge befragt. Sein Beruf allerdings verhinderte ein eingehendes Interview. Der Portier muss auf seinem Posten sein. Unter anderem gehen die Fragen von Imhoof auf Ausbildung und Fortbildung der Anstaltsbeamten. Zunächst wird ein Gesetzesartikel zitiert: "Der Bund fördert und unterstützt die Heranbildung und Fortbildung der Anstaltsbeamten." Darauf folgt aus einem Interview mit dem Portier die Stelle: "Ja, ja, Anfängerkurse von 6 Tagen Dauer, und dann gibt's weitere Kurse, in der Regel von zwei Tagen, und dann gibt's noch Kurse, die einen Monat lang dauern, für einzelne.

DISZIPLINARSTRAFEN

Eine Passage von "Rondo" spielt sich etwa so ab: Von links erscheint ein Aufseher mit einem Tonkrug und Brot, schliesst die Türe auf und öffnet sie einen Spalt breit, stellt alles hinter die Türe auf den Boden und verlässt rechts das Bild. Dazu kommt folgende akustische Information: "§ 48. Ist vereinfachte Kost für länger als 5 Tage angeordnet worden, so muss nach 5 Tagen der Gesundheitszustand des Gefangenen vom Arzt untersucht und begutachtet werden." "Der Verbrecher hat ein Recht auf Strafe, darin wird er als Vernünftiger geehrt. Denn Strafe ist Wiedervergeltung, ist Verletzung der Verletzung, Negation der Negation. Zwang wird durch Zwang aufgehoben" (Ein Hegel-Zitat). "Ja, meinen Sie denn, mit Weichheit kämen wir weiter" (Stimme der Direktors). "Zu behandeln waren vorwiegend nervöse Störungen, Erregungszustände und reaktive Depressionen, die im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Freiheitsentzug und der Einzelhaft standen" (Aus dem Jahresbericht des Psychiaters).

GELD

Imhoof meint, viele "Rondos" gingen auf die unverminderte materielle Not zurück, die der Häftling nach seiner Entlassung zuhause antrifft. Im Film kommt das folgendermassen zur Sprache. Häftling 323 sitzt in seiner Zelle und falzt Couverts. Dazu verliest er (asynchron) sein Kontoblatt, das später im Bild erscheint. Häftling 323: "Jetzt habe ich, Hergottnocheinmal 15 Monate hinter mir und habe ganze 190 Franken verdient." Jetzt ist ein Familienfoto (Frau und zwei Kinder) zu sehen. Dazu auf der Tonspur: "Sie müssen bedenken, dass die meisten Gefangenen aus schlechten, zerrütteten Familienverhältnissen kommen" (Stimme des Lehrers). "In 93 Prozent der Fälle muss die Frau des Gefangenen arbeiten und die Kinder weggeben" (Kommentator). "Sie müssen bedenken, dass die meisten Gefangenen aus schlechten, zerrütteten Familienverhältnissen kommen" (wieder Stimme des Lehrers). Bei den letzten zwei Sätzen ist Imhoofs Kamera langsam auf ein Kind auf der Familienfoto zugefahren. Ein Metro-nom macht sein monotones Geräusch. Das Bild einer geknackten Villa erscheint. Dazu die Stimme eines Gläubigers: "Wenn der draussen ist, soll der dann nur blechen." Dann eine nicht definierte Stimme: "Und dann sollen die noch verdienen im Kittchen?"

SEX

Ein Häftling: "Ja, Selbstbefriedigung ist natürlich Trumpf. Praktisch jeder, praktisch jeder. Was willst du denn anderes machen, wenn du sitzt?"
Der Lehrer: "Ich finde, allfällige sexuelle Stauungen, die sich da bei uns bemerkbar machen, können wir wunderbar mit dem Sport sublimieren...abbauen... Wir haben einem einen Sandsack gegeben, ja eher ein Sandsäcklein, und wir haben ihm gesagt: Hören Sie, stellen Sie sich ein wenig Ihre Aggressionsgegner vor, und boxen Sie auf diesen Sandsack... Es war also sehr befriedigend für diesen Mann. Er sagte, es habe ihn am Anfang etwas geschmerzt, aber später sei es ihm zum Vergnügen geworden."
Häftling 323: "Die Nächte sind natürlich das Schlimmste, gegen das Ende kannst du nicht mehr schlafen. Du stellst Dir vor, wie's draussen ist, das macht dich fertig. Ja, ja du kannst auch Schlaftabletten bekommen. Es gibt da einen in diesem der nimmt jeden Tag eine, doch er nimmt sie nur unter die Zunge, und am Samstag frisst er sie alle und schläft den ganzen Sonntag durch. Was willst du sonst machen."

Der Deubelbeiss glaubt an die Seelenwanderung."

Der Strafvollzug in einer Gesellschaft, die Imhoofs "Manipulationen" kategorisch ablehnt, ist fragwürdig. Das heisst: Dieser Strafvollzug muss befragt werden. Verhindert diese Gesellschaft einem Frager das Fragen, entzieht sie ihm die Freiheit des Fragens, wird sie als Ganzes zum Gefängnis. Freiheitsentzug heisst nicht einfach Zelle, Wasser und Brot. Auch Imhoof sitzt in Einzelhaft: er kann seine Filme nicht zeigen.

Martin Schaub, Vom Gefängnis des Gewissens, Tages Anzeiger Magazin, 10.10.1970.

In Frankreich ist es möglich, dass das Nationale Filmzentrum einem militant kommunistischen Regisseur (Marin Karmitz) für einen militanten Film ("Genossen") fast vierhunderttausend Franken gibt. Hier finanzierte der Staat 70 % eines Werks, das dem Staat Unruhe und Sorgen und den Arbeitern und Gewerkschaften neues Selbstbewusstsein und Klarheit gibt. Niemand dachte da an ein Eingreifen. In der Schweiz dagegen wird ein 42-minütiger Schwarzweiss-Film über das Problem des Strafvollzugs gedreht, über ein Problem das uns alle angeht. Aber der Film darf nicht gezeigt werden. Ein Direktor einer Strafgefängenenanstalt will es nicht haben. Und er setzt sich in unserem System durch.

Bruno Jaeggi, Basler Nachrichten 14.6.1970.

* * * * *

Es ist ein Phänomen zu verfolgen, das eigentlich sonst bloss in Ländern mit einer starken, äusserst konventionalisierten Filmproduktion aufgefallen ist: eine ganze Reihe von jungen und jüngsten Cinéasten empfindet den "Underground" nicht mehr als Ghetto, sondern als den einzigen ihnen entsprechenden Lebensraum.

Martin Schaub, Filmen in einem kleinen Land, Jahrbuch der Zeitschrift film 1968.

1969

4. SOLOTHURNER FILMTAGE

Dass an den Solothurner Filmtagen nicht nur Filme geschaut werden und über belichtetes Zelluloid gesprochen wird, liegt auf der Hand, Noch nie indessen haben die Gespräche über die schweizerische Filmpolitik einen derart breiten Raum eingenommen wie dieses Jahr. Zwei Faktoren mögen dabei mitgespielt haben. Einmal sprachen die Direktoren des Fernsehens der Deutschen und Französischen Schweiz, Dr. G. Frei und R. Schenker, über "Fernsehen und neues Filmschaffen", zum andern orientierten die Initianten über die "Arbeitsgemeinschaft Nationales Filmzentrum", einer Organisation, die in Zukunft versuchen will, Mittel zur Produktion von Schweizer Filmen zu beschaffen, um den Filmmachern ihre Vorhaben zu erleichtern.

SCHOENE WORTE, ABER WENIG VERBINDLICHES

Unter dieses Motto könnte man das Referat des Studiodirektors des deutschschweizerischen Fernsehens, Dr. Guido Frei, stellen. Nachdem er die schlechten Beziehungen zwischen dem Fernsehen und dem jungen Schweizer Film bedauert hatte, deren Ursachen bei beiden Seiten zu suchen sei, machte er das Angebot, nächstes Jahr 300'000 Fr. als Produktionshilfe für den jungen Schweizer Film zur Verfügung zu stellen, wie dies das Fernsehen in der welschen Schweiz bereits tut. Eine Kommission werde bestimmte Jungfilmer auf diese Weise mit Aufträgen bedenken. Aus der Mitte der Filmschaffenden tauchte darauf die Frage auf, ob nicht der freie Drehbuch-Wettbewerb eine bessere Formel sei. Wie sich die Filmförderung des Deutschschweizer Fernsehens auswirken wird, kann heute noch niemand mit Bestimmtheit sagen, da die Bestimmungen nicht bekannt und dem Vernehmen nach auch noch nicht ausgearbeitet sind. Allzu grosser Jubel dürfte indessen kaum am Platze sein, da die schöpferischen und ideellen Freiheiten beim Fernsehen erfahrungsgemäss eher beschränkt sind.

Urs Jaeggi, Filmpolitik am Rande, Berner Tagblatt, 5.2.1969.

Sie sind wiederum anstrengend gewesen. Wir glauben immer noch, dass nur anstrengende Filmtage einen Sinn haben. Und dass sie nur deshalb etwas geworden sind, weil sie stets anstrengend gewesen sind. Manchem Besprecher sind sie vorgekommen wie ein endloser Marsch durch die Wüste. Aber die Wüste lebt, wenn man Walt Disney glauben darf. Es hat sich sogar erwiesen in diesem Jahr, dass sie bereits voll kleiner und grosser Oasen ist.

"Quatre d'entre elles" von Champion, Reusser, Sandoz und Yersin zum Beispiel. Ein Film über Frauen in der Schweiz 1968. Erinnern wir uns vorerst an die alte Bäuerin in "Ueli der Pächter" von Franz Schnyder, an jene schöne Szene, da sie zum letzten Mal aus der Tür des Emmentaler Hofes geht, an die nachfolgende Einstellung der Bauernbeerdigung mit den Regenschirmen. Sicher war dies filmisch schön und richtig und einer der besten Momente des bis vor kurzem zur Staatsmaxime erhobenen traditionellen Schweizer Films. Doch wie unverbindlich ist im Grunde dieses Leitbild aus vergangenen Jahrhunderten! Die Beziehungslosigkeit der Gegenwart degradiert die Romanfigur eines eingagierten Schriftstellers des 19. Jahrhunderts zur Person in einem Unterhaltungs- und Rührstück.

Vier welsche Autoren haben nun "Quatre d'entre elles" vorgestellt. Dass dieser Film von weit subtilerer filmischer Substanz lebt, sei nur vorausgestellt. Doch ist es vor allem ein Film, der eine Fülle von Informationen über unsere Gegenwart enthält, über die Frau von heute in der Schweiz, ihre gesellschaftliche Stellung, ihre Wünsche, ihre Denkart, ihr Verhalten, ihre Illusionen. Und es sind nicht Informationen jener Art, die man soziologischen Expertisen, Illustriertenumfragen und Televisions-

berichten entnehmen kann und die man täglich über sich ergehen lässt wie Beat und Reklame, sondern Informationen, die tiefer gehen, die im Film zum Erlebnis werden, weil sie von einem Autor so formuliert sind, dass sie über den Nachrichtenwert weit hinaus imstande sind, dem Zuschauer Einsicht zu vermitteln. Einsichten, die vielleicht nur durch Film einem weitem Publikum zugänglich sind.

In der Erwartung dieses Films oder solcher Filme wurden die Solothurner Filmtage gegründet. Und es besteht die Hoffnung, dass ein modernes Filmschaffen in unserem Lande dazu beitragen könnte, dass die Gegenwartsprobleme, die Auseinandersetzungen zwischen Generationen und Mentalitäten, dass die Anpassung an die europäische Umwelt nicht nur mit zumeist aggressiven Affekten, sondern auch mit Hilfe von Einsichten ausgetragen oder bewältigt werden. In diesem Licht besehen, dürfte die Wünschbarkeit einer schweizerischen Filmkultur mehr bedeuten als nur der Ruf nach mehr Be- lustigung.

Urs Reinhart, Tages Anzeiger, 28.3.1969.

NATIONALES FILMZENTRUM

Seit einiger Zeit gibt es etwas im Schweizer Film, das bis vor kurzem unbekannt war: eine Solidarität unter den Filmschaffenden. Diese Solidarität ist grossenteils zustande gekommen dank dem Wirken des Verbandes schweizerischer Filmgestalter, aber auch dank den Solothurner Filmtagen. Solidarität schliesst Meinungsverschiedenheiten nicht aus, aber in einem Klima der Solidarität allein können Meinungsverschiedenheiten fruchtbringend ausgetragen werden. Zu Synthesen gelangt man nicht da, wo jeder gegen jeden steht.

Eine Frucht der Solidarität (fast) aller, die sich in der Schweiz mit dem Film befassten, ist auch die Arbeitsgemeinschaft Nationales Filmzentrum der Schweiz. Sie wurde vor etlicher Zeit im Anschluss an die Solothurner Filmtage gegründet und umfasst heute an die 50 Mitglieder, hat einen Geschäftssitz in Zürich und ist eben daran, die Statuten und die Gründungsurkunde allen jenen Kreisen zur Vernehmlassung vorzulegen, die an der Entwicklung des Schweizer Films interessiert sein und diese Entwicklung auch tatkräftig unterstützen könnten. Eine verhältnismässig lange Zeit ist verstrichen zwischen der ersten Ideenskizze und dem nun vorliegenden Konzeptionsentwurf. Aber diese Zeit ist genützt worden.

"Gut Ding will Weile haben" - oft ist man versucht, diesen Spruch aus seinem Zitatenkatalog auszutilgen. Man meint, ihn als Ausrede für Passivität demaskieren zu müssen. Im Falle der Arbeitsgemeinschaft für das Nationale Filmzentrum in der Schweiz ist solche "Demaskierung" allerdings falsch. Die Arbeitsgemeinschaft präsentiert heute eine konkrete Vision, hinter der die Mehrheit aller Filmschaffenden, eine gute Anzahl von Filmpublizisten und Produzenten stehen. Wie in der allgemeinen Politik ist es auch in der Filmpolitik eine arbeitsintensive und zeitraubende Arbeit, eine Mehrheit zusammenzubringen, die sich voll und ganz hinter eine Vorlage, ein Projekt, einen Plan stellt.

Das Nationale Filmzentrum der Schweiz sollte man diskutieren, kurz und zielstrebig, und dann muss es gegründet werden, muss es geschehen. Mit Kleinmut kommen wir nicht weiter.

Martin Schaub, Tages Anzeiger, 15.8.1969.

* * * * *

MEIN PERSOENLICHER BEITRAG ZUR AKTION GESUNDES VOLK / Peter von Gunten

21 SCHWEIZER KUENSTLER / Balthasar Burkhard

ORMENIS 199+69 / Markus Imhoof

LE VOYAGE CHEZ LES VIVANTS / Henry Brandt

SAD - IS - FICTION / Fredi M. Murer

DIE LANDSCHAFTSGAERTNER

Produktion: Kurt Gloor, mit einem Beitrag des EDI / Idee, Konzeption, Realisation, Kamera und Schnitt: Kurt Gloor / Assistenz und Ton: Peter von Gunten / Musik: Richard Strauss / 16 mm / S-W und Farbe / 34 Min.

... In "Die Landschaftsgärtner" (1969) hat der junge Zürcher ein weiteres Thema so fundiert und zugespitzt angepackt, dass man erneut nicht darum herum kommt, sich der gewollten Auseinandersetzung zu stellen. Gleich zwei Preise hat das Werk letztes Jahr an den Internationalen Kurzfilmtagen von Oberhausen erhalten, darunter die Auszeichnung der internationalen Kritikerjury. Der jugoslawische Regisseur Sajtinač seinerseits meinte, er habe schon lange keinen derart präzisen, sauberen, nuancierten und gerade dadurch so überzeugenden Film gesehen. Und "Die Welt" schrieb unter anderem: "Die Ueberraschung der Kurzfilmtage war für mich eine 34-Minuten-Arbeit aus der Schweiz, 'Die Landschaftsgärtner' von Kurt Gloor, ein Report über die Lage der Almbauern, die bisher doch wohl weitgehend von Vico Torriani und solchen Leuten verschleiert und überjodelt worden war. Gloor ist in die Hütten gegangen und hat mit der Kamera recherchiert. Er hat unbeschreibliches Elend gesehen und kühl geschildert... Vitaminmangel auf der Alm? Armut vor Gottes Fuss? Kaum zu glauben. Gloor zeigt es. Er redet nicht. Er hat im übrigen ein wichtiges Thema brillant an den Mann gebracht. Ein Thema, das sich übersetzen lässt auf andere Gruppen." Tatsächlich bricht das mythische Rückgrat unserer währschaften Schweiz, eben die Legende von den körperlich und geistig (noch) gesunden Leuten in den Bergen, unter Gloors ausserordentlich treffsicherer, genau konzipierter Beobachtung in sich zusammen. An diesen beeindruckenden Fakten und Bildern zerschellen die bisherigen Schönfärbereien und Kursaal-Klischees. Gloor lässt nie Zweifel aufkommen an seiner Haltung: er treibt in keinem Augenblick das Spiel des "objektiven" Dokumentaristen, der womöglich noch viele Interviews und Ausschmückungen mitliefert. Die Ehrlichkeit des Engagements, die Klarheit der Analyse und die Bestimmtheit des Kommentars zwingen uns zur Konfrontation mit einer menschlichen und sozialen Verelendung, Stagnation und Hoffnungslosigkeit im Schatten unserer fetten Jahre; das Erschütternde dieses vergessenen oder gar missbrauchten Proletariats mündet durch Gloors Dialektik stets in distanzierte und daher wirksame Reflexion.

Bruno Jaeggi, Basler Nachrichten, 13./14.3.1971.

22 FRAGEN AN MAX BILL

Produktion: Hans-Peter Walker und Czadinawor Films, mit einem Beitrag des EDI / Idee und Drehbuch: Georg Radanowicz und Claus Bremer / Kamera: Iwan Schumacher / Musik: Brian Auger, Mani Neumeyer / Schnitt: Georg Radanowicz / Kommentar: Claus Bremer / 16 mm / Farbe.

Eben hat Georg Radanowicz sein Porträt von Max Bill fertiggestellt: "22 Fragen an Max Bill" hätte schon früher beendet werden sollen, aber da kam etwas dazwischen: Max Bills Rede "Das Behagen im Kleinstaat", die er am 21. Dezember 1968, anlässlich der Entgegennahme des Kunstpreises der Stadt Zürich, gehalten hat. Diese Rede hat nicht nur den jungen Cinéasten stutzig gemacht; im Grunde ist sie schlicht ungreiflich. So viel Behagen kann doch eigentlich gar nicht mehr echt sein. Es war das erste Mal, dass sich Max Bill öffentlich zu seiner Stellung in der Sozietät äusserte. Bis zu jenem Zeitpunkt hatte man - wie sich zeigte voreilig - seine gesellschaftlich-politische Haltung stillschweigend immer mit den Leitgedanken des "Bauhauses" in Verbindung gebracht: Kunst als reiner und "richtiger" Mikrokosmos, der zur Herausforderung an die Realität wird, zur Vorbild-Ordnung. In der Rede nun kam dieser Gedanke in äusserst verwässerter Form wieder: "Die Bilder und Plastiken aber sind dazu da, um, wie Hegel das einst feststellte, die höchsten Interessen des menschlichen Geistes auszudrücken. Mir selbst dienen meine Objekte als Massstäbe für die Beurteilung anderer, komplizierterer Vorgänge, die ich immer wieder auf elementare Denkkomplexe zurückzuführen suche. Das ist deshalb möglich, weil ich auch von der Malerei und der Plastik die gleiche Transparenz der Ueberprüfbarkeit fordere

wie von allen Gestaltungen unserer Umwelt und wie von den politischen und ökonomischen Methoden, die zu ihrer Realisierung dienen."

In solchen Sätzen (und in einer ganzen Menge anderer aus der gleichen Rede) kündigt sich sozusagen die "Umkehrung" des Bauhaus-Gedankens an. Die "gute Form" ist nicht mehr utopisch, das heisst: sie bedeutet nicht mehr Vorbild der Gestaltung der allergrössten Menschheitsprobleme, sondern ist Massstab. Mit der "guten Form" misst der Aesthet Max Bill die Wirklichkeit. Solche Gedanken haben nichts Evolutionäres, geschweige denn Revolutionäres mehr an sich. Radanowicz und sein Kommentarschreiber Claus Bremer sagen es am Schluss ihres Portärts unverblümt: "Max Bill stellt sich nicht in Frage."

* * * * *

Darauf mag alles bei Max Bill ja schon irgendwie hinauslaufen, doch wären Differenzierungen nötig. Radanowicz und Bremer versuchten sie - nach dem Schock der Rede - folgendermassen zu erreichen: Sie konfrontierten die Rede mit den Antworten auf 22 Fragen, die ihnen Max Bill gegeben hatte. Aus der Differenzialanalyse der Antworten und des bekennerrischen Statements vom 21. Dezember sollte sich dann ein Portärt Max Bills ergeben. Für den Betrachter eine äusserst schwierige Aufgabe! Dazu wird dem Zuschauer von den Filmautoren kaum genug vorurteilsfreier Raum für die eigene Differenzialanalyse gewährt. Radanowicz und Bremer hatten bereits eine Meinung, und diese teilt sich - gegen das Konzept - immer wieder mit. Das Resultat: Man nimmt als Betrachter vielleicht allzu leichtfertig Partei für Max Bill, dessen Bauernschlauheit viel verfänglicher ist als die nicht gerade systematisch zu nennende Betrachtungsweise von Bremer und Radanowicz.

* * * * *

Es ist den Autoren hoch anzurechnen, dass sie ihre Konzeption nach dem 21. Dezember selbst in Frage gestellt und nach neuen Lösungen gesucht haben. Etwas anderes wäre unehrlich gewesen. Die Unsicherheit und Bestürzung musste in dem Film sichtbar werden. Der Betrachter musste in den Prozess der Wahrheitsfindung einbezogen werden. Der Film "22 Fragen an Max Bill" ist ein Versuch eines "antiautoritären Films". Ich erkläre mich: Der Film wird nicht mehr als abschliessendes Resultat langer Reflexion geboten; der Film bietet nur Materialien an. Der Zuschauer wird dadurch zum Autor des Films; er findet die eigene Wahrheit.

Martin Schaub, Tages Anzeiger, 6.6.1969.

1970

5. SOLOTHURNER FILMTAGE

Die Teilnahme an den Solothurner Filmtagen stellen ein gemischtes Publikum dar. Wortstark machte sich dieses Jahr besonders eine Gruppe - jene, deren Absicht es ist, jede Institution nach ihrem Sinne "umzufunktionieren". Die Parteigänger der "Neuen Linken" versuchten nämlich, vom Film und vom Gespräch über Film zur "direkten" politischen Aktion zu gelangen. Der geschickten Verhandlungsleitung von Dr. Stefan Portmann, dem Geschäftsführer der Filmtage, gelang es glücklicherweise, eine Resolution zu verhindern, die im Nachtritt zur Zeitschrift "Neutralität" den Rücktritt von Bundesrat von Moos verlangen wollte. Die Mehrheit der Teilnehmer distanzierte sich von dieser Provokation, welche die Filmtage in Verruf gebracht hätte.

Leider fand sich aber andererseits eine Mehrheit für eine andere Resolution. Diese fordert vom Fernsehen, dass es den Film "Krawall" auszustrahlen habe. Leute, die sich etwas darauf zugute tun, dass sie sich "antiautoritär" gerieren, entlarvten sich so in ihrer - sattsam bekannten - Intoleranz. Sie formierten sich unverdrossen zu einer Pressure Group. Empfindlich gegenüber jeder tatsächlichen oder angeblichen Einflussnahme auf die Programmgestaltung des Fernsehens, wenn es um die Anliegen des sogenannten Establishemt geht, brachten sie für die Unhaltbarkeit ihres eigenen Eingriffs in die Programmfreiheit kein Verständnis auf.

Martin Schlappner, Melancholie und politische Aggressivität, Neue Zürcher Zeitung, 31.1.1970.

* * * * *

BRACCIA SI, UOMINI NO / Peter Ammann, René Burri

EX / Kurt Gloor

KLEINER EMMENTALFILM / Bernhard Luginbühl

DER GILTSTEINOFENBAUER / Yves Yersin

24 SU 24 / Villi Herman

C'ETAIT UN DIMANCHE EN AUTOMNE... / Claude Champion

DIE WIEDERHOLUNG / Richard Dindo

Z.B. UNIFORMEN / Urs und Marlies Graf

VARIETE CLARA / Georg Janett

MAEDCHENPENSIONAT / Hannes Meier

KRAWALL

Produktion und Realisation: Jürg Hassler / Kamera: Edouard Winiger / 16 mm / S-W / 66 Min.

Einen bemerkenswerten Entscheid hat die Programmkommission für Radio und Fernsehen der deutschen und rätoromanischen Schweiz getroffen. Nach Besichtigung des Films "Krawall" von Jürg Hassler nahm sie in zustimmendem Sinne von der Absicht der Fernsehdirektion Kenntnis, diesen Film in Rahmen der Vorführung verschiedener an den Solothurner Filmtagen 1970 gezeigten Streifen auszustrahlen. Voraussetzung sei allerdings die Abklärung der noch offenen rechtlichen Fragen.

Es ist zu hoffen, dass diese Abklärung positiv ausfallen wird. "Krawall" ist der Versuch einer Dokumentation der Globus-Unruhen. Als sie anlässlich der vergangenen Solothurner Filmtage erstmals einem breiteren Publikum vorgeführt wurde, war man von dem

Agitationsstreifen so sehr beeindruckt, dass eine Resolution mit der Bitte zuhanden der deutsch-schweizerischen Fernsehdirektion gefasst wurde, "den Film ungekürzt im Fernsehen zu zeigen".

Das Schweizer Fernsehen wiederum vergibt sich nichts, wenn es mit diesem helvetischen "Z" - der in Solothurn übrigens auch als Film des Jahres bezeichnet worden ist - verpasste Chancen wahrnimmt. Die Tatsachen, die dieser Film aufgreift, sind bekannt, sind aber in dieser Form dem Fernseher noch nie präsentiert worden. Die Gründe hiezu sind umstritten, so sehr, dass der Fernsehdirektor deswegen in ein schiefes Licht geraten ist.

Die Vorführung des "Krawalls" könnte also auch in dieser Hinsicht klärend wirken. Wohl handelt es sich bei diesem Film um keinen "Polizeistaatsbesuch". Von der Qualität der brodmannschen Dokumentation der Berliner Unruhen beim Schah-Besuch ist "Krawall" weit entfernt. Aber Jürg Hasslers Versuch, mit seinem Film bei Jugendlichen "kultur- und gesellschaftskritisches Bewusstsein zu wecken", ist ernst zu nehmen. Er gehört auf den Bildschirm, auch oder gerade weil er unzulänglich ist. Er nimmt Stellung in einer Sache, die der Stellungnahme ruft.

Dass diese Stellungnahme in diesem Falle eindeutig links ausfällt, ist ein Schaden nicht. Selbst das schweizerische Fernsehen kann es sich leisten, dass für einmal eine extreme Haltung ins Bild kommt. Es befindet sich dabei in bester Gesellschaft. Das Deutsche Fernsehen tut in dieser Beziehung mehr. Weit mehr. So ging zum Beispiel am späten Dienstagnachmittag dieser Woche erstmals eine Magazinreihe über den Kanal des Ersten Deutschen Fernsehens, die feierabendgestimmte Bundesbürger von ihren TV-Sesseln schreckte. Unter dem beziehungsreichen Titel "Bild-Störung" agierten junge deutsche Linke nach Lust und mit beachtlichem Können. Doch was die Schüler und Lehrlinge zu den Themen "Schulschwänzen" und "Heimerziehung" zu sagen und zu zeigen hatten, war mehr als Provokation, auch wenn sie sich bewusst von jeder scheinbaren Objektivität distanzieren: hier bemühte man sich im Grunde ebenso um kritische Information wie im "Panorama" oder "Report". Neu, ungewohnt und unbequem war nur der Blickwinkel.

Aber was wäre das für ein Fernsehen, das nicht auch das Unbequeme verkraften könnte? Und was sind das für Demokraten, die sich jedem ungewohnten Blickwinkel verschliessen? Zudem steht im Falle des "Krawalls" einmal mehr der gut-schweizerische Kompromiss offen: man kann den helvetischen "Z" zu so später Stunde ausstrahlen, dass kein biederer Fernseher Gefahr läuft, sich betroffen fühlen zu müssen, weil er sich dann zumal bereits dem guteidgenössischen Schlaf des Gerechten hingegeben hat.

Manuel Isler, Bild frei für "Krawall", National Zeitung, 10.4.1970.

Am 21. Januar 1971 zeigte das Fernsehen DRS den Film in der "Filmszene Schweiz". Anschliessend fand eine Diskussion statt, an der alt Stadtrat Ernst Bieri, Martin Schlappner, Hans Näf, Leiter des Schulpsychologischen Dienstes, Basel, Werner Vetterli, Fernsehredaktor, Jürg Hassler und Samuel Müri vom Bunkerkomitee teilnahmen.

Filmförderung heisst ja doch wohl, nicht nur gerade jene Filme zu unterstützen, die einem politisch ins Konzept passen, sondern Filme schlechthin. Hier hätte höchstens die Frage aufgeworfen werden können, ob eine so einseitige filmische Darstellung nicht die Forderung nach Wahrhaftigkeit eines filmischen Dokumentes gröblich verletze. Dieser Frage ist man mit der Bezeichnung "Agitationsfilm" ausgewichen. Agitation ist immer betont einseitig, so gut wie - beispielsweise - die Werbung für ein Waschmittel. Auch diese kann formal gut oder schlecht gemacht werden. Frage ist nur, ob man der Reklame glaubt, dass das angepriesene Waschmittel wirklich weisser wasche.

Glaubt man nun Jürg Hasslers Agitationsfilm von der guten Jugend und der bösen Welt, von der Heilslehre einer neuen progressiven Bewegung und der Notwendigkeit eines neuen revolutionären Aufbruchs?

Der Vorwurf der völligen Einseitigkeit wurde im Gespräch dem Film gegenüber mehrfach geäussert, wobei übrigens Jürg Hassler seinen Diskussionsbeitrag mit einer ellenlangen vorbereiteten und verlesenen Erklärung eröffnete, die genauso einseitig und undifferenziert war wie sein Film und auf deren Verdrehungen leider kaum eingegangen wurde. Und hier zeigte sich noch etwas. Während sich Samuel Müri im Gespräch als engagierter Sprecher einer vernachlässigten, zu kurz gekommenen Jugend Sympathie errang, weil man ihm und seinem Engagement glaubte, war eindeutig zu spüren, dass es Jürg Hassler gar nicht um diese Jugend ging. Sie diene ihm in seinem Film als reines Mittel zum Zweck, und worum es ihm wirklich ging, sprach er unverblümt aus: um die Propagierung der Gewalt gegen diesen unseren Staat. Und das dürfte - der Berichterstatter ist hier durchaus der Meinung von Werner Vetterli - auch die Jugend durchschauen, die in ihrer Mehrheit mit Hasslers Umsturzideen kaum einigehen dürfte und deren zu einem grossen Teil berechnete Anliegen von Hassler missbraucht wurden. Und damit dürfte sich Hasslers Film weitgehend selber erledigt haben.

H.H., Der Bund, 31.1.1971.

VITA PARCOEUR

Produktion: Rolf Lyssy und Peter Andermatt / Konzeption: Peter Andermatt / Realisation, Kamera und Schnitt: Rolf Lyssy / Musik: Hans-Peter Michel, Ivanovitch Seidenberg, Andreas Vollenweider und Stephan Wittwer / 16 mm / Farbe / 23 Min.

Auf ungemein fröhliche Art veralbert Rolf Lyssy die Bemühungen jener, die mit der Förderung der Volksgesundheit auch gleich noch eine staaterhaltende und darum gesunde Moral verknüpfen. Wer Sport treibt, macht keine Revolution - frisch, fromm, fröhlich, frei. Weniger fromm, aber dafür umso frischer, fröhlicher und freier macht sich in Lyssys Film ein Pärchen an einen Vita-Parcours heran und gewinnt ihm spätestens in der Sprunggrube ganz neue Freuden ab, die zwar kaum Muskelkater erzeugen, bei kühler Witterung aber leicht zu Erkältungen führen könnten. Sichtbar wird dabei jene fragwürdige Glorifizierung des gesunden Körpers und seine Gleichsetzung mit dem Volkswohl. Eine These, die ihre schlimmsten Auswirkungen in der "Kraft-durch-Freude-Ideologie" des Dritten Reiches gefunden hat.

Urs Jaeggi, Berner Tagblatt, 5.2.1971.

BILADI - UNE REVOLUTION

Realisation: Francis Reusser.

... Diese Gefahr der Repetition, der neuen Einigelung, hat Francis Reusser mehr gefühlt als erkannt. Mit einem waghalsigen Sprung hat er sich aus der schweizerischen Enge zu befreien versucht. Reusser nennt sich selbst einen "Internationalisten".

Ein kleiner Rest der schweizerischen Enge ist freilich auch in Reussers neuem Film, "Biladi - une révolution", geblieben; es ist der schlechteste Teil. Reusser schickt seinem Film über die und mit den palästinischen Feddayin einen schweizerischen Vorspann voraus: Fotos von den Flugzeugattentaten in Frankfurt und Zürich, vom Prozess in Winterthur, Strasseninterviews und eine ziemlich pointierte Stellungnahme eines juristisch informierten Oppositionellen zum Urteil von Winterthur. Erst dann beginnt der Film. Dieser Vorspann weckt falsche Erwartungen; das Publikum erwartet von dem Film Erklärungen, Information, Zusammenhänge. Aber gerade das ist es, was Francis Reusser nicht geben kann und nicht will. Er stellt die palästinischen Feddayin "von innen heraus" dar. Reussers Grundhaltung ist nicht die des politischen Analytikers, sondern eine grenzenlose Sympathie für die Palästinenser, die sich ein schier unrealisierbares Programm gegeben haben und für nichts anderes leben als für die Realisierung dieses Programms. Es geht zugleich um die Rückgewinnung ihres Landes und um die Umwandlung des feudalistischen Systems.

Da sich Reusser identifiziert, agitiert er. Das Signal setzt er an den Beginn seines Films: Bilder von Jerusalem, dazu schluchzt Adamo sein "Inshallah..." allerdings nicht bis zum Ende; die Platte hat einen Kratzer, und Adamos Gewimmer repetiert sich; dazu werden Bilder von der Erschiessung eines Arabers gezeigt. Schlag auf Schlag folgen, gefilmt aus kürzester Distanz (die die Feddayin sicher nur dem Freund gewähren) die kurzen Filmsequenzen: über ein Lager in der Nähe von Amman, über die militärische Ausbildung der "jungen Löwen", die Ausbildung von Kommandotruppen, ein Stabsquartier auf den Golan-Höhen, eine Pressekonferenz mit einem gefolterten Fedday (Fremdmaterial), über Barackenbau, den 1. Mai in Amman, das Leben der herrschenden Klasse (Photoreportage), die Proben eines Studententheaters, die Ausbildung der Volksmiliz, die Beerdigung eines Fedday usw. Dazwischen Erklärungen, Interviews, Revolutionsgesänge.

Reusser spielt nicht Objektivität vor, er nimmt Partei, er lässt keinen Zweifel über seine Sympathie. Das hat ihm den Tadel einiger Kritiker zugezogen, die vielleicht von dem oben erwähnten, schweizerischen Vorspann irrefeleitet worden waren. "Biladi" muss natürlich Kritik provozieren; für blosse Zustimmung ist er zu parteiisch. Auch ich habe meine politischen Reserven. Nur: Hysterie gegenüber diesem Film scheint mir fehl am Platze zu sein. Das Schweizer Radio bezeichnete "Biladi" als einen "kriminellen Film". Gegen diese Qualifizierung muss sich nicht nur der Autor des Films, sondern jeder, der Meinungen und Haltungen ernst zu nehmen gewohnt ist. wehren.

An den Reaktionen, die Francis Reussers Film mit Arafats Feddayin ausgelöst hat, lässt sich zum Teil auch das Selbstverständnis des Schweizers in bezug auf den Schweizer Film ablesen, von dem einleitend die Rede war. Auf der einen Seite fühlen sich Schweizer vor Leinwandsschweizern unbequem; sie finden das alles - zum Teil mit Recht - etwas gar eng und unbedeutend, vielleicht etwas provinziell. Auf der anderen Seite treiben sie schweizerische Bescheidenheit auf die Spitze, wenn sie einem einheimischen Autor beinahe verbieten wollen, ein Internationalist zu sein, wenn sie ängstlich oder kleinmütig für das Kehren vor der eigenen Haustüre einstehen. Martin Schaub, Enge und Weite, Notizen zum Schweizer Film Tages Anzeiger Magazin, 7.11.1970.

* * * * *

Die Unruhe unter den Schweizer Filmern erreicht wohl bald ihren Höhepunkt, und Entscheidungen stehen bevor. Einerseits haben verschiedene Autoren jene Reife erreicht, die eine umfassende Verbreitung ihrer Werke rechtfertigt; andererseits sind die Verhältnisse mit den herkömmlichen Verteilungssystemen (Verleih, Kinos, Fernsehen) noch immer gestört. Die Aussicht, dass die Filmer nun ihre eigenen Verteilungssysteme erfinden und gründen werden, ist vorhanden. Sehr oft wurde in den Diskussionen das Stichwort "circuit parallèle" genannt. "Zweite Verteilerkreise" bestehen in Frankreich, in den Vereinigten Staaten und anderswo. In den Vereinigten Staaten sind Filme, die über diese Kanäle vertrieben wurden, schon zu grossen wirtschaftlichen Erfolgen geworden.

Da die Filmautoren und die Filmkaufleute verschiedene Sprachen sprechen, scheint es bald einmal unumgänglich zu sein, dass sich die Filmer selber helfen. Martin Schaub, Die Schweizer Cinéasten suchen den Dialog.

1971

6. SOLOTHURNER FILMTAGE

Bemerkenswert ist auch, dass die gezeigten Filme mit wenigen Ausnahmen politisches, ideologisches oder humanes Engagement verrieten. Es besteht eine gewisse Gefahr, dass der rein spielerische Versuch, dem auch grosse Bedeutung beizumessen ist, zu kurz kommt. Die Einsicht, dass viele Probleme mit dem Mittel des unterschwelligen Humors und der scheinbaren Bedeutungslosigkeit leichter an den Mann zu bringen sind als mit ideologischer Verkrampfung, hat sich offensichtlich noch nicht durchgesetzt. Doch vielleicht ist das eine Frage des politischen Klimas in der Schweiz überhaupt. Urs Jaeggi, Viel Engagement - wenig Unterhaltung, Berner Tagblatt, 5.2.1971.

Wir waren wieder alle da, in Solothurn. Wir: die Regisseure, Kritiker, die Freunde der Regisseure und die Freunde der Kritiker, vor allem viele junge "Filmfreunde", ein paar offizielle Gäste wie jedes Mal. Wir sind schon so viele, dass ein mittel-grosses Kino uns nicht mehr zu fassen vermag. Wir sind etwa tausend. Wir glauben daran, dass ein starkes, unabhängiges Filmschaffen der politischen, sozialen, kulturellen Hygiene unseres Landes guttut. Wir glauben sogar daran, dass die Schweiz ein eigenständiges Filmschaffen unbedingt nötig hat. Auch wir sehen, dass das Kino im allgemeinen in seine grösste Krise geraten ist. Die Zahlen aus Deutschland etwa (605 Millionen Kinobesuche 1960; 181 Millionen im Jahr 1969) sind uns auch bekannt. Und doch glauben wir an die Nützlichkeit, an die Notwendigkeit einer schweizerischen Kinematographie.

Wir glauben, dass das möglich ist, und unser Glaube ist auch dieses Mal in Solothurn wieder bestätigt worden, etwa durch die Spielfilme aus der Westschweiz, Michel Soutters unsäglich schöne "moralische Erzählung" "James ou pas", Claude Goretta's Seismogramm "Le fou", Jean-Louis Roys schweizerischen Albtraum; aber auch durch Bernhard Luginbühls Emmentalfilm, durch Peter von Gunten's Gewissenserforschung "Bananera Libertad" oder auch durch Richard Dindos bis zum Zerreißen kritischen Film "Die Wiederholung".

Wir lieben den Schweizer Film und sehen darum tolerant über die Ungeschicklichkeiten, über die Holprigkeit, über die Nichterfüllung von Ansprüchen, die sich die Autoren selbst gestellt haben, hinweg. Wir sehen das alles, aber wir sehen auch darüber hinaus oder dahinter. Wir lieben das Abbild der Schweiz auf der Leinwand.

Martin Schaub, Glaube, Liebe, Hoffnung, Tages Anzeiger, 5.2.1971.

* * * * *

CARINA (1969/71) / Erwin Keusch

PIETRO (1969/71) / Erwin Keusch

POUR UN FOYER COLLECTIF / Jürg Hassler

UNTERSCHAETZEN SIE AMERIKA NICHT / Sebastian C. Schroeder

DIALOG / Richard Dindo

LES LETTRES DE STALINGRAD / Jacqueline Veuve

LA GREVE DE 1918 / Jacqueline Veuve

LES NEINSAGER

Produktion: TV Suisse Romande / Realisation: Peter Ammann / Journalist: Guy Ackermann / Kamera: Jean Zeller / Schnitt: Jo von Swietochowsky / 16 mm / S-W / 90 Min.

Die "Neinsager" - eine Schweiz, die sich vom Rest des Landes absetzt? Nach der eidgenössischen Abstimmung über das Frauenstimmrecht vom 8.2.71 stellte man fest, dass eine Gruppe von Kantonen aus der Zentral- und Ostschweiz im Gegensatz zum übrigen Teil des Landes "nein" sagte, wie sie das bereits im Herbst zuvor hinsichtlich des Rechts auf Wohnung getan hatte. Und dieselbe Gruppe hatte im Juni 1970 die Ueberfremdungsinitiative massiv unterstützt. - Wer sind diese Neinsager? Die Haltung der Männer gegenüber der Frau, die gesellschaftliche Stellung der Frau im Männerstaat sind der Ausgangspunkt für ein Portrait der konservativen Schweiz, in dem versucht wird, die Mentalität der Neinsager zu begreifen und ihre Motivierungen zu analysieren. Das "Nein" hat viele Facetten: Tradition von Patriarchat und nationalem Männlichkeitskult und Kantönligeist mit ihren sozialen Hintergründen, Angst vor dem Neuen, Ambivalenz gegenüber dem Fremden...

Schweizer Filmkatalog, Fribourg/ Zürich 1976

UNSER LEHRER

Produktion: Seiler und Gnant für das Schweizer Fernsehen / Realisation und Schnitt: Alexander J. Seiler (Co-Autor: Peter Bichsel) / Kamera: Rob Gnant, Fritz E. Maeder / Direktion: Hans Künzi / Text und Sprecher: Peter Bichsel / Mitarbeiter: Regine Bebié, Hermann Rüfenacht, Werner Zuber / 16 mm / S-W / 48 Min.

Peter Bichsel, einst selbst Lehrer, hat zusammen mit Alexander J. Seiler (Regie) und Rob Gnant (Kamera) den Betrieb einer durchschnittlichen Schweizer Primarschule seziiert und ist zum Schluss gekommen: "... In einem schlechten System ist der Beste der Schlechteste."

Dabei ist Lehrer Andres Schmid, der sich drei Wochen bei seiner Arbeit filmen liess, durchaus kein schlechter Lehrer. Er entspricht nicht nur der Lehrerpersönlichkeit, die mit guten Noten aus den Seminarien entlassen wird; er versteht es auch, sich bei den Kindern beliebt zu machen.

Während man also im Film mit dem Titel "Unser Lehrer" Andres Schmid liebenswürdig agieren sah, erinnerte man sich an die besten Exemplare unter den Lehrern, die man selbst einmal geliebt hat ... und dann vernahm man Bichsels unterkühlten näselnden Kommentar: "Ich liebte meinen Lehrer, seinen Gang, seine Gesten, seine Spässe, seine Meinungen. Mein Lehrer war ein guter Lehrer, und ich erschrak beim Gedanken, dass ein anderer mein Lehrer hätte werden können... Ich wusste, wie und wann mich dieses Gesicht zum Lachen aufforderte, zur Zustimmung, zur Ablehnung, dieses Gesicht signalisierte mir Richtig und Falsch, Gut und Böse. Dieses Gesicht hatte ich vorbehaltlos anzuerkennen. Wenn ich es annahm, dieses Gesicht, dann liebte es mich. Ich habe gelernt, die Signale dieses Gesichts zu deuten, gelernt, wann ich zu lachen habe, wann ich nachdenklich zu sein habe. Mein Lachen erschien mir als natürlich..."

Zuerst sah man den Film im Schweizer Fernsehen, dann an den Mannheimer Filmtagen und nun soll er auch vom ARD ausgestrahlt werden. Seine Resonanz gibt ihm recht. Er ging hart ins Gericht mit der "Lehrerschule". Einerseits argumentiert da Peter Bichsel in seinem eingeblandeten Text gegen Lehrerausbildung und Lehrerpraxis, die nur das Ziel hat, zur Unmündigkeit und Autoritätshörigkeit zu erziehen, und andererseits kommt der Durchschnittslehrer in methodischen Fragen zu Wort.

Das Bild bleibt daneben nüchtern am Alltag der Schule. Man sieht über die Bankreihen hinweg in der Totalen. Man beobachtet einzelne Kinder in der Nahaufnahme, sieht sie Antworten auf Lehrerfragen formulieren, sieht sie auf Blicke des Lehrers reagieren, sieht sie vor der Klasse stehen, meist nervös und verklemmt. Das ist alles wenig tendenziös, dafür sorgte das Kamerateam. Die Kinder hatten Zeit, sich ans Summen des schwarzen Kastens im Klassenzimmer zu gewöhnen, ehe das Zelluloid eingelegt wurde.

Trotzdem entfesselten die 45 Minuten Einblick in das gängige Schulsystem Stürme der Entrüstung.

...Tenor mancher Stimmen: Bichsel kritisiert, um zu kritisieren. "Es ist zur Mode geworden, alles zu kritisieren, ohne überhaupt richtig orientiert zu sein, es ist in gewissen Kreisen Mode geworden, unter dem Deckmantel wohlgemeinter Kritik nichts als Propaganda zu betreiben", stand im Tagesanzeiger. "Wir sehen uns heute bedrängt und verketzert durch eine menschliche Kritik...", schreibt jemand aus St. Gallen. Ein Text aus dem "Luzerner Schulblatt" gipfelt in der Beschwörung des Ideals, "das immer über dem System steht", des Bildes von dem mit "pädagogischer Liebe erfüllten Erzieherin".

Und da erweist sich, was an Bichsels Kritik an der Schule so empörte. Es ist sein Hinweis, dass im bestehenden System keine grundlegenden Reformen möglich sind, und dass die Teilreformen an der Schule nur Aeusserliches verändern. Der Terror dem Kinde gegenüber, der sich früher in Prügeln äusserte, ist vertauscht worden mit dem viel perfideren Terror einer sanften Ueberzeugungsgewalt, deren Tricks immer verfeinert werden. Dass sich das Kind zur freien Persönlichkeit entfalte, dem stehen nach wie vor die Grundsätze von Gestern entgegen.

Peter Bichsel hat im Seminar gelernt, eine Persönlichkeit zu sein: "Ich glaubte eine zu sein und habe mich darauf verlassen. Damit wurde ich zum absoluten Mittelpunkt der Schule... Mit der Berufung auf die Persönlichkeit des Lehrers macht es sich auch der Staat einfach. Ausbildung, Schulreform und Lehrplan werden so zu einem Nebenbei. Der sogenannte 'gute Lehrer' wird zum Alibi für unzulängliche Schulreformen und Lehrpläne."

Werner Jehle, NZ am Wochenende, 31.12.1971.

BANANERA LIBERTAD

Produktion: Peter von Gunten und HELVETAS Zürich, mit einem Beitrag des EDI / Buch, Idee, Kamera, Realisation, Schnitt und Kommentar: Peter von Gunten / Musik: Jiri Ruzicka / 16 mm / Farbe / 55 Min.

Die Schweiz ist nicht nur eng und klein und zwingt anscheinend ihren Bewohnern ein Denken in begrenzten Dimensionen auf. Die geringe Ausdehnung des Bodens, die Kargheit der Kultur bewirken vielmehr oft einen Umschlag ins Gegenteil, wecken in den Unzufriedenen die Sehnsucht nach den grossen Gefilden, wo alles noch viel weniger definitiv ist, noch veränderbar und aufregend. Schweizerische Intellektuelle wandern aus, um den Anschluss an die Geschichte nicht zu verpassen, denn sie verzweifeln an ihrem Fortschreiten im eigenen Land.

Ueber den physischen Exodus von Filmemachern wäre ein langes und entmutigendes Kapitel zu schreiben, neuerdings bekommen wir es jedoch mit einer verstärkten geistigen Grenzüberschreitung von ihrer Seite zu tun. Sie ziehen mit ihrem Gerät hinaus in die Dritte Welt, arbeiten dort ein paar Wochen praktisch, ergänzen ihre Kenntnisse theoretisch anhand von Literatur und kehren dann mit dem Gewonnenen zu uns zurück. Was dabei herauskommt, sind Ton-Bild-Montagen über den desolaten Zustand der Menschheit, der einer dringenden Verbesserung bedarf; ebenso sehr sind es jedoch Filme von Reisenden, die uns von den Absonderlichkeiten unglücklicher Nationen künden. Die Autoren zogen aus mit dem festen Willen, den exotischen Reizen der Wüsten und Urwälder nicht zu erliegen, sondern an die Sache heranzukommen. Nicht alle hatten sich genügend gewappnet gegen die Grösse der Natur.

Nach eigenem Geständnis wie ein Tourist hat zum Beispiel Peter von Gunten Guatemala mit der Kamera bereist; die Behörden dieses Landes liess er im unklaren über seine wahren Absichten. Er war nämlich hinter der United Fruit Company her, dem US-amerikanischen Früchte-Grosskonzern, der führend an der Ausplünderung Guatemalas beteiligt ist. In seinem Film "Bananera Libertad", den er aufgrund dieses Ausflugs sowie von Aufenthalten in Peru und Paraguay zusammengestellt hat, entlarvt von Gunten die unsauberen Machenschaften der Company und der mit ihr verbündeten Oberschicht. In seinem Schlusskapitel deutet er einiges über schweizerische Extensionen der United

Fruit an. Die Schweiz gehört somit zur Welt, nämlich zu ihrem ausbeutenden Teil.
Pierre Lachat, Tages Anzeiger, 5.2.1971.

Auf einer sechswöchigen Reise durch Paraguay, Peru und Guatemala hielt der Berner Filmschaffende Peter von Gunten mit der Kamera fest, was sich ihm anbot. Bilder der Armut und des Elends, zerlumpte Grubenarbeiter, das Leben in der Kinderkrippe eines Elendsviertels in Lima, die Villen der wenigen Reichen, Grossgrundbesitzer, für welche die "Leibeigenschaft" ihrer Arbeiter eine Selbstverständlichkeit ist, Menschen aber auch, die oft unter Einsatz ihres Lebens versuchen, die Not zu lindern. "Bananera-Libertad", Bananenfreiheit. Der einstündige Film ist ein wichtiges Dokument über die Unterentwicklung in Lateinamerika und über die Unzulänglichkeit der Menschen in den reichen Teilen der Welt. Es ist ein Film über die Ausbeutung armer Völker, die oft unter dem Deckmantel wirtschaftlicher Entwicklungshilfe geschieht. Was an "Bananera-Libertad" auffällt, ist die Leidenschaftslosigkeit, mit welcher der Autor vorgegangen ist. Er bietet scheinbar oberflächliche Reiseindrücke an, Interviews, Souvenirs, erschütternde allerdings. Doch durch diese Bilder hindurch bricht die ganze Not und die Tragik eines Kontinents, der vom weissen Mann seit Jahrhunderten zur Aeufnung seines Reichtums ausgebeutet wurde und noch wird. Da wird nun aber auch die Verantwortungslosigkeit und die Grausamkeit jener sichtbar, die aus dem Elend ihren Profit schlagen. Nein, das sind nicht nur die Grossgrundbesitzer, die ihre Arbeiter wie Vieh behandeln, nicht allein die Handelsgesellschaften, die in ruchloser Weise das Volk in seiner Lethargie belassen, die jede Revolution zum vornherein zum Scheitern verurteilen und die alle Bemühungen weitblickender Männer für eine Bodenreform auf politischem Wege torpedieren. Die Ausbeuter oder doch zumindest die Nutzniesser dieser für viele lateinamerikanischen Staaten ausweglosen Situation sind der Welthandel und seine raffinierten Mittelsmänner, welche diese Staaten mit ihren anfälligen Monokulturen (einseitiger Anbau der gleichen Pflanzen) gegeneinander ausspielen und die Preise drücken, so dass die Bauern ihre Produkte ohne Gewinn oder gar unter dem Gestehungspreis absetzen müssen, wollen sie nicht einfach verhungern. Die Nutzniesser und damit Ausbeuter sind aber auch wir, die wir diese Produkte zu einem Schleuderpreis bedenkenlos konsumieren, ohne gleichzeitig eine Gegenleistung zu bieten. Das macht den Film "Bananera-Libertad" so unbequem, dass er die Schuldfrage am Elend der lateinamerikanischen Menschen bis in unsere Wohnstube hineinverfolgt.

Peter von Gunten geht der Unterentwicklung der Dritten Welt auf den Grund. Dabei macht er es sich nicht leicht. Nicht weil das Gedankengut von Marx in Lateinamerika noch nicht Einzug gehalten hat, nicht weil alle in der reichen Welt zu wenig grosszügige Entwicklungshilfe leisten, herrscht die Not. Da spielt die ungerechte Verteilung der Güter eine viel wesentlichere Rolle. Und die Ueberheblichkeit gegenüber dem Menschen der Dritten Welt wirkt sich fatal aus. Es wird versucht, die Gesellschaftsmodelle aus Ost und West aufzudrängen, ohne dass sich jemand Rechenschaft darüber gibt, dass diese seiner Veranlagung und seinen Möglichkeiten gar nicht entsprechen. Er wird der Faulheit und der Arbeitsunwilligkeit bezichtigt, niemand tut aber dafür, dass er seine Unterernährung, die ihm die Schaffenskraft raubt, überwinden kann. Es wird ihm seine Unselbständigkeit und sein mangelndes Selbstbewusstsein angekreidet, ohne dass jemand dafür sorgt, dass er in den Genuss einer ausreichenden Schulbildung kommt. Das alles geschieht zumindest teilweise sehr bewusst, weil die Ausbeuter nicht daran interessiert sind, diese Zustände zu ändern.

"Bananera-Libertad" wird durch die Aufdeckung dieser Fakten zur schweren Anklage. Wer billige Rezepte zur Lösung all dieser Probleme erwartet, wird von "Bananera-Libertad" enttäuscht sein. Peter von Gunten kann und will sie nicht geben. Er überlässt es seinem Zuschauer, aufgrund seines Dokumentes die Folgerungen zu ziehen. Wer den Film konsequent und ohne Rücksicht auf persönliche Interessen durchdenkt, wird zum folgenden Ergebnis kommen: Eine Anederung der Situation ist nur zu erreichen, wenn wir bereit sind, andere Menschen zu werden, wenn es uns gelingt, neue wirtschaftliche Grundlagen, die den Menschen in der Dritten Welt nicht mehr als Ausbeutungsobjekt, sondern als gleichberechtigten Partner anerkennen, zu schaffen.

Daran zu arbeiten, ist die Pflicht jedes einzelnen, auch wenn er vor dieser Aufgabe verzweifeln möchte. Getan wird dies heute schon von jenen unerschrockenen und mutigen Menschen, die unter unvorstellbaren Zuständen Basisarbeit leisten, sich bemühen, den Aermsten ihr Selbstbewusstsein zurückzugeben. Nicht zuletzt dafür bezahlen wir heute Entwicklungshilfe. Die heute betriebene Entwicklungshilfe ist bloss ein Versuch, "mit gutgemeinten Heftpflastermethoden dort zu helfen, wo die Katastrophe schon Tatsache geworden ist" (Zitat aus dem Film). Und: "Wir nennen das humanitäre Hilfe, wenn sich unsere Idealisten in unserem Namen (in der Entwicklungshilfe) kaputt machen. Wir sind froh, dass sie uns unsere Verantwortung abnehmen. Wir geben unsere Spende, um unser Gewissen zu beruhigen."

Peter von Gunten legt mit "Bananera-Libertad" seine Finger auf wunde Punkte. Das schmerzt, ist aber notwendig. Der Film des jungen Berner Cinéasten ist ein wesentlicher Beitrag zum Verständnis der Situation in der Dritten Welt. Er verdient ein grosses, reifes Publikum, das gewillt ist, darin aufgeworfene Fragen zu diskutieren. Er verdient es umso mehr, als er von billiger Effekthascherei, von der gross angelegten Show im "Mondo Cane"-Stil und der Spekulation der Tränendrüse absieht. Urs Jaeggi, Berner Tagblatt.

LE MOULIN DEVELEY SIS A LA QUIELLE

Produktion und Realisation: Claude Champion / Kamera: Henri Rossier / Ton: Roger Tanner / Schnitt: Claude Champion / 16 mm / S-W / 57 Min.

INHALT

Auf einer ersten Ebene ist "Le Moulin Déveley sis à la Quielle" ein ethnographischer Film. Er beschreibt die Funktion einer mit Wasser betriebenen Mühle im Waadtländer Jura, kurz vor der Stilllegung dieser letzten Mühle, von denen jedes Dorf in dieser Gegend früher eine besass. Die Familie Déveley betreibt ihre Mühle seit drei Generationen (1853). Louis Déveley, der letzte Müller, hat allerdings nur noch Mehl zu Futterzwecken hergestellt (zwei Mahlvorgänge gegenüber vier bis fünf für Brotmehl). Déveley erklärt den Mechanismus der Mühle und führt die verschiedenen Arbeitsvorgänge noch einmal vor, bevor die Mühlsteine und das Rad für immer stillstehen.

Auf einer zweiten Ebene wird ein ganzes Klima vermittelt, das Klima autonomer Arbeit, die ruhige Gelassenheit eines Familienbetriebs, in dem jeder weiss, was er zu tun hat, die Wortkargheit und die klaren Ideen einfacher Menschen.

Louis Déveley ist nun Kassierer der Gemeindesparkasse von Vaulion. Er erklärt, wie er und seine Familie sich jetzt eingerichtet haben. Er blickt zurück und voraus. "Le Moulin Déveley sis à la Quielle" ist im Auftrag des "Instituts für Volkskunde" der Universität Basel entstanden. Seit einigen Jahren arbeitet der Leiter dieses Instituts, Professor Paul Hugger, mit zwei Schweizer Filmemachern zusammen. Eine Reihe von grösstenteils stummen Kurzfilmen dokumentiert - in 'Straubschen Einstellungen' - einige aussterbende Berufe der Alpen und des Jura. Den Entschluss zu einer solchen filmischen Dokumentation fasste Hugger, nachdem er Yves Yersins ersten Kurzspielfilm über ein Schlachtfest im Kanton Waadt "Le Panier à Viande", einen Film etwa in der Art von Jean Eustaches "Le Cochon" (Forum des Jungen Films, 1971) gesehen hatte. Yves Yersin eröffnete die Reihe mit kurzen Filmen über die Gerberei, den Geigenbau im Neuenburger Jura usw. Seit 1968 arbeitet auch Claude Champion mit. Mit "Le Moulin Déveley" kam erstmals der Ton dazu. Yersins nächster Film über Bandsticker und Bandstickerinnen im Kanton Basel, der kurz vor der Vollendung steht, wird auch nicht mehr stumm sein und wahrscheinlich über eine Stunde dauern. Für "Le Moulin Déveley" standen Claude Champion 7000 Schweizer Franken zur Verfügung. Schliesslich kostete der Film ungefähr das Dreifache.

NICHTS FUER TOTE AUGEN

Die Kamera ist kein Rührlöffel, und Bilder sind keine Spielkarten, die man kurz, trocken und möglichst lautstark auf den Tisch knallt. Fernsehdokumentaristen haben

das zum grossen Teil vergessen... und ihr Publikum auch. Die kurzen Tagesschau-Montagen haben auf das gesamte Angebot an Dokumentarischem im Fernsehen eingewirkt. Zu sehen und zu hören gibt es meistens sehr vieles, aber zu schauen gibt es nichts. Claude Champions Filme seit "Yvon Yvonne" (1970) sind Filme zum Schauen; immer mehr vertraut der Autor auf das lebende Auge seines Zuschauers, immer mehr misstraut er der autoritären Führung durch eine didaktische Montage, in der die einzelne Einstellung keinen Eigenwert, sondern nur noch Stellenwert hat. Die Länge der Einstellungen, das durchgehaltene Prinzip der 'plan-séquence' haben im schweizerischen Dokumentarfilm wieder die epische Dimension eingeführt, die vor zehn Jahren keinen Seltenheitswert hatte.

"In 57 Minuten hat Champion eine alte Mühle gezeigt mit den Leuten, die sie betreiben, Schüpbach in 14 Minuten sein Elternhaus mit dem vertrauten Kitsch darin ("Murmure", Kurzfilmtage Oberhausen 1972). In beiden Filmen gewinnt das Sujet volle Präsenz im Bild, situiert es sich und wird greifbar in Raum, Zeit und Bedeutung - wie das bei den Deutschschweizern nur noch Alexander Seiler geschafft hat mit seinem jetzt schon sehr bekannten Film über die Schule ("Unser Lehrer", A. Seiler / Peter Bichsel, Filmwoche Mannheim 1971). Bei aller Beschränkung im Weltausschnitt sind Seilers, Schüpbachs und Champions Filme im Grunde nicht weniger verpflichtend als die junglinken Zürcher Lektionen über Umwelt und Kapitalismus." (Fritz Hirzel und Pierre Lachat in: Tages-Anzeiger, Zürich, 4.2.1972.)

Die Motivation für Champions präsentischen Filmdokumentarismus hat drei Dimensionen, eine wissenschaftliche, eine filmästhetische und eine ganz individuelle. Der ethnographische Film hat auf die von der geschriebenen Ethnographie entwickelte Form der zyklischen Beschreibung zurückgegriffen. Das heisst: Jeder Vorgang wird solange gezeigt (beschrieben), bis er sich wiederholt (Zyklus der Jahreszeiten, Tagesabläufe, Arbeitsabläufe, Gesten). Filmästhetisch haben Jean-Marie Straub und sein Schweizer Kameramann Renato Berta stark auf Champion eingewirkt. Und schliesslich ist Claude Champion rein temperamentsmässig gar nicht in der Lage, eine doktrinäre Didaktik für tote Augen durchzusetzen. Sein bisher schwächster Film war "Sylvie", erster Teil des Episodenfilms "Quatre d'entre elles" (Filmwoche Mannheim 1968). Die zeitliche Beschränkung auf 30 Minuten und der Einfluss der drei anderen Mitautoren (Francis Reusser, Jacques Sandoz und Yves Yersin) haben diesem Film des damals 26jährigen Champion geschadet.

Claude Champion und Michel Soutter ("James ou pas", "Les Arpenteurs") sind zur Zeit jene westschweizer Filmautoren, die auf die Kommunikationskraft und die Eindeutigkeit langer, ruhiger Einstellungen am meisten vertrauen. Damit kommen sie einem im Ausland lange gehegten Vorurteil gegenüber den Schweizern, dem Mythos von ihrer Bedächtigkeit entgegen. Aber sie sind zugleich auch an der vordersten Front einer Entwicklung des Films, die durch die Namen Godard, Straub, Rivette, Peter Nestler nur kurz angedeutet sei. Ihr Kino ist nichts für tote Augen. Dem in der Schweiz wie anderswo grassierenden Hör-Film setzen Soutter und Champion entschieden den Seh-Film entgegen. Dass diese Filme von einseitig ideologisierten Linken angegriffen werden, versteht sich wohl von selbst.

Engagiertes Filmschaffen, das ausschliesslich das kaputte Leben dokumentiert, läuft Gefahr, das intakte Leben ganz zu vergessen. Champion entdeckte einen in seiner Arbeit mit sich selbst identischen Menschen. Obwohl die Identität dieses Menschen gefährdet, ja sogar eigentlich bereits beendet ist, obwohl seine Arbeit und Funktion im Grunde dem vorigen Jahrhundert angehören, hat die atmosphärisch dichte Abbildung durchaus auch ihren politischen Sinn. In den Resten verlorenen gesellschaftlichen und seelischen Gleichgewichts werden zugleich Ansätze für jenen 'neuen Menschen' sichtbar und fühlbar, der den kaputten Menschen des Spätkapitalismus ablösen soll. In der Nostalgie über den Verlust eines menschlichen Schwerpunkts und Gleichgewichts schwingt die Utopie. Das innere Bild eines neuen Menschen findet sich auf dem Gesicht des Müllers Louis Déveley, der seine Mühle aufgeben und Kassierer der Gemeindeparkasse werden musste. "Die Vergangenheit beginnt heute. Gestern, Traditionen, alte Berufe: sie verschwinden jeden Tag geräuschlos. Und mit ihnen verschwindet

das populäre Bild einer Landschaft, die sich verflüchtigt." (Jacques Pilet, Le moulin de Vaultion ne tourne plus, mais un film a sauvé son souvenir, in Feuille d'avis de Lausanne, 17. Dezember 1971).

"Le Moulin Déveley sis à la Quielle" ist nicht nur ein Souvenir-Film (Erinnerungen an die nun stillgelegte Mühle und an den im Frühjahr 1972 verstorbenen letzten Müller, Louis Déveley), sondern auch in einem gewissen Sinne visionär.

"Vaultion hat zwei Drittel seiner Bewohner verloren. Im Jahre 1971 waren es noch ungefähr 1200 Einwohner. Heute werden es so 430 bis 440 sein. Früher war das ziemlich industrialisiert ... oh, auf beiden Seiten hat das abgenommen: die Industrie wie die Landwirtschaft. Vielleicht ein wenig mehr bei der Industrie; es waren kleine Fabriken, die von den grossen gefressen wurden, aber bei der Landwirtschaft war es ja auch nicht anders...

1925 hatten wir im Dorf 35 Milchproduzenten. Man kann sagen, dass in jedem Haus 2 oder 3 Kühe standen, und der Bauer war auch Arbeiter. Sie hatten Heimarbeit, sie drehten Uhrenteile, sie waren Schuhmacher und alles mögliche andere. Es gab auch Holzfäller. Und heute bleiben 7 Milchlieferanten, bei der gleichen Landwirtschaftsfläche."

Louis Déveley, Schlusswort.

Dokumentation (Redaktion: Martin Schaub) internationales forum des jungen films, Berlin 1972.

* * * * *

Aber solange in Hollywood, London und Rom eine 500'000-Dollar-Produktion als ausgesprochen billig gilt, ist es doch wohl unwesentlich, ob ein Kurzfilm 10'000, 20'000 oder 50'000 Franken kostet. Wesentlich ist, dass neben den Film als Industrie der Film als Handwerk, neben den Film als Massenmedium der Film als Medium persönlicher Aussage, neben den Film als Unterhaltung der Film als Mittel der Reflexion und Analyse getreten ist. Missverstehen Sie mich nicht: ich konstruiere hier keine Gegensätze. Natürlich weiss ich, dass Unterhaltung und Reflexion einander auf der Leinwand so wenig ausschliessen wie auf der Bühne - Markus Imhoofs "Ormenis 199+69", Urs und Marlies Grafs "z.B. Uniformen" beweist es unter den heute ausgezeichneten Filmen besonders deutlich - und dass persönliche Aussagen eigenwilliger Autoren auch heute noch innerhalb der Filmindustrie möglich sind. Was ich feststelle, sind nicht Alternativen, sondern echte Polaritäten, wie es sie innerhalb des primär wirtschaftlich, und zwar monopolwirtschaftlich geprägten Films, gar nicht geben konnte und kann. Dass diese Polaritäten sich immer mehr als Polarisierungen darstellen, dass die Filmwirtschaft gegenwärtig von Pornographie im engern wie im weitern Sinn dominiert wird, während der kreative Film immer ausschliesslicher in Fernsehen und circuit parallèle stattfindet - das müsste, will ich noch einmal annehmen, nicht unbedingt so sein.

Alexander J. Seiler, und die Schweiz gehört auch zu Zürich, Rede zur "Auszeichnung guter Filme" in Zürich, Tages Anzeiger Magazin, 19.6.1971.

1972

7. SOLOTHURNER FILMTAGE

Zu lange schon mussten bei uns die am Film Interessierten von wichtigsten Werken stets nur durch Festivalberichte oder Filmzeitschriften Kenntnis nehmen; zu lange hat man von einer stets zahlreicher werdenden Minderheit nur profitiert, ohne ihr auch zu ermöglichen, zeitgenössische, moderne, weniger "marktgerechte" Werke, die den Geschäftsleuten als zu wenig rentabel erscheinen, zu sehen. Es ist zu hoffen, dass hier in Solothurn wirkungsvolle Zusammenarbeit und gemeinsames Vorgehen vereinbart werden können, um - wie dies etwa in Deutschland schon geschieht - zunächst in den wichtigeren Städten derartige Filme zu zeigen, sei es auf der Basis der bereits bestehenden, aber aktivierten Filmclubs, sei es in noch zu schaffenden Organisationen und Räumlichkeiten. Die Zeit, in der Verleih und Kinobetrieb die Projektion von Filmen zu verhindern suchten, die sie für publikumsunwirksam und unrentabel hielten, ist vorbei. Und mit ihr hat eine Form der kulturellen Zensur aufgehört. So publikumsunwirksam und unrentabel sind diese Filme zudem gar nicht. Bruno Jaeggi, Basler Nachrichten, 26.1.1972.

Man hat es kommen sehen, schon im letzten Jahr, und nun hat es sich in aller Deutlichkeit bestätigt. Von der Hoffnung, die der unabhängige Film in der deutschen Schweiz einmal dargestellt hat, ist in Solothurn 1972 nicht eben viel geblieben. Zwar wird es in diesem Land immer wieder einmal einen hervorragenden 50-Minuten-Film geben, den ein Autor mit Geldern von Bund und TV produziert hat, aber die Aussichten auf eine kontinuierliche Produktion sind heute schlechter denn je. Jene eidgenössische Filmförderung, die beim Bund als Verwaltungsakt, beim Fernsehen als Trinkgeld verstanden wird, erweist sich nun als eine Illusion. Die enge Verflechtung der Finanzierungsquellen von Bund und TV beginnt sich in dem Moment fatal auszuwirken, wo das Fernsehen das Finanzvolumen für Fremdproduktionen bis zur Bedeutungslosigkeit einfriert. Nach den neuesten Verlautbarungen ist das bereits geschehen, wodurch die groteske Lage entstand, dass die Politik des EDI sich als blanke TV-Subventionierung herausstellt.

Während das Fernsehen in den letzten Jahren seine eigenen Studios bauen liess und sich gänzlich auf den eigenen schwerfälligen und teuren Produktionsapparat zurückzog, hat die Filmförderung des Bundes im vergangenen Jahrzehnt mit minimalem Aufwand einige Autoren grossgezogen, für die das Filmemachen inzwischen zur Existenzfrage geworden ist. Konkreter Ausdruck dieser Situation ist der Zusammenschluss von Champion, Gloor, Imhoof, Murer, Radanovicz, Seiler und Yersin in der Nemo Film GmbH, die sich an den diesjährigen Solothurner Filmtagen mit vier Filmen erstmals vorgestellt hat. Doch in der Gruppe dominiert wie sonst im Lande eine ungebrochene Ideologie des Autorenfilms, die bei unseren miserablen Produktionsverhältnissen eine besonders extreme, fragile Ausgestaltung erfahren hat. Die Produktionsbedingungen, die man alles andere als professionell nennen muss, sind nach zehn Jahren Filmförderung noch immer dieselben. Da Materiallieferanten und Kopieranstalten mit festen Kosten aufwarten, ist es zur Regel geworden, einfach die Mitarbeiterhonorare zu beschneiden. Einzelgängertum und Geldmangel sind mit ein Grund dafür, dass verschiedene subventionierte Filme wie zu lang geratene Kurzfilme aussehen, weil sie einen überzeugenden dramaturgischen Aufbau vermissen lassen. In den Diskussionen von Solothurn wurde der Schweizer Film, dem wirklich alles abgeht, was nach Massenproduktion aussieht, offenbar mit einem Discountladen verwechselt. Autoren wie Imhoof, die sich Vertreter des Deutschschweizer Fernsehens mit der Offerte empfehlen, ihre finanziell ohnehin schon bedürftigen Filme allemal noch einige tausend Franken billiger herstellen zu können, eröffnen den totalen Ausverkauf. Autoren wie Gloor, die nach einem Angebot

von 180'000 Franken für Spielfilmproduktionen im Jahr 1973 mit dem Fernsehen noch über eine Konzeption auf lange Sicht reden wollen, kann man nicht mehr ernst nehmen.

Fritz Hirzel und Pierre Lachat, Neue Eiszeit im Schweizer Film, Tages Anzeiger, 4.2.1972.

War zu Beginn die Förderung vorab auf Qualität ausgerichtet, so tritt neben die Qualität als eminentes Postulat die Kontinuität. Und Kontinuität heisst auch verstärkter Ausbau der Infrastruktur, die der Bund ohne Zweifel wird mitfinanzieren müssen. Unterstützung des Films von öffentlicher Seite ist geboten, damit Filmschaffende im eigenen Land arbeiten können, damit wirtschaftliche Gegebenheiten hinter die künstlerische Bewegung und Erneuerung zurücktreten.

Wem, der an den Solothurner Filmtagen teilnimmt, ist das Gesagte nicht bereits bis zur Selbstverständlichkeit vertraut? Diese für Solothurn sicher rhetorische Frage will auf den Tatbestand hinweisen, dass der Schweizer Film zwar in einem grossen Masse öffentlich geworden ist, aber noch längst nicht eine öffentliche Beachtung geniesst, die seine Zukunftssicherung ohne weiteres garantiert. Häufig und allen Fakten zum Trotz gilt die Meinung, Schweizer Filme seien die Angelegenheit eines engeren Freundeskreises und schon gar ohne internationale Resonanz; Schweizer Filme seien samt und sonders Nabelschau; seien in jeder Beziehung dunkelrot; ideologisch und finanziell. Vorurteile erschweren den Schritt zum Urteil.

Alex Bänninger, Bemerkungen zu Film und Filmpolitik, Solothurn Information, 1972.

* * * * *

ES DRAENGEN SICH KEINE MASSNAHMEN AUF / Karl Saurer, Hannes Meier, Erwin Keusch
ZUR WOHNUNGSFRAGE 1972 / Hans und Nina Stürm

CHRONIQUE D'UNE VILLE MOYENNE / Jean-Daniel Bloesch

MAX DAETWYLER / Norbert Feusi

CINEMA / Sebastian C. Schroeder

VOLKSMUND ODER MAN IST WAS MAN ISST / Markus Imhoof

CHRONIQUE DE LA PLANETE BLEUE / Henry Brandt

KATUTURA / Ulrich Schweizer

ISIDOR HUBER UND DIE FOLGEN / Urs und Marlies Graf

GUSTAV 72 / Yvonne Escher

BILLIARD / Yvonne Escher

PASSAGEN / Fredi M. Murer

DIE GRUENEN KINDER

Produktion: Kurt Gloor Filmproduktion mit Beiträgen des EDI, der SRG, der Pro Juventute und dem Verb. Schweiz. Innenarchitekten / Idee, Konzeption, Realisation, Kamera und Schnitt: Kurt Gloor / Konzeptionelle Mitarbeit: Mario Erdheim / Mitarbeit und Beratung: Esther Oriesek, Charlotte Spindler, Rudolf Michel / Assistenz und Ton: Reto Zellweger / 16 mm / S-W / 80 Min.

"Die grünen Kinder", die dieses Jahr in Solothurn Erfolg erlangten und die auch mit einer Qualitätsprämie des Bundes ausgezeichnet worden sind, ist ein Interview-Film, der sich mit der scheinbaren Kinderfreundlichkeit der sogenannten Siedlungen im Grünen, mit den für die Kinder unädequaten Verhältnissen in solchen Siedlungen, deren sich die Eltern offenbar grossenteils gar nicht bewusst sind, und schliesslich mit

der erzieherischen Hilflosigkeit derer, die man die "schweigende Mehrheit" nennt, befasst. Gloor misst dabei dem Wort, das heisst den Aussagen der Eltern, grossen Wert zu; das heisst aber nicht, dass er das Bild minder einschätzt. Was die Eltern sagen, ist wichtig, entscheidend jedoch ist, wie sie beim Reden ins Bild gebracht sind; wie die Kamera in ihre Gesichter eindringt und tiefere Schichten ihres Daseins heraufholt, die im Reden, das ohnehin Mühe macht, nie gegenwärtig sind. Und die Meinungen der Eltern werden konfrontiert mit Aufnahmen aus den Wohnungen, aus der Siedlung überhaupt: es ergibt sich daraus eine Vielschichtigkeit, die Kurt Gloor ausweist als einen Filmmacher, der nicht - oder nicht mehr (wie einst in "Ex") - in die Fangstricke seiner Ideologie gerät. "Die grünen Kinder" bestehen durch die Sachlichkeit, die Kurt Gloor sich hier auferlegt hat. Teil dieser Sachlichkeit, besser: ihre Wirkung ist, dass der Film erschüttert. Er ist das Bild einer Kleinbürgerlichkeit, die nicht in der Lage ist, sich zu artikulieren, und eben das ist es, was so viel Traurigkeit hinterlässt.

Martin Schlappner, Neue Zürcher Zeitung, 12.6.1972.

LO STAGIONALE

Produktion: Colonia Libera Italiana, Biel / Buch, Realisation, Kamera und Schnitt: Alvaro Bizzarri / 8 mm, aufgeblasen auf 16 mm / S-W / 50 Min.

Bizzarri ist gelernter Schlosser und arbeitet jetzt als Verkäufer in einem grossen Möbelhaus. Er hat den Fall eines italienischen Maurers rekonstruiert, der in die Schweiz emigriert ist.

Giuseppes Frau ist plötzlich in Italien gestorben. Er geht an die Beerdigung seiner Gattin. Sein Söhnchen Stefano kann er nicht allein in Italien zurücklassen. Giuseppe stellt ein Gesuch an die Fremdenpolizei, weil er sein Kind zu sich nehmen will. Er sucht Beistand bei der Colonia Libera Italiana, der Italiener-Vereinigung in der Schweiz. Diese verspricht Unterstützung, ist aber ohne Macht. Die Fremdenpolizei ist an das Saisonarbeiterstatut gebunden.

Stefano wartet täglich auf seinen von der Arbeit heimkehrenden Vater, der äusserlich ruhig den Briefkasten öffnet, weil er auf Bescheid der Fremdenpolizei wartet. Er will trotz der Schwierigkeiten seinen Sohn nicht beunruhigen, aber er trinkt sein Glas Wein am Feierabend mit Schmetterlingen im Magen.

Stefano geht schlafen, hört am Radio von einem kalabresischen Kind, das ausgewiesen wurde .

Was ist mit diesem Kind passiert? Aber ich bin kein kalabresisches Kind, sagt Stefano.

Du kannst das noch nicht verstehen. Dort wirst du einmal zur Schule gehen, sagt der Vater zu Stefano auf einem Spaziergang und zeigt auf ein Schulhaus. Auf einer Wiese spielen Kinder Fussball. Stefano springt zu den Kindern. Er wird aufgefordert, den Ball zu passen. Der italienisch sprechende Stefano dreht sich um, geht zu Papa. Geh und spiel mit ihnen!

Ich verstehe nicht, was sie sagen, komm wir gehen, Papa.

Ein Freund des Vaters hat lange in der Schweiz gearbeitet, erkrankte und wurde pensioniert. Die italienische Versicherung will nicht zahlen, solange der Alte in der Schweiz lebt. Er reist in seine Heimat zurück, Mario bringt ihn zum Bahnhof. Der Alte sagt beim Abschied: Wir haben alle die gleichen Probleme. Es sind nicht nur wir einzelnen, die in diesen Verhältnissen leiden. Aber es sind auch nicht wir einzelnen, die die Verhältnisse verändern. Vereinigt euch im Kampf um eure Recht. Solidarisiert euch, dass ihr stark werdet.

Der Alte, Giuseppe und Stefano sind drei Generationen: Für den Alten ist kein Platz mehr, da er nicht produziert. Der Mechanismus spielt wie geölt. Giuseppe löst den Alten ab, wie eines Tages Stefano seinen Vater ablösen wird.

Bizzarri wollte in Biel eine kleine Demonstration aufziehen, aber die Colonia Libera bereitet eine grosse Demonstration vor, die im Oktober 1971 vor der italienischen Botschaft stattfindet. Einen Monat später ziehen italienische Arbeiter vor das Bun-

deshaus, um für die Abschaffung des Saisonarbeiterstatuts zu demonstrieren, das verlangt, dass Saisoniers keine Familien in der Schweiz haben dürfen, in Baracken leben müssen, den Arbeitsort nicht wechseln können usw. Man spürt, wie die Gesetze interpretiert werden, wie sich diese auf den Alltag des Saisoniers auswirken.

Bizzarri hat die Berner Demonstrationen der Saisoniers gefilmt; Giuseppe und Stefano gehen mit Transparenten auf die Strasse. Ein Demonstranten photographierender Beamter der Bundespolizei versteckt blitzartig die Kamera, als er merkt, dass er von Alvaro Bizzarri aufgenommen wird. Der Film bleibt offen. Vielleicht bekommt Stefano eine Bewilligung, vielleicht werden die Gesetze revidiert.

Der Film wurde auf 8 mm gedreht und auf 16 mm vergrössert. Er wurde in der Wohnung von Bizzarri in mühsamster Arbeit nachsynchronisiert. Bizzarri arbeitet neun Stunden am Tag.

Er hat ein Jahr lang in seiner Freizeit an diesem hochpolitischen Stoff gearbeitet. Er ist sinnlich in die Problematik eingedrungen, die einen anspricht. Das ist nicht Film, das ist Alltag.

In Solothurn wurden 2300 Franken gesammelt, damit der Autor den Film deutsch untertiteln und eine Kopie machen kann.

Stefan Sadkowski, Tages Anzeiger, 9.2.1973.

LE TRAIN ROUGE

Produktion: Peter Ammann, mit einem Beitrag des EDI, der TV Suisse und des Bayerischen Rundfunk / Idee, Konzeption und Realisation: Peter Ammann / Kamera: Jimmy Glasberg / Direktton: Raymond Adam / Schnitt: Jacques Morzier / 16 mm / Farbe / 87 Min.

Anlässlich der Parlamentswahlen in Italien fahren jeweils Zehntausende von italienischen Emigranten in Spezialzügen in ihr Land zur Abstimmung. Diese Züge (man nennt sie "rote Züge", da in ihnen rot die dominierende Farbe ist) sind ein Symbol für die politischen und sozialen Bedingungen der Emigranten: Sie leben in einem Land, in dem sie kein Stimmrecht besitzen, und stimmen in einem Land, in dem sie nicht mehr leben können. Sie sind die Opfer einer sozialen und ökonomischen Zwangslage. Sie möchten diese Situation verändern, und oft fahren sie in dieser Hoffnung zur Abstimmung.

Im Film "Le Train Rouge" begleiten wir italienische Arbeiter, die von der Schweiz nach Süditalien fahren, um dort ihre Stimme abzugeben. Der Zug, der ihre Arbeitsplätze mit ihrem Herkunftsland verbindet, wird im Laufe des Films zum roten Faden einer Dialektik, die die sozio-ökonomischen Gegensätze aufdeckt zwischen einem hoch industrialisierten Land und unterentwickelten Zonen, deren wirtschaftliche Lage den Ländern der Dritten Welt gleicht.

Die Situation der ausländischen Arbeiter wird der schweizerischen Realität auf indirekte Weise gegenübergestellt, nämlich durch ihre Konfrontation mit dem Schweizer Nationalmythos. Eine Schulreise führt uns zu der historischen Stätte am Vierwaldstättersee, wo die ersten Schweizer sich zusammenfanden, um sich der ausländischen Herrschaft entgegenzustellen und den Kern der Eidgenossenschaft zu gründen. In jener Gegend soll sich auch die Geschichte von Wilhelm Tell abgespielt haben. Wir wohnen einer Aufführung des "Wilhelm Tell" in der Fassung Schillers bei, später derjenigen von Rossinis Oper und schliesslich einer modernen Version eines spanischen anti-faschistischen Autors, Alfonso Sastre. Was zunächst wie eine folkloristische Reminiszenz erscheint, wird in der Gegenüberstellung mit der Situation der Emigranten zusehends aktuell. Tell gilt als Kämpfer gegen Unterdrückung und Fremdherrschaft. Seine Nachkommen sind heute wohl ein "Herrenvolk" geworden, für das Tells Mythos tot ist. Die ausländischen Arbeiter aber, die den Feudalismus ihres Herkunftslandes gegen den Neo-Feudalismus des Landes, wo sie arbeiten, ausgewechselt haben, können Tell aus einer andern Sicht sehen. Wie zum Beispiel jener italienische Arbeiter, der in seinem Zimmer in Zürich ein Bild der Tellskapelle aufgehängt hat. "Tell war ein Befreier der Schweiz zur Zeit der Könige und Barone", sagt er, "doch in gewissem Sinne brauchten wir auch heute eine solche Gestalt, denn wir leben noch immer in einer

Zeit von Baronen". Dies sind die Worte eines italienischen Emigranten, der wie viele Emigranten, mit dem "roten Zug" zur Abstimmung gefahren ist. Eine Handlung, mit der die Hoffnung verbunden ist, ihre Lage zu verändern durch eine Veränderung der Gesellschaft.

Peter Ammann.

Es gibt den Film, der eindeutig im Dienste einer Sache steht als Propaganda oder Manifest. Das ist nicht meine Art, politische Filme zu machen. Wenn ich in einer Diskussion über einen meiner Filme beim andern bemerke, dass er bereits seine fixen Ideen im Kopf hat, dann kann ich nicht mehr mit ihm diskutieren. Denn er weiss schon alles. Wenn ich einen Film mache, gehe ich nicht auf die Tribüne, um für ein bestimmtes Parteiprogramm zu werben. Das heisst nicht, dass ich keinen Standpunkt habe und nicht eine Richtung suche. Ein Filmer ist meiner Auffassung nach nicht einem direkten Politiker gleichzusetzen. Er hat oder sucht zwar ein Engagement, ist zugleich aber auch immer Beobachter, was eine gewisse Distanz bedingt. So entstehen Filme, die zwar keine Manifeste aber darum nicht weniger politische Filme sind.

Der Film ist nicht das einzige und schon gar nicht das entscheidende Instrument politischer Wirkung. So ist denn die Kommerzialisierung des politischen Films eine relative Gefahr. Manch einer der Costa-Gavras "Etat de siège" gesehen hat und jetzt den Putsch in Chile mitverfolgt, wird wohl nachträglich zu einem Aha-Erlebnis kommen. Ich würde also Filme wie diesen oder wie Petris "La classe operaia va in paradiso" nicht a priori als negativ bezeichnen.

Jeder, der ernsthaft politische Filme macht, wird sich natürlich fragen müssen, ob seine Filme nicht nur in Rauch aufgehen sondern auch wirken, sei es auch nur im bescheidenen Rahmen des Möglichen. Das wird auch die Wahl der Form und der Auswertungsart seiner Filme bestimmen.

Peter Ammann, Kellerkino-Materialien 1973/74, Bern 1974.

NAIVE MALER IN DER OSTSCHWEIZ

Produktion: Richard Dindo, mit einem Beitrag des EDI / Buch, Realisation und Schnitt: Richard Dindo / Kamera: Otmar Schmid / Ton: Reto A. Savoldelli, Robert Boner / 16 mm / Farbe / 62 Min.

Praktisch alle naiven Maler haben bestimmte Berufe, sind Bauern, Handwerker, Pöstler, Kellner, Polizisten, Hilfsarbeiter. Es gibt also unter den naiven Malern keine Fabrikanten, keine Akademiker.

Sie kommen aus Berufen, die zum Teil ausgestorben sind oder jedenfalls ihre ökonomische Bedeutung verloren haben, zum Teil üben sie Berufe aus, die auf eine andere Weise unproduktiv sind (Dienstleistungsberufe). Eine andere Gemeinsamkeit ist, dass es Berufe sind, die sich mehr oder weniger isoliert ausüben lassen, ausserhalb eines Kollektivs oder einer Gemeinschaft.

Man kann also annehmen, dass die naiven Maler untereinander eine ähnliche Weltanschauung haben, ihre Bilder gleichen sich; die naiven Maler bilden sozusagen ein "Kollektiv von Einzelgängern".

Der naive Maler lebt meistens auf dem Land, in Dörfern oder kleineren Städten, reist selten, lebt oft allein, ist stark an seine Familie gebunden und malt meistens, um die Zeit "hinter sich zu bringen".

Als Maler ist er ein Heimarbeiter und wird auch als solcher von den Kunsthändlern behandelt, die ihn zum Arbeiten antreiben, ihm Aufträge geben, was er zu malen habe, und dafür sorgen, dass er nicht in Museen geht oder mit Kunstbüchern in Berührung kommt ("Sonst wäre er ja kein Naiver mehr").

Als ehemaliger Kleinproduzent, meistens verarmt, hat er die alte Sicherheit des Eigenbesitzes verloren, hat miterleben müssen, wie die Harmonie seiner Welt zerstört wurde; er leidet unter diesem Verlust. Er hat seinen sozialen Rang verloren, seinen "Namen", seine gesellschaftliche Funktion.

Der naive Maler versucht denn auch mühsam, sich einen "Namen" zu machen; nachdem er seine frühere Identität verloren hat, will er sich hier eine neue gewinnen. Sich ei-

nen Namen machen heisst zuerst einmal: unabhängig sein, unabhängig arbeiten können, es heisst aber auch zugleich: wieder in die menschliche Gesellschaft aufgenommen werden.

Die naive Malerei ist eine handwerkliche Malerei. Für den Handwerker gab es früher keine Trennung von künstlerischem und handwerklichem Arbeiten. "Wir mussten wie Maler aufs sorgfältigste Wolken, Sterne, blauen Himmel aufs Tuch sticken" (Schneidergeselle Johannes Butzbach, 16. Jahrhundert). Die industrielle Entwicklung und die Arbeitsteilung haben die Arbeit, die handwerkliche Arbeit zerstört, der Arbeitende hat nichts mehr mit der Gestaltung zu tun, die handwerklichen Fertigkeiten sind zu mechanischen Handgriffen geworden.

Die automatisierte, programmierte Arbeit erlaubt dem Arbeitenden nicht, seine schöpferischen Fähigkeiten, seine Phantasie und seine Persönlichkeit zu entwickeln. Richard Dindo.

Ich möchte nicht mehr in die Fabrik zurück. Es ist mir wohler so, seit ich nicht mehr arbeiten gehen muss. Jetzt bin ich mein eigener Meister, kann meine Arbeit einteilen, wie ich will, und verdiene trotzdem etwas. Ich muss aber sagen, dass ich in der Fabrik im grossen und ganzen gerne gearbeitet habe...

...Kunst ist etwas, was nicht jeder nachmachen kann, das ist Kunst. Ich selber bin kein Künstler, aber man hat mir auch schon gesagt, ich sei ein Künstler, wenn ich ein Bild mache. In einem gewissen Sinne stimmt es ja schon, jeder kann ja das nicht, diese Bilder aus dem Kopf zu machen. Wenn ich einen Auftrag habe, muss ich manchmal tagelang darum herum studieren, bis ich wieder die Idee habe, wie ich es anfangen soll. Aber wenn ich es dann im Kopf zuweg gemacht habe, fang' ich einfach an, aber da redet mir niemand mehr drein. Ich frage dann manchmal noch an, ob es so recht sei, ob alles drauf ist, was der Käufer will...

...Ich habe kein Interesse, unsere Fabrik abzumalen, die habe ich ja genug gesehen, und ich muss nicht weit gehen, wenn ich sie sehen will. Da hat es ja auch nichts Interessantes zum Malen drin. Da geht wirklich alles fabrikmässig zu und her. Nein, ich male lieber anderes Zeug...

Emil Graf aus: Tages Anzeiger Magazin, 9.12.1972.

LE PAYS DE MON CORPS

Produktion: Claude Champion und Nemo-Film Zürich / Realisation: Claude Champion, Agnès Contat / Kamera: Edouard Winiger / Ton: Roger Tanner / Schnitt: Claude Champion / 16 mm / S-W / 88 Min.

In einer mir bekannten Gaststätte kommt allwöchentlich eine Anzahl geistig und körperlich behinderter Heiminsassen mit ihren Pflegern zum Kaffee. In Rollstühlen werden sie an die Tische geschoben. Ein junger, gebrochen Deutsch sprechender Pfleger kümmerte sich kürzlich besonders intensiv um einen Mann mittleren Alters von mongoloidem Aussehen. In seinem Bemühen, dem Behinderten Kaffee und Kuchen schmackhaft zu machen, strich er immer wieder in behutsamen Bewegungen über dessen Haar. Der Mann erwachte allmählich aus seiner starren Haltung und lächelte zufrieden in den Raum.

Der Film von Agnès Contat und Claude Champion brachte mir diesen Vorfall wieder in Erinnerung. Nicht allein die Geste des Pflegers hatte mich betroffen, sondern die Tatsache ihrer Seltenheit und Ungewöhnlichkeit. Wären die beiden Männer nicht Pfleger und Schützling gewesen, hätte ihr Gebaren unter den Gästen bereits etwas wie Neugierde ausgelöst. In südlichen Ländern wird einem oft ebenfalls bewusst, wie sehr wir unsere Körpersprache vergessen, ein Körperbewusstsein verdrängt haben. Körper sind nicht mehr vieldimensionale Landschaften, wie es im Filmtitel anklingt, sondern Flächen, die Sprechblasen von sich geben.

Die Methoden auf dem Gebiet der Psychomotorik, die "Le Pays de mon corps" bekanntmachen will, befassen sich mit Kindern, bei denen mangelndes Körpergefühl Störungen wie Kontaktarmut, Ungeschicklichkeit, Verkrampfung, unstabiles Gleichgewicht hervor-

rufen. Unter günstigen Umständen entwickelt das Kleinkind ein reiches Bewegungsvermögen und lernt dabei, seine Subjektivität in spontanen körperlichen Aeusserungen auszudrücken.

...Niemand doziert aus der Position eines aufgeklärt Wissenden heraus. Die Erkenntnis, dass man im Umgang mit Kindern Zeit verlieren und nicht gewinnen sollte, wurde vom Filmteam selbst beherzigt. Die Autoren überstürzen nichts, überlassen den Kindern den Ablauf der Sequenzen. Jede unnötige Kamerabewegung, jeder unnötige Schnitt wird vermieden. Die während des Films im Zuschauer möglicherweise auftauchenden Zweifel an der Methode, die in vielen Fällen nur Flickwerk sein kann, werden durch die abschliessenden kritischen Aussagen der Therapeutinnen bewusst nicht zerstreut. Auf individueller Ebene versuchen die Therapeutinnen mit den Widersprüchen ihrer Berufsausübung fertig zu werden, geben aber zugleich die ungelösten Fragen an uns weiter.

Beatrice Leuthold, Tages Anzeiger, 23.2.1976.

EINES VON ZWANZIG

Drehbuch, Realisation, Kamera: Fritz E. Maeder / Ton: Ivan Seiffert / Schnitt: Georg Janett / 16 mm / S-W / 62 Min.

In der Schweiz ist jedes zwanzigste Kind mehrfach behindert. Der Film zeigt Leben und Schulungsmöglichkeiten solcher Kinder in Heimen. Jeder kennt vielleicht Kinder mit einer Behinderung, kennt vielleicht einen Tauben, einen Blinden oder einen Invaliden. Wenn sich aber diese Behinderungen addieren, wenn zur Blindheit noch Taubheit - zur Invalidität noch Geistesschwäche - zur zerebralen Lähmung noch Epilepsie kommt, oder wenn ein Kind drei oder vier dieser Behinderungen aufweist, sprechen wir vom mehrfachbehinderten Kind. Wir sprechen vielleicht davon, aber wir sehen sie selten oder nie. Sie sind in speziellen Anstalten untergebracht. Die Gesellschaft will "sie" nicht sehen. Es gibt Eltern, die haben ihre Kinder seit Jahren nicht besucht. Man hat vielleicht das Gefühl, mehrfachbehinderte Kinder seien Sonderfälle ... In der Schweiz ist jedes zwanzigste Kind mehrfachbehindert. Dieser Film versucht etwas sichtbar zu machen, das wir sonst nicht sehen oder nicht sehen wollen.

* * * * *

DER TRUMPF BUUR MEINT:

Die lange Fernseh-Debatte im Nationalrat hat verschiedenes klargestellt. Unser Schweizer Fernsehen ist ein Monopolbetrieb. Im Unterschied zu den Zeitungen, wo so ziemlich jeder die Möglichkeit hat, einem Standpunkt, den er für falsch hält, seinen eigenen gegenüberzustellen. Wenn nicht im gleichen Blatt, so doch in einem anderen. So etwas gibt es beim Monopolbetrieb Fernsehen nicht, soweit er nicht geruht, aus eigenem Entschluss eine anderslautende Meinung ebenfalls zum Wort kommen zu lassen. Zum zweiten ist klar geworden, dass die Redaktoren des Fernsehens mit ganz wenigen Ausnahmen teils links von der Mitte, teils links von der Linken stehen. Das ist ihnen selbstverständlich als Schweizer Bürger unbenommen. Eine ganz andere Situation ergibt sich jedoch, wenn sie unter Zuhilfenahme des Monopolbetriebes die Zuschauer einseitig mit Kost aus ihrer geistigen Küche berieseln. Dass das immer wieder geschieht, schleckt keine Geiss weg. Die Dokumentation, welche von der Schweizerischen Volkspartei zusammengestellt worden ist, beweist alles, was zu beweisen war. Der Untersuchungsbericht einer internen Kommission der SRG mag das eine oder andere bestreiten oder verharmlosen. Das ändert am Schlussergebnis nichts. Es ist auch reichlich naiv, wenn mit dem Hinweis gefochten wird, dass neben ein paar Dutzenden von Sendungen, welche möglicherweise anfechtbar waren, tausende widerspruchslos hingenommen wurden und deshalb in Ordnung gewesen seien. Es genügt, dass überhaupt am Fernsehen Meinungsmanipulation getrieben wird, um eigens festzu-

stellen, dass das grundsätzlich ungehörig ist, und zweitens zu fordern, dass nach Mitteln und Wegen gesucht werde, um diesen Unfug abzustellen. Das war der Sinn der Postulate Akeret und Krauchthaler im National- und im Ständerat. Der Bundesrat hat die Postulate entgegengenommen, und ein Nichtüberweisungsantrag des Basler Sozialdemokraten Gerwig wurde mit grossem Mehr überstimmt. Wir möchten einmal Herrn Gerwig sehen und hören, wenn das Fernsehen von einer bürgerlichen Partei oder gar von den Republikanern oder der Nationalen Aktion manipuliert würde!

Leider wird nicht nur am Fernsehen mit dem Geld der Zuschauer manipuliert. Das Eidg. Departement des Innern subventioniert und prämiert Filme, die reine Instrumente extremer politischer Propaganda darstellen. Die SRG tut ein Gleiches und strahlt das Machwerk dann auch noch auf den Bildschirm.

Wir meinen hier zum Beispiel die Filme der Produzenten Gloor und Stürm. Das neueste Opus des Stürm'schen Ehepaares wurde offen als "marxistisches Lehrstück" angekündigt. Die Etikette passt aber auch für andere Streifen der Filmemacher. Es sind Mittel der politischen Agitation und Verwirrung, die sich derzeit, unter ausgiebiger Zitierung des Kommunisten Engels, in besonders negativer Weise der Wohnbaufrage annimmt und den Umsturz predigt. Wer's nicht glaubt, sitze einmal in eine Versammlung, wo diese Filme gezeigt und von den Herren Stürm und Gloor und ihren Anhängern "kommentiert" werden. Zu sagen, es handle sich um Tendenzfilme, ist viel zu harmlos. Die Streifen sind bewusste Fälschungen. Interviews mit Bewohnern von Wohnsiedlungen werden nach bekannter Manier zusammengeschnitten. Das Negative wird übertönt und das Positive unterschlagen, so dass die Befragten nachher im Film ihre eignen Worte nicht mehr erkennen. Das hindert drei "zuständige" Kommissionen des Departementes des Innern nicht, die Herstellung solcher Filme durch Beiträge zu ermöglichen und sie womöglich hintennach noch zu prämiieren. Das Fernsehen hilft hierbei mit eigenen Geldern wacker mit.

Man greift sich an den Kopf und fragt sich, wie weit die politische Gehirnerweichung in gewissen Köpfen eigentlich schon gediehen ist, dass solche Dinge jahrelang widerspruchslos geschehen konnten. Man komme uns nicht mit dem Einwand, es gehe hier um ein demokratisches Gespräch und die Gegenüberstellung von Meinungen. Der in der Wolle gefärbte Marxist ist am Gespräch nicht interessiert, sondern nur an der Propagierung des Umsturzes, wenn's sein muss auch mit Gewalt.

Trumpf Buur, Aktion für freie Meinungsbildung, Verantwortliche Redaktion: Robert Eibel, Statt Fernsicht, trübe Aussicht, November 1972.

* * * * *

FILM UND FERNSEHEN

Unsere Bemühungen, die Zusammenarbeit zwischen Film und Fernsehen im allgemeinen und hinsichtlich der Kofinanzierung zwischen Departement und Schweizerischer Radio- und Fernsehgesellschaft im besonderen auszubauen und zu vertiefen, trugen nur wenige Früchte ein.

Alex Bänninger, Bericht des Chefs der Sektion Film, 1972.

Anlässlich der VI. Solothurner Filmtage am letzten Januarwochenende des vergangenen Jahres wies das Schweizer Fernsehen mit Stolz auf eine Reihe von 45 Schweizer Filmen hin, die es in der Zeit vom November 1969 bis zum November 1970 eingekauft und zum grössten Teil auch gesendet hatte. War dieser Stolz berechtigt? Kann die SRG sich rühmen, wenn sie zu maximal 120 Schweizerfranken die Minute die von ihr völlig unabhängig entstandenen Filme von Schweizer Autoren einkauft und ausstrahlt, für 120 Schweizerfranken das Recht erwirbt, diese Filme in den drei Regionen herauszubringen und in allen Regionen auch noch zu wiederholen? 7000 Franken für "Siamo Italiani" von Alexander J. Seiler im Jahr der Schwarzenbach-Initiative: genügen sie bereits für eine Auszeichnung, die man sich selbst ans Revers heftet. Oder sind solche

Summen nicht eher doch nur ein Alibi?

Im Jahre 1970 hat auch das Deutschschweizer Fernsehen ein paar Koproduktionen mit unabhängigen Filmemachern der Schweiz in die Wege geleitet. "Ex" von Kurt Gloor und "Unser Lehrer" von Seiler und Peter Bichsel waren die hervorstechendsten Resultate bis jetzt. Andere werden folgen, so zum Beispiel Markus Imhoofs Film über das Fresen und Gloors Versuch über die "Grünen Witwen" und ein Film von Peter von Gunten. Das sind alles sehr nötige Filme, Filme mit einem inneren Auftrag ihrer Macher. Sie sind an das Fernsehen herangetreten und haben um Geld gebettelt. Man könnte sich das auch umgekehrt vorstellen. Man könnte sich sogar vorstellen, dass das Schweizer Fernsehen Schwerpunktsbeiträge vollumfänglich finanzierte. Aber bis zum heutigen Datum hat noch kein schweizerischer Filmschaffender seinen Film ganz auf Kosten des einzigen kontinuierlichen Filmproduzenten des Landes herstellen könne. Das Fernsehen profitiert seit Jahren von seiner Monopolstellung. Bietet es nicht Hand für eine teilweise Finanzierung, entstehen die Filme in den meisten Fällen einfach nicht. Das Schweizer Fernsehen nützt seine Monopolstellung gegenüber den unabhängigen Filmemachern schamlos aus. Es kann sich schon morgen entschliessen, nur noch Filme einzukaufen (d.h. nicht mehr mitzuproduzieren). Es kann sich auch entschliessen, den unabhängigen Filmemachern, mit denen es zusammenarbeitet, ins Zeug zu reden. Da es keine Konkurrenz von anderen Produzenten befürchten muss, kann es jederzeit den Herr-Im-Haus-Standpunkt einnehmen. Und es tut es auch.

Dennoch will es ab und zu als Mäzen gefeiert, gelobt, bedankt und angesprochen werden. Geldmangel allein genügt als Erklärung seiner Politik längst nicht mehr. Beim Schweizer Fernsehen wiederholt sich nur das allgemeine Misstrauen der "offiziellen Schweiz" gegenüber der unabhängigen, kritischen und offenen.

Martin Schaub, der Mäzen als Halsabschneider, Neutralität, Februar 1972.

Das Fernsehen kann durch seine Breitenwirkung popularisieren. In England ist soeben mit grossem Erfolg in den Kinos die Fortsetzung einer langjährigen TV-Serie gelaufen. Sowohl das Fernsehen als auch die Kinowirtschaft in der Schweiz haben ein Interesse daran, dass sich Koproduktion nicht nur auf Filmprojekte aus Jungfilmer-Kreisen, womöglich einer einzigen politischen Couleur, beschränken, sondern auch den Genre des Unterhaltungsfilms einschliessen. Es wäre an der Zeit, das Trauma mit den "Kummerbuben" zu vergessen und gemeinsam in eine neue, grosse Schweizer Familienserie einzusteigen.

Felix B. Rogner, Kinematographen AG, Alle Jahre wieder, film, Dezember 1972.

* * * * *

ABSCHIED VON DER ENGE

Paul Nizon beschrieb in seinem "Diskurs in der Enge" die Voraussetzungen und Wirkungen der schweizerischen Kulturlandschaft. Für Kunstzentren sei das "weltbedeutende Schicksalsklima" charakteristisch, welches der Schweiz im vergangenen Jahrhundert fehlte. Sind das nicht Kategorien des 19. Jahrhunderts? Sind wir auf diesem kleinen Planeten nicht alle vom selben Schicksal - von uns - betroffen? Stoffarmut mag noch vor Jahren ein Nachteil gewesen sein, sofern man sich unter Stoff eine "welthaltige" und dramaturgisch geschlossene Geschichte dachte. Neu ist, dass das Naheliegende und die Banalität Stoff wird. Ob Kurt Gloor den Alkoholismus als Schweizer oder Amerikaner behandelt, kommt - ein kritisches Verhältnis zur Umwelt vorausgesetzt und von Details abgesehen - aufs selbe heraus. Jürg Hasslers Film "Krawall" über das Versagen der Macht und der Autorität der Väter hat für die meisten industrialisierten Länder Gültigkeit.

"Ormenis 199+69" von Markus Imhoof sagt mehr über die Krankheit des Militarismus aus als die meisten stofflich geschlossenen Kriegsfilme.

Es liegt aber nicht allein am "Dokumentarischen" neuerer Filme. Als Milton Ray Hart-

mann, der Begründer des Schweizer Schul- und Volkskinos, vor bald 50 Jahren in Nord- und Südamerika drehte, war sein Selbstbewusstsein ungebrochen dasjenige eines Europäers. An der United Fruit Company interessierten ihn Bananenkulturen und Bananenversand, nordamerikanische Indianer beschreibt er als dick und faul, verschlagen und unfreundlich. Dafür erwärmt er sich für die Trading Posts, in denen noch heute die Weissen mit den Indianern Tauschhandel treiben. 1971 zeigt Peter von Gunten - ein Berner ebenfalls - in "Bananera Libertad", dass unser Leben und unser Wohlstand in weiten Bereichen auf der Ausbeutung der Dritten Welt ruht, und dass die Probleme Südamerikas unsere Probleme sind und umgekehrt. Und Jean-Jacques Lagrange erinnert in seinem Fernseh-Feature über die nordamerikanischen Indianer daran, dass Amerika den Indianern gehört und die Trading Posts weiterhin ein Instrument der Weissen sind, sie in Abhängigkeit zu halten. Die Einsicht, dass alles mit allem zusammenhängt, hat "Welt" in die Enge gebracht.

Das Gefühl der Enge, das aus enttäuschten hochfliegenden Ansprüchen wächst, müssen wir abschreiben. Wenden wir uns jenen kleinen und banalen Selbstverständlichkeiten zu, in denen der Teufel steckt. Unseren Bananen zum Beispiel. Oder unserer Schule. Oder der Geschichte eines Mädchens, dessen Onkel behauptet, er sei von ihr angeschossen worden. Oder dem Essen, u.s.f. Wir sind daran, die Enge abzustreifen. Noch aber beengen uns die Voraussetzungen enger Zeiten.

Die Schwierigkeiten, mit denen die Filmwirtschaft auch in unserem Lande zu kämpfen hat - durch die Konkurrenz des Fernsehens vor allem bedingt -, haben zu einer Verhärtung der Standpunkte geführt. Höchst unerwünscht sind neue Wettbewerber und die jüngere und mittlere Generation schweizerischer Filmschaffender werden anscheinend als das empfunden. Es ist ein wenig wie bei den Parteien: man beklagt sich über den fehlenden Nachwuchs, lehnt aber das Gespräch mit dem wirklichen Nachwuchs ab, weil dieser nicht den Vorstellungen von Nachwuchs entspricht. So behaupten Verleiher immer wieder, mit Schweizer Filmen von jungen Autoren lege man drauf. Warum verhindern sie dann gleichzeitig, dass die Filmschaffenden den Vertrieb in den Kinos selbst organisieren? Es hat keinen Sinn, das Entstehen einer schweizerischen Filmproduktion mit staatlichen Produktionsbeiträgen zu ermutigen und gleichzeitig deren Entfaltung auf der Vertriebsseite durch kleinliches Handeln zu verunmöglichen. In einem sich wirtschaftlich liberal verstehenden Staate ist paradoxerweise mehr wirtschaftliche Freizügigkeit zu fordern. Wir sind daran, Abschied zu nehmen von der geistigen Enge der Schweiz. Und da man dann ebensogut hierbleiben kann (weil unsere Probleme die Probleme der anderen sind und umgekehrt), müssen wir auch die wirtschaftliche Enge durchbrechen, damit wir nicht in geistige Enge zurückfallen. Der Film und seine verwandten Medien, sind die Mittel, Welt in die Enge zu bringen. Vor Ueberfremdung haben wir keine Angst, weil wir wissen, dass wir alle auf demselben Planeten sitzen.

Hans-Ulrich Schlumpf, Abschied von der Enge, Jahrbuch der Neuen Helvetischen Gesellschaft 1972.

1973

8. SOLOTHURNER FILMTAGE

Wenn ich meine persönlichen Eindrücke von der Werkschau des unabhängigen schweizerischen Filmschaffens 1972 kurz zusammenzufassen suche, so kann ich etwa folgende Feststellungen machen: Die Basis des handwerklich gekonnten, ja professionellen Filmschaffens ist breiter, die bloss dilettantische Arbeit eher seltener geworden. Mit dieser handwerklichen Nivellierung scheint eine gewisse Entpolitisierung verbunden zu sein. Die im Stile von Fernsehdokumentationen aufbereiteten, polemischen Auseinandersetzungen mit aktuellen sozialen und politischen Problemen haben, neben einigen Ausnahmen, sachlich-gedämpften Arbeiten Platz gemacht. Es macht den Anschein, dass manche Autoren, nachdem sie ihrer ersten Empörung über gewisse Zustände Luft gemacht haben, sich auf der Suche nach einer kontinuierlichen Fortsetzung ihrer Arbeit befinden.

Franz Ulrich, Zoom-Filmberater, 4/1973.

* * * * *

IL ROVESCIO DELLA MEDAGLIA / Alvaro Bizzarri

DIE BESTEN JAHRE / Kurt Gloor

JUSTICE / Erich Langjahr

DER BUCHEGGPLATZ ZUM BEISPIEL... / Sebastian C. Schroeder

TERRE A VENDRE / Henry Brandt

DIE SELBSTZERSTOERUNG DES WALTER M. DIGGELMANN / Walter Marti, Reni Mertens

MARIE BESSON / Claude Champion, Martine Viguet

L'ECOLE ET LA VIE / Jacqueline Veuve

EMIL EBERLI / Friedrich Kappeler

FREUT EUCH DES LEBENS

Produktion: Roman Hollenstein, mit Unterstützung des EDI, Kanton Zürich, Pro Informis, Verband Zürcherischer Kreditinstitute, Schweiz. Volksbank, Migros, u.a. / Drehbuch: Roman Hollenstein / Wissenschaftliche Mitarbeit und Texte: Dr. med. Berthold Rothschild / Wissenschaftliche Beratung: Dr. med. Hanspeter Meyer, Pat Kunstenaar / Realisation: Roman Hollenstein / Kamera: Otmar Schmid / Ton: Robert Boner / Schnitt: Georg Janett, Roman Hollenstein / 16 mm / Farbe / 84 Min.

In "Freut euch des Lebens" stellen sich drei Invalide vor: Walter H., der sich selber zum Kunsttischler ausgebildet hat und in der eigenen Werkstatt selbständig arbeitet; Hans Sch., als Friedhofgärtner bei der Stadt angestellt, und Reto "Mike" S., der bevormundet ist und in einer Anstalt den Speisesaal betreut. Walter und Hans sind epilepsiekrank; Reto leidet an Körperbehinderung.

"Freut euch des Lebens" ist kein trockener Problemfilm. Er zeigt keine "Fälle", präsentiert nicht starre Thesen, Diagnosen, Definitionen. "Freut euch des Lebens" lässt die Welt der Behinderten in ihrer komplexen Wirklichkeit selber erscheinen. Man lernt verstehen, wie die drei seit ihrer frühen Jugend zu Aussenseitern werden mussten - und zwar unter verschiedenen sozialen Voraussetzungen: Walters Eltern waren

Kleinbauern, Hans stammt aus dem Grossbürgertum, Mike aus dem Subproletariat. Der Zuschauer beobachtet ihren Alltag, ihre Arbeitsverhältnisse, ihre Beziehungen zur Umwelt - ihre Versuche, die sozial minderwertige Lebenssituation auszugleichen und zu bewältigen.

Zum Thema: Was bedeutet Krankheit in unserer Gesellschaft?

Warum muss ein Invaliden in unserer Gesellschaft unvermeidlich zum Aussenseiter werden?

Warum wird jemand als störend erlebt, bevormundet und in Heime versorgt?

Warum soll ein Invaliden, wenn er weniger zu leisten vermag, keine Wünsche haben, nicht leben dürfen wie andere auch?

Was ist Normalität? dieser Druck des Funktionierens, dieser freie Wettbewerb, dieser dauernde Erfolgszwang, unter dem Invaliden mehr zu leiden haben als unter ihrem eigentlichen Gebrechen?

Zum Thema: Warum ist Hilfe so schwierig?

Ein Invaliden wird zum "Fall". Schaffen wir durch diese Abgrenzung von den Normalen nicht gerade die Isolation, unter der er so zu leiden hat?

Der Invaliden vermag oft dem normalen Arbeitsprozess nicht zu genügen. Aber ist ihm damit geholfen, wenn wir ihn ausgliedern und ihm dafür eine Rente bezahlen?

Schwer ist es für ihn, eine Stelle zu finden und sie zu behalten. Zwingen wir den Invaliden damit nicht, seine Behinderung zu verheimlichen?

Behörden und Ämter unternehmen zwar viel - aber warum können sie den Betroffenen doch nicht wirklich helfen?

Zum Thema: Wie können Filme Einsichten vermitteln?

Kann ein Film Wirklichkeit zeigen, wenn er die Betroffenen nicht selbst zu Wort kommen lässt?

Wie soll ein Film einen Lernprozess fördern, wenn er dem Zuschauer nicht Erfahrungen vermittelt, ihm die Zeit gibt, den Blick schweifen zu lassen, zu beobachten, zuzuhören?

Kann ein Film den Zuschauer emanzipieren, wenn er ihm nicht Raum lässt, sich selbst ein Urteil zu bilden?

Walter: "Erstens mal eine bessere Schulbildung; und zweitens wäre ich wahrscheinlich Arzt geworden, was man zwar nicht gerade behaupten kann, aber es könnte ziemlich sicher sein - nicht?"

Mike: "Ich kann mir das selber nicht vorstellen; ich weiss ja gar nicht, wie das ist; ich bin ja schon von klein auf so - aber wenn ich ganz normal wäre, würde ich es vor allem geniessen."

Hans: "Sehr wahrscheinlich hätte ich jetzt einen wissenschaftlichen Beruf, oder ich hätte das Reisebüro meines Vaters übernommen."

Mike: "...wenn ich nicht invalid wäre? Ich weiss nicht - da kann ich mir nichts denken dabei."

Aus den Produktionsmitteilungen.

DIE LETZTEN HEIMPOSAMENTER

Produktion: Nemo Film Zürich, finanziert durch den Kanton Basel-Land und ermöglicht durch die Schweiz. Gesellschaft f. Volkskunde / Idee, Schnitt: Yves Yersin / Konzeption, Drehbuch und Realisation: Yves Yersin, Eduard Winiger / Kamera: Eduard Winiger, Otmar Schmid / Direktton: Roger Tanner / Script: Ruth Freiburghaus / Licht: André Pinkus / 16 mm / Farbe / 107 Min.

Das konsequenteste Werk in dieser Richtung ist wiederum der Film "Die letzten Heimposamenter". Yersin und sein Team haben vorerst im Auftrag des Volkskundemuseums Basel einen herkömmlichen, in seiner Art perfekten 40-minütigen Dokumentarfilm geschaffen, in dem die Posamenterin (Bündelweberin) Emmi minutiös die Technik des Bündelmachens erklärt. Sie fühlte sich darüber hinaus verpflichtet zu zeigen, dass Arbeit und Technik nicht getrennt von ihrem sozialen und ökonomischen Hintergrund dar-

gestellt werden können. Die gleiche Emmi erzählt im zweistündigen "Heimposamenter"-Film all das, was neben dem Funktionieren der Rädchen nicht funktioniert. Anhand der Geschichte der Heimposamenter durchgeht der Betrachter alle Stationen der Industrialisierung Europas: der Uebergang von der Landwirtschaft zur ersten Stufe der Industrialisierung, der Schritt von der zweiten Industrialisierung mit grösstenteils automatischer Fabrikation in Fabrikhallen bis zur totalen Automatisierung. Zu Beginn hören wir von den Grosseitern und ihren handbetriebenen Webstühlen in der besten Stube, am Schluss sehen wir spanische Arbeiterinnen wie Ameisen auf den riesigen vollautomatischen Wegmaschinen herumsteigen. Alle im Zuge dieser Entwicklung entstandenen Probleme sind angesprochen und treten im Zusammenhang mit den Heimarbeitern zutage: das Heranziehen des verarmenden Bauernstandes als neues, billiges Arbeitspotential; die zur Reproduktion von Arbeitskräften degradierte Familie; die mit Sonderbestimmungen verschärfte Abhängigkeit des Arbeiters vom Arbeitgeber; der Missbrauch von Investitionen der öffentlichen Hand durch das Kapital (die von den Gemeinden eingeführte Elektrizität verhalf den "Herren" zu grossen Gewinnen); die Hierarchie in der Betriebsstruktur; die strenge Unterteilung in Kopf- und Handarbeit; der immer tiefer werdende Graben zwischen Stadt und Land.

Den Heimarbeiter verbindet eine seltsame Hassliebe mit seinem Webstuhl. Er könnte sich ein Leben ohne ihn nicht vorstellen, auch empfindet er seine Arbeit nicht als entfremdete Tätigkeit, obwohl er keine Ahnung hat, was weiter mit seinen Bündeln geschieht. Montiert wurde der Film dialektisch, Aussage steht oft gegen Aussage. Klar kommt zum Ausdruck, dass die Bündelmacher sich nicht für dumm verkaufen lassen und ihre Rechte und Bedürfnisse sehr viel besser kennen, als die "Herren" annehmen. Sie wissen auch, dass sie wenig Möglichkeiten haben, ihre Forderungen durchzusetzen, da sie als Heimarbeiter isoliert arbeiten und auch das Streikrecht nicht anwenden können.

Zwischen die Aussagen hat Yersin Bilder und alltägliche Szenen aus Arbeitsstube und Fabrik eingestreut, um das wiederzugeben, was er "Ambiance" nennt, das Stimmungsklima. Die Kamera streift immer wieder den Webstuhl, streift über den Hof und die Dorfstrasse, schliesslich über die sanfte Landschaft, in der Menschen bis zum letzten Atemzug demütig und unterwürfig für ein Nichts gearbeitet haben. Die "Ambiance"-Bilder geben dem Betrachter Zeit, das Gehörte zu überdenken. Sie vermitteln dem Film Dichte und Wärme, die Aussagekraft der Rahmenbedingungen wird erhört. Und sie verraten die Liebe der Filmemacher zu diesem Projekt, zu den darin vorkommenden Menschen, zur Landschaft.

Beatrice Leuthold, Der Schweizer Dokumentarfilm: Vom Traktat zum Essay, Cinema 2/74.

Yersin: Wir haben alle sechzig Posamenter, die im Kanton Baselland noch existieren, systematisch interviewt, um zu wissen, welches die wichtigsten Themen sind. Das unternahmen wir, als wir noch nicht wussten, dass wir daraus zwei Filme machen würden. Wir haben bei jedem Posamenter mehrere Stunden verbracht und alles genau niedergeschrieben. Dies ermöglichte uns die Herstellung einer Liste mit jenen Themen, die im Film behandelt werden mussten: das war das einzige 'Szenario'. Davon ausgehend haben wir jene Posamenter ausgewählt, die am willigsten und leichtesten sprachen und die ihre Ideen am präzisesten formulieren konnten. Darauf haben wir die Webstuben ausgewählt, und zwar auch in Funktion zu den technischen Aufnahmebedingungen. In einer kleinen Fabrik hielten wir uns ebenfalls, während zweier Tage, auf, um die verschiedenartige Technik der Posamenterei kennenzulernen. Auch die Fabrikunternehmer wurden auf die gleiche Weise interviewt und ausgelesen wie die Posamenter, nur war die Sache hier schwieriger, weil wir sie vorerst überzeugen mussten, überhaupt mitzumachen. Eine weitere Arbeit bestand darin, zu ermitteln, wer von den bestimmten Personen über welche Themen am besten sprechen konnte.

Schliesslich hat Edouard Winniger seinerseits in den Bibliotheken die Recherchen vertieft, vor allem über die Geschichte der Posamenterei und von Basel. Aber dieser Hintergrund erscheint im Film nicht direkt. All diese Vorbereitungen dauerten einen Monat. Dazu kam eine Woche administrativer und technischer Vorbereitungen, damit die Dreharbeiten rationell gestaltet und in kurzer Zeit abgewickelt werden konnten.

Frage: Wie hast Du die Dreharbeiten gestaltet?

Yersin: Diese Vorbereitungen haben uns erlaubt, die beiden Filme innerhalb von 17 Tagen zu drehen: immerhin einen Gesamtfilm von 2 1/2 Stunden Dauer und ein Filmmaterial von insgesamt 12 Stunden. Wir arbeiteten nur mit einem kleinen Team von fünf Personen, d.h. mit Script, Beleuchter, Kamera, Ton und mir. Aber wir haben diese theoretische Arbeitsteilung gar nicht eingehalten, d.h. über sie hinaus haben wir völlig frei gearbeitet mit den interviewten Leuten: Jeder von uns konnte eingreifen, Fragen stellen, dazu beitragen, das eine oder andere natürlicher zu formulieren. Jeder von uns beteiligte sich unmittelbar an der Entstehung und Entwicklung des Films. Und das trug ausserordentlich stark zur überaus entspannten Atmosphäre bei, in der sich die Posamenter viel besser ausdrücken konnten: Sie fühlten sich Leuten gegenüber, die alle zuhörten, die ihnen vertraut, nahe waren.

Frage: Bricht das nicht mit der üblichen Interview-Technik?

Yersin: Einen Menschen nach der üblichen Art interviewen, d.h. vor jemanden Kamera und Mikrofon stellen und ihn dann befragen, schafft eine Beklemmung, die auch sozialer und kultureller Art ist. Denn wir, Besitzer eines bestimmten Wissens, stellen uns vor jemanden und verlangen nun von ihm, sein eigenes Wissen in einer äusserst kurzen Zeit mitzuteilen. Kamera und Mikro erscheinen so wie ein Richter; die Menschen fühlen die Unterdrückung, leiden unter Komplexen. Gerade unter diesem Zeitdruck - denn der Posamenter weiss, was das Material kostet -, vergisst er, was er im Grunde sagen wollte; er hat nicht die Freiheit, von einem Einfall zum andern zu gehen. Er sagt so sehr oft das, was er gar nicht sagen wollte. Daher schien es mir bedeutsam, diese Beklemmung durch Zeit und Technik zu eliminieren und echtes Leben in das Gespräch zu bringen. Ich setzte daher die Kamera jeweils erst dann in Betrieb, wenn der Sprechende seine eigenen Worte erleben konnte und fühlte, was er sagen wollte. Die Posamenter nahmen diese Interview-Technik als eigentlicher Herausforderung zum Kampf an: Sie fanden es amüsant, mit der Kamera - der kritisierenden Richterinnen - zu kämpfen, sie zu besiegen, indem sie einen Satz auf die einfachste, klarste und präziseste Art und in ihrer erlebten Sprache formulierten. Das Gefühl, die Kamera schlagen, überwinden zu können, hatte zur Folge, dass sich diese Leute völlig entspannt fühlten; sie erfuhren auch, dass wir sie in keiner Weise beurteilten, sondern dass wir uns sehr für das interessierten, was sie zu sagen hatten.

Frage: Welche Bedeutung misst Du bei den Interviews dem Bild bei?

Yersin: Was in meiner Interview-Technik interessant ist, sind nicht nur die Informationen, die durch das Wort vermittelt werden. Denn es ist sehr wichtig zu zeigen, wie das Gesagte erlebt ist: durch Spiel, Zitat, Tonfall. Und das Bild vermittelt, auch während des Interviews, die ganze Ambiance: den Zusammenhang, in dem diese Menschen leben. Und das ist ebenso bedeutsam wie das, was sie sagen. Alles Erlebte dieser Menschen durchströmt sie in jeder Sekunde; in allem, was sie sagen können, findet man dieses Erlebte. Alles ist untrennbar mit ihren Erfahrungen verbunden: mit ihrer Vergangenheit, ihrem sozialen Bezug zur Gesellschaft, zum Dorf, zur Familie, zu den Herren, zur Religion usw. Ich habe zu etwa 60 % Interviews verwendet, weil ich glaube, dass sie diese dicke Hülle von Erlebtem zeigen und dass sie ebenso viel vermitteln wie rekonstruierte, inszenierte Geschehnisse aus Leben und Vergangenheit dieser Menschen. Die Küche, die Bilder an der Wand, die Bewegungen, die ganze sichtbare Umgebung vertieft das Gesagte und Erlebte; gibt ihnen die wahre Dimension.

... Frage: Die entscheidende Richtung gab dann also erst die Montage?

Yersin: Ja, denn ich wollte ja auch beim Drehen, trotz der vorangegangenen Recherchen, praktisch beim Nullpunkt beginnen: Ich wollte eben offen sein für alles, was zu entdecken, zu erfahren war. Wenn also die Entdeckung der ganzen Problematik beim Publikum organisch und natürlich erscheint; wenn die Art, in den Film einzusteigen, sehr langsam ist; wenn der Zuschauer fühlt, dass seine Neugier in natürlicher Art respektiert wird und dass man ihm nicht ein strenges, didaktisches Vorgehen aufzwingt, so rührt das daher, dass ich mein eigenes, persönliches Vorgehen respektierte, ein natürliches, organisches Annähern an das Ganze. Ich entdeckte es so nur nach

und nach. Und dasselbe gilt auch für die Montage, wo ich wiederum ganz von vorn begann, ohne präzises, im voraus gefasstes Konzept. Ich habe lediglich versucht, meine eigene Entdeckung dieser immensen Problematik zu verifizieren und wiederherzustellen. Ich wollte auch hier alles Schematische umgehen. Da ich kein Szenario besass, da der Film vor der Montage praktisch überhaupt noch gar nicht existierte, schrieb ich, Wort für Wort, jedes Interview nieder. Darauf stellte ich das verschiedene Material nach Themenkreisen zusammen, sowohl auf dem Papier wie in den Filmrollen. Ich hatte so den Katalog aller Fragen, und davon ging ich aus, indem ich mich gleiten, führen liess von einem Thema zum andern. Eines musste sich aus dem andern ergeben: Auch wenn der Film sehr konstruiert, analytisch und rigoros scheint, wirkt er doch nie - so hoffe ich wenigstens - als Resultat eines theoretischen Konzepts, sondern als harmonische Ganzheit, die lebt und atmet. Die ganze Montagearbeit dauerte übrigens acht Monate.

Bruno Jaeggi, Interview mit Yves Yersin, internationales forum des jungen films, Nr. 10, Berlin 1974.

* * * * *

Das schweizerische Kinogewerbe ist praktisch völlig von der ausländischen Filmproduktion abhängig. Diese wird von den Vorgängern in den hiesigen Kinotheatern, von deren Erfolg oder Misserfolg, überhaupt nicht beeinflusst. Die einheimische Filmproduktion spielte in den Kriegsjahren und bis in die sechziger Jahre hinein kommerziell eine nicht unbedeutende Rolle. Eine ganze Anzahl geglückter Schweizer Filme erzielten in den Städten und auf dem Lande sowohl besucher- als auch einnahmelmässig Rekorde. Leider ist das schweizerische Filmschaffen seit etlichen Jahren in wirtschaftlicher Hinsicht uninteressant geworden. Ausnahmen bestätigen die Regel. Es sieht leider so aus, als ob heute von unseren Filmschaffenden weitgehend am Markte und am Publikum vorbeiproduziert werde. Ist es ein Zufall, dass der kommerzielle Niedergang des Schweizer Films ungefähr in dem Zeitpunkt begonnen hat, als sich die Eidgenossenschaft mit steigendem finanziellem Aufwand in der Filmförderung engagiert hat? Die erfolgreichen Schweizer Filme, die wir alle kennen, sind ausnahmslos ohne staatliche Subventionen gedreht worden. Dass die Produzenten und Regisseure heute - übrigens durchaus in Uebereinstimmung mit ähnlichen Tendenzen an den deutschsprachigen Sprechbühnen - zusehends darauf ausgehen, ihr Publikum zu schockieren statt es im besten Sinne zu unterhalten, mag zur Erklärung der mangelnden Attraktivität der neuen Schweizer Filme beitragen.

H.M. Wettstein, Kinematographen AG, Seit 1970: 40 Kinos weniger, film, April 1973.

* * * * *

Der freie Schweizer Film kann sich dem Kino-Standard nicht mehr anpassen. Man hofft sogar, dass er es nicht mehr will, denn inzwischen hat es der Verband Schweizerischer Filmgestalter mit seinen gewerkschaftlichen Zielsetzungen soweit gebracht, dass die Oeffentlichkeit aufmerksam geworden ist auf das 'andere Kino'. Es findet statt in Pfarrsälen, Restaurants, Schulen und Parteilokalen. Es wird nicht einfach hingenommen, sondern diskutiert. Viele Vorstellungen werden im Beisein der Autoren abgehalten. In einer Stadt wie Basel (etwa 300'000 Einwohner) vergeht keine Woche, ohne dass an irgendeiner Stelle ein Film des 'Untergrunds' gezeigt würde.

Werner Jehle, Die Schweiz in Mannheim, Hrsg. Schweizerisches Filmzentrum, 1973.

1974

9. SOLOTHURNER FILMTAGE

Parallel mit der wachsenden Beherrschung des Handwerks und der neugewonnenen Selbstsicherheit der jungen Schweizer Filmschaffenden hat sich auch ein neues Verhältnis zum "Stoff" herausgebildet. Das erste und wichtigste "Objekt", mit dem sich ein Filmemacher (im Gegensatz etwa zum Schriftsteller oder bildenden Künstler) auseinandersetzen muss, ist, sofern er sich nicht auf den Trickfilm beschränken will, der Mensch - im Spielfilm der Schauspieler als Repräsentant einer "erfundenen" Wirklichkeit, im Dokumentarfilm das Individuum oder die Gruppe als Repräsentant der Realität. Je näher der Filmschaffende an die Realität heranrücken will, desto grössere Selbstverleugnung wird von ihm verlangt. Hier ist es wie beim geschriebenen Wort: die einfachste Sprache setzt den grössten Könnern voraus.

Versucht man, den Gesamteindruck der in Solothurn gezeigten Dokumentarfilme mit einem Satz zu umschreiben, so könnte man vielleicht sagen: Dem Schweizer Film ist der Schritt vom regelmässig gesteuerten "Porträt" zur filmisch ermöglichten Selbstdarstellung einzelner Individuen gelungen. Dieser Schritt hebt die Inszenierungsarbeiten des Filmautors keineswegs auf, vermeidet aber, sie dem porträtierten Individuum aufzuzwingen. Dass es sich bei den Menschen, die in den Dokumentarfilmen des letzten Jahres zur Selbstdarstellung kommen, meist um Aussenseiter handelt, ist der neue Ausdruck eines alten Engagements der Schweizer Filmemacher, die die Schwierigkeiten einer Aussenseiterposition meist aus eigener Erfahrung kennen.

Die Selbstdarstellung des Menschen im Film könnte einen ersten Schritt zur filmischen Neuentdeckung schweizerischer Wirklichkeit darstellen.

Gerhart Waeger, Ein Fest(ival) für den Schweizer Film, Weltwoche, 6.2.1974.

* * * * *

TAGTRAUM / Jean-Jacques Wittmer

AUGST/AVANCHES - PLANUNG AUF RUINEN / Hans-Ulrich Schlumpf

SERENADES POUR TROIS / Peter Aschwanden

GEBET FUER DIE LINKE / Reni Mertens, Walter Marti

LE BONHEUR A SEPTANTE ANS / Lucienne Lanaz

BETON-FLUSS / Hans-Ulrich Schlumpf

SUSAN / Jacqueline Veuve

LES MINEURS DE LA PRESTA / Groupe de Tannen

DIE KINDER VON FURNA / Christian Schocher

ARBEITEREHE / Robert Boner

ARMAND SCHULTHESS, J'AI LE TELEPHONE

Produktion: Hans-Ulrich Schlumpf, mit Beiträgen des EDI, des Schweizer Fernsehens und der Pro Helvetia / Konzeption, Realisation und Schnitt: Hans-Ulrich Schlumpf / Kamera: Kurt Aeschbacher / Einleitung und Kommentar: Hans-Ulrich Schlumpf / 16 mm / Farbe / 55 Min.

Hans-Ulrich Schlumpfs Film über, genauer: zu jenem am 19. Februar 1901 in Neuenburg geborenen und am 29. September 1972 in Aressio bei Locarno gestorbenen Alfred Fernand

Armand Schulthess zeichnet sich durch keine besondere kreative Dimension und Macht aus, muss denn auch nicht etwa als ein Produkt der Kunst oder Journalistik genommen und gewürdigt werden, sondern als ein kinematographischer Gegenstand, der wie ein Zufall in die Welt gekommen ist. Er spiegelt nicht, wie der Dokumentarfilm im landläufigen Sinn, Fakten wider, dokumentiert nicht, sondern ist ein Dokument, ein Faktum, das sich den beschriebenen Fakten anschliesst, sich ihnen einverleibt, sich ihnen zurechnet und ihnen zuzurechnen ist. Vom ersten Augenblick seines Entstehens an war der Film schon ein unabdingbares primäres Schulthessianum, ein Teil also des wenigen Materials, das der Nachwelt noch vom Sein und Tun des Armand Schulthess berichten würde. Ein seltener Glücksfall des Non-Fiction-Films, des Mediums, das als wirkliche Erinnerungsdeponie funktioniert, die Vergangenheit nicht nur beschreibt, sondern überhaupt erst aufbewahrt. Nicht zu vergleichen mit einer alten Wochenschau, die vom Gehaben Verstorbener alleinfalls ein Bild liefert und bei Verlust durch Informationen aus andern Medien zu ersetzen wäre. Schulthess ist von Schlumpf nicht porträtiert, sondern recht eigentlich am Leben erhalten worden. Was da gefilmt wurde, war nie öffentlich, war sogar das Gegenteil von öffentlich, etwas, das Schulthess für sich behielt und das von denen, die ihn überlebt haben, verramscht, aus Bewusstsein, Erinnerung und Gebrauch entfernt worden ist. So würde es sich nämlich mit Schulthess heute verhalten, ginge Schlumpfs Film jetzt verloren, oder wäre er nie gemacht worden: als ob es den Mann nicht gegeben hätte, als ob mit seinem Nachlass er selbst der Müllabfuhr übergeben worden wäre.

Mit einer Scheu und einem Respekt, die an Berührungsangst grenzen, hat Schlumpf die Fakten in keinem Augenblick zu forcieren versucht, sie additiv, undidaktisch, mit keinem Endzweck aneinandergereiht. Nur eins geht als Idee aus dem hervor, was da schmucklos dargetan wird: dass Schulthess allein war, in monumentaler, neurotischer Lebensuntüchtigkeit die Kommunikation scheute und vorgab, sie zu suchen. Diese Vorstellung herauszuarbeiten, war notwendig, weil ohne sie die Einmaligkeit, mehr noch: die Daseinsberechtigung des Films nicht zu erklären gewesen wäre. Er musste zuerst und vor allen Dingen Nachricht sein, auch unvollständige, und gewissermassen etwas von dem nachholen, was Schulthess selbst zeit seines Lebens versäumt hatte, wozu er nicht imstande gewesen war, was er am Ende gewollt und doch wieder nicht gewollt hatte: dass man von ihm wisse. Das Telephon, das Schlumpf im Untertitel seines Films zu Recht herausstreicht, dürfte die Beziehung andeuten, die Schulthess zur Aussenwelt vielleicht gesucht hat. Dieses Medium erlaubt es einem ja, mit den Leuten zu verkehren, auf Distanz.

Es gibt nur zwei Arten, über Schlumpfs Film zu schreiben, und beide sind wiederum nur Arten, über Schulthess zu schreiben, so vollkommen "durchlässig" ist der Film, so sehr fehlen die Möglichkeiten des Vergleichs, des Herbeiziehens von etwas drittem. Man könnte das Faktische wiederholen, das hiesse, den Film im Protokollauszug abdrucken, und es wäre Neuigkeit genug, hätte nicht Schlumpf das selbst schon im Tages-Anzeiger-Magazin getan. Oder man kann das tun, was Schlumpf hat unterlassen wollen oder müssen: Schulthess, sein Tun und Denken, interpretieren, versuchen, das Ungewohnte, Beunruhigende, Tabuartige auf bekannte, vertraute Kategorien zurückzuführen, im Bewusstsein, dass derlei Reduktionen auf den platten "Common sense" immer etwas schäbig und prosaisch wirken, gern den Anschein erwecken, als würde die Welt mit billigen Mitteln wieder ins banale Lot gebracht. Es muss daher gesagt sein, dass im folgenden das, was ich als das Bürgerliche und Neurotische in der Welt des Armand Schulthess betrachte, nicht als solches denunziert, sondern verstanden werden soll. Und vor allem ist noch der Vorbehalt anzubringen, dass dieser Versuch zu verstehen und zu deuten provisorisch ist und wacklig ausfallen muss wie selten ein anderer in der Arbeit des Filmkritikers.

Schulthess wollte alles erfahren, kennenlernen, studieren, wissen, ordnen, deuten, und es kann nicht deutlich genug unterstrichen werden, wie buchstäblich das Wort zu nehmen ist. Totalität des Denkens: Es gibt keine Abstraktion, keine bewusste, reflektierte, lebensnotwendige Einteilung der Welt in Haupt- und Nebensachen, in Interessantes und Langweiliges, keine Bescheidung was die eigene Erkenntnisfähigkeit betrifft.

Zum Sinn des Daseins wird nicht dieses selbst, sondern das restlose Vereinnahmen der Welt, die am Ende nicht mehr als solche, als Ort des Lebens von Belang ist, sondern nur insofern, als sie Schulthess Information liefert, sein Wissen bereichert.

...So sehr der Film als solcher äusserlich das Resultat eines glücklichen Zufalls ist, so wenig zufällig dürfte Schlumpfs inneres Interesse an einer Figur wie Schulthess sein. In ihm ist leicht eines der Königsmotive des schweizerischen Filmschaffens wiederzuerkennen: der "Verrückte".

Pierre Lachat, Die Rückkehr des Verrückten, Cinema 2/74.

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

Produktion: Nemo Film Zürich, mit Unterstützung des Schweizer Fernsehens, des EDI, der Migros, des Kt. Uri und weiteren privaten Geldgebern / Konzeption: Fredi M. Murer, Jean-Pierre Hoby, Georg Kohler / Realisation: Fredi M. Murer / Kamera: Iwan P. Schumacher / Ton: Luc Yersin / Script und Beleuchtung: Benny Lehmann / Schnitt: Fredi M. Murer, Eveline Brombacher / 16 mm / Farbe / 108 Min.

Die Vorbereitungen zu F.M. Murers grossangelegtem Dokumentarfilm über die Urner Bergler begannen 1970. In seinem Exposé für das Eidgenössische Departement des Innern schrieb Murer 1971: "Ein neuer Anfang begann mit der Flucht aus der 'Enge'. In der 'Emigration' Londons machten mir vor allem die Schweiz und das Schweizersein zu schaffen. Erinnerungen brachen auf, die Kindheit in Altdorf (als Kuhhüter auf dem Urnerboden während der Sommerferien u.a.) wurde lebendig; das Hass-Liebe-Verhältnis zur Schweiz, zu Uri wurde umgewandelt in Interesse, Neugierde, bis zur Faszination. (...) Die Idee trat auf, dorthin zurückzukehren, mit Kamera und Tonband, auf die Suche nach der Sprache und der Geschichte des schweizerischen Ureinwohners, des Urner Berglers zu gehen."

Die Dreharbeiten wurden im Mai 1973 aufgenommen. Zwischen der Idee und diesem Augenblick standen Vorbereitungen, die in ihrer Art beispiellos sind im Schweizer Film. Zunächst war ein grosses Literaturstudium zu absolvieren; dann begannen die Kontakte mit den Behörden, mit Bauernvertretern, mit dem Bergarzt von Silenen, mit den Pfarrern der verschiedenen Gemeinden. Durch sie liess sich Murer bei den "Darstellern" seines Filmes einweisen. Mit Rucksack, oft mit Skis, mit Notizblock und Tonbandgerät trat Murer sodann, in Begleitung des Soziologen Jean-Pierre Hoby, seinen ausgedehnten Rundgang durch den Kanton an. Die Recherchen wurden im Sommer 1971 mit dem Abfassen eines Exposés, mit der Erarbeitung eines Konzepts und eines Drehplans abgeschlossen. Darauf wurde das heikelste Problem, die Finanzierung, in Angriff genommen. Das Fernsehen steuerte 90'000 Franken bei, der Bund ebensoviel; der Migros-Genossenschafts-Bund übernahm 35'000 Franken. Noch blieben 100'000 Franken offen, und sie sind es zum Teil heute noch. Dutzende von Stellen wurden angeschrieben: Banken, Kantone, im Kanton Uri wirkende Grossunternehmungen. Zu Beginn des Jahres 1974 fehlen noch immer rund 60'000 Franken.

1972 musste Murer die begonnene Arbeit unterbrechen. Es wäre zu abenteuerlich gewesen, diesen Film schon zu beginnen. Dazu drängte ein anderer, früher begonnener Film ("Passagen" über den Maler Hans-Ruedi Giger) zum Abschluss. Fertigstellung von "Passagen", ein kleiner Familienauftragsfilm für einen wohlhabenden Zürcher und die Suche nach dem fehlenden Geld für die "Urner Bergler" füllten ein Jahr aus.

Anfang 1973 wurden die Recherchen fortgesetzt. Zwei- bis dreistündige Gespräche wurden nun, bereits in Funktion des Drehkonzepts, aufgezeichnet. Dann stellte Murer seine Equipe zusammen und sein Material. "Urner Bergler" gibt keinen Helikopter-Bergbahnen-Teleobjektiv-Alpen-Film, wie ihn beispielsweise Roy Oppenheim und Eduard Stäubli für die Serie "Europäisches Erbe" gemacht haben. "Urner Bergler" wird eher ein Expeditionsfilm. Sämtliches Material wurde in vier Lasten von je 30 Kilogramm gebüschelt und verpackt: Der Autor, sein Kameramann (Iwan Schumacher), der Tonmeister (Luc Yersin) und der Kameraassistent und Beleuchter (Benny Lehmann) trugen ihre Ausrüstung bis in die obersten Staffeln, in die obersten Regionen, wo Bergbauern arbeiten, an die Grenze der Vegetation. In die hintersten Krachen, zum Beispiel ins

Etzlital, wo Elektrizität fehlt, musste zudem ein Benzingenerator getragen werden. Eine Trägerkolonne buckelte die schweren Ausrüstungsgegenstände über Bergpfade auf 1800 Meter hinauf, die Ausrüstung und den Proviant für zehn Tage, denn die Equipe machte keine Blitzbesuche.

Ein Jahr lang steht Murers Equipe auf Pikett. Wenn ein Anruf kommt: "Morgen wird gemetzget", bricht die Equipe von Zürich oder von Altdorf, wo sie eine Wohnung gemietet hat, auf, richtet ein, filmt und trägt anderntags vielleicht zwei Minuten Film nach Hause. Im Göschenental mussten acht Gewährspersonen in ihrer Arbeit, ihrem familiären Rahmen, in ihrem Zuhause aufgenommen werden. Die Familie Herger im Schächental zieht jährlich achtmal um, vom "Eigen" auf den "Berg", vom "Berg" auf die Alp. Die Equipe hat all die mühseligen Züglereien mitgemacht; ungefähr 30mal war sie zur Stelle, als etwas Bezeichnendes passierte. Sie hatte es jedenfalls nicht bequemer als diese Familie. Nur der Reporter der Schweizerischen Filmwochenschau, der einmal heraufkam, trug Halbschuhe.

In Bristen wurde durch das ganze Jahr die Tätigkeit einer der sieben Alpgenossenschaften verfolgt, vom Alpaufzug bis zur Alpkostenabrechnung. Sieben Bauern gehören zu dieser Alpgenossenschaft, sieben Bauern mit ihren Familien, und sie wohnen verstreut auf dem Gemeindegebiet von Bristen. Zu jedem kam die Equipe nach einem festgelegten systematischen Drehplan, nach einem zu erfüllenden Konzept.

Wir werden genauer darüber schreiben müssen, wenn der Film fertig sein wird (am 1. August 1974 wird die Uraufführung am Schweizer Fernsehen stattfinden). Für jetzt soviel: Zwischen Göschenen und Göschenenalp wird die Ablösung des Bergbauerntums durch industrialisierte Arbeit gezeigt, in verschiedenen Stufen des Untergangs dieses Bergbauerntums. Im Schächental wird gezeigt, wie es früher war und zuletzt noch hier ist: einigermassen intaktes Bergbauerntum. Bristen als Zusammenfassung wird den Zusammenprall der beiden Lebensformen sichtbar machen: Hier wird noch gebauert, aber die Jungen schlafen nur noch im Dorf; tagsüber arbeiten sie unten im Tal. Die höchste Dauersiedlung von Bristen, Golzern, wird langsam zur Alp, und die Alp von Golzern versteppt.

Einen Film wie diesen da, der jetzt entsteht, hat die Schweiz noch nie gehabt. Bis jetzt gibt es über die Bergbevölkerung nur eilige Filme (den zweifelhaften Ruhm des eiligsten Bergfilmes beansprucht unser Fernsehen). In Murers "Urner Bergler" wird das Jahr (von Frühling zum Frühling) dokumentiert sein, der ungeheure Stress im Sommer gleich wie der Winterschlaf; eine Talschaft wird sich in Dutzenden von Bewohnern darstellen. Sie alle werden sprechen und einen Kommentar fast überflüssig machen. Dass sich Murer noch jetzt mit Finanzierungsfragen herumschlagen muss, ist ein Skandal. 316'789 Franken soll dieser Film kosten. Es wird ein billiger Film sein. All die immense Arbeit des Autors und seiner diversen Mitarbeiter ist im Budget mit 141'200 Franken veranschlagt. Ich frage: Wer ist heute noch bereit, für solchen Lohn zu arbeiten - und dazu ohne konkrete Aussichten auf einen angemessenen Gewinn? Martin Schaub, Arbeiten wie in der Sahara oder am Nordpol, Schweizer Filmemacher an der Arbeit, Tages Anzeiger Magazin, 2.2.1974.

Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind, da geblieben sind und jetzt noch da sind. Vielleicht sind die andern auch nicht schuld, dass wir jetzt noch da bleiben oder da sein müssen. Die Berglandwirtschaft sollte aber erhalten bleiben, koste sie, was sie wolle. Sie ist irgendwie doch jedem ein Vorteil: sei es dem Touristen oder demjenigen, der da sein muss. Sie sollte erhalten bleiben, koste sie, was sie wolle.

Arnold Tresch, Bergbauer auf Golzern ob Bristen, Die Leute von Bristen haben das Wort, Tages Anzeiger Magazin, 27.7.1974.

BUSETO

Produktion, Idee, Realisation und Schnitt: Remo Legnazzi / Kamera: Fritz E. Maeder / Ton und Standphotos: Marlies Graf / 16 mm / Farbe / 55 Min.

Busetto, ein sizilianisches Dorf von 4500 Einwohnern in der Provinz Trapani. Haupterwerb ist die Landwirtschaft, aber die traditionelle Art der Bebauung reicht heute nicht mehr zur Existenz; als Folge die Emigration von 1200 Bewohnern seit 1960, zur Hauptsache in die Schweiz.

Filme machen ist für mich ein Zustand, eine Situation, in der ich stecke, und die konkret wird. An sich ist alles, auch das scheinbar Nebensächliche, bestimmend für die Art der Filme, ihre Aussage und ihre Atmosphäre. Ein Dokumentarfilm mag sich viel weniger als Spiegel des Autors eignen, und doch ist auch in Buseto ein gutes Stück von mir drin, so wie ich halt zum Teil Sizilien und die Menschen dort unten "spürte" und versuchen musste, dies in filmischer Sprache wiederzugeben.

Als ich 1972 zum ersten Mal für das Bayrische Fernsehen nach Palermo fuhr, realisierte ich eine kurze Dokumentation über Santa Ninfa, das 1968 vom Erdbeben zerstört wurde. Die Sendung kam nicht zustande, aber ich hatte enge Kontakte mit den Sizilianern und dem Land, das mich faszinierte, geschlossen.

Irgendwie war ich dem Land verpflichtet. Ich wollte einen Film über ein sizilianisches Dorf machen und genügend Zeit aufwenden können, um den Menschen gerecht zu werden. Einige Sendungen hatte ich für das Bayrische Fernsehen gedreht; ich wusste, dass der Apparat des Fernsehens für einen solchen Film ungeeignet sein würde. Rentabilität und Aktualität standen im Widerspruch zu meinem Bedürfnis, den Leuten von Buseto ihre Sprache und ihre Persönlichkeit zu lassen. Das ganze war eigentlich in beiden Richtungen ein schwieriges Unterfangen. Ich musste mich von meinen Verhaltensschemen und Arbeitsnormen lösen, die das Fernsehen in mir aufgebaut hatte. Das Vertrauen der Busetaner musste erst einmal gewonnen werden und das Eindringen in die Privatsphäre eine Rechtfertigung finden. Gerade die Situation der Frauen, deren Männer in der Schweiz arbeiten, ist in der absoluten Isolation verhaftet. Das dörfliche Leben spielt sich in grossen Familiencliquen ab, die Zurückgebliebenen haben sich ausschliesslich der Erziehung der Kinder zu widmen, denn es gehört sich nicht, dass sich die Frau amüsiert, während der Mann in der Schweiz für die Familie arbeiten muss. Dass ein Eindringen in diese Situation für Männer der Filmequipe, und erst noch als Ausländer, recht schwierig war, ist verständlich. Manchmal war die Kommunikation gestört, oft brauchte es unendlich lange Zeit und viel Filmmaterial, bis das Eis gebrochen war und ich das Gefühl hatte, dies sind Worte, wie sie sonst gesprochen werden.

Der Aufwand, den Zugang zu ihrer Umwelt, zu ihrer Person zu finden, ist viel grösser, als wenn ich die Menschen als gegebene Faktoren, als Verkörperung von Ideen annehmen würde, um gesellschaftliche Zusammenhänge sichtbar zu machen.

Als Aufgabe stellte ich mir selbst das Akzeptieren der Familien, ihres Bewusstseins, ihrer Sprache, ihrer Umwelt und ihres Verhaltens. Wenn sich im Laufe der Dreharbeiten - zwischen der ersten und der zweiten Drehperiode lagen 5 Monate - einiges geändert hatte, zum Beispiel der Eindruck des Dorfes auf mich, oder das Verhalten der Bewohner, drückt sich dies auch im Film aus. Während der Dreharbeiten erlebten wir alles, vom abwartenden Misstrauen über gleichgültiges "Mitsichgeschehenlassen" bis zur aktiven Teilnahme. Die Dorfbewohner hatten uns akzeptiert; wir fühlten uns nicht mehr als Fremde.

Der Film hat sich im Laufe der Dreharbeiten in zwei Teile aufgegliedert. Einerseits zeigt der Film die beteiligten Familien in Selbstdarstellung, und andererseits ist er ein Versuch, Buseto zu zeigen, wie ich es erlebt habe.

Das sekundäre Erleben des Dorfes am Schneidetisch - sozusagen das Dorf aus zweiter Hand - war für mich ebenso wichtig, wie die Arbeit in Buseto selbst.

Remo Legnazzi.

MUEDE KEHRT EIN WANDERER ZURUECK

Produktion: Friedrich Kappeler / Idee, Drehbuch, Realisation und Kommentar: Friedrich Kappeler / Kamera: Friedrich Kappeler / Ton: Heinz Kurz / Mischung: Marcel Weiss / Schnitt: Marianne Jäggi / 16 mm / Farbe / 36 Min.

Schon seit fünfzehn Jahren hat mein Nachbar, jetzt ein Greis, allein und zurückgezogen gelebt; seine Frau ist gestorben, sein Sohn hat sich umgebracht. In seinen Räumen stapeln sich Objekte der Erinnerung. Als er kaum mehr die Treppe zu seiner Wohnung hochsteigen kann, muss für ihn ein Platz in einem Altersheim gesucht werden. An seinem Wohnort allerdings, wo er vierzig Jahre gearbeitet hat, ist nichts frei und bis er ins Bürgerheim seiner Heimatgemeinde einziehen kann, muss er ein Jahr warten. Von seinen Habseligkeiten darf er gerade das mitnehmen, was in einem schmalen Wandkasten und einer kleinen Kommode Platz hat. Seinen Hund Rex, ohne den man ihn nie gesehen hat, muss er zurücklassen.

Im Heim nun, entfernt von seinen Sachen, von seiner gewohnten Umgebung, von seinem Hund, ist er sehr einsam.

Bild und Kommentar teilen knapp und nüchtern mit, was es eben zu sagen gibt, damit man 'drauskommt'. Keine optischen, graphischen, akustischen Kunststücke, keine handlich durchformulierte Anklage, keine aufgeblasene Weinerlichkeit, kein soziologisches Beiwerk, keine 'Wissenschaftlichkeit'. Man sieht, hört, fühlt, begreift und denkt nach.

Pierre Lachat, Tages Anzeiger, 7.2.1975.

WER EINMAL LUEGT ODER VIKTOR UND DIE ERZIEHUNG

Produktion: Nemo Film Zürich für den Bayerischen Rundfunk / Idee, Realisation und Schnitt / June Kovach / Buch: June Kovach, Alexander J. Seiler / Kamera: Sebastian C. Schroeder / Produktionsleitung: Alexander J. Seiler / Mitarbeiter: Hans U. Jordi, Iwan P. Schumacher / 16 mm / Farbe / 70 Min.

Viktor erzählt seine Lebensgeschichte - die Geschichte eines jungen Mannes, der "in d'Mühli ine cho isch". Schon als Kind hatte er immer Schwierigkeiten, wurde im Kinderheim und in der Sonderschule betreut, als aber in der Lehrzeit erneut Schwierigkeiten auftreten, greift der Staat in die Erziehung ein; schliesslich landet Viktor in der Erziehungsanstalt.

Viktor ist kein Sonderfall, das verdeutlicht seine Lebensgeschichte. Seine Eltern, Textilarbeiter aus der Zentralschweiz, versuchen dem Terror der ländlichen Fabrik zu entfliehen und in der Stadt eine neue Existenz aufzubauen. Da sie völlig mittellos sind, ist das in den Jahren unmittelbar nach dem Krieg ein schwieriges Unternehmen. Das Schicksal Viktors, der ein sensibles und etwas krankheitsanfälliges Kind ist, scheint in dieser harten Umwelt beinahe schon besiegelt.

Auch die Hilfe des Staates nützte Viktor nicht viel, denn die Massnahmen, die dieser Staat anzubieten hat, sind grösstenteils Zwangsmassnahmen; manche seiner Erziehungsheime erinnern an Gefängnisse. Daran änderte auch die verständnisvolle, ja aufopfernde Haltung des einen oder andern Sozialarbeiters nichts. Dank der Hilfe eines Beistandes gelingt es schliesslich, Viktor zu "stabilisieren"; er wird, als Zweiundzwanzigjähriger, aus der Schutzaufsicht entlassen. Die Erlebnisse seiner Jugend aber wird er kaum vergessen - noch verkraften können.

Die Autoren halten sich genau an die Erzählung Viktors. Die Geschichte wird "überprüft", indem alle Personen, die Viktor erwähnt, ebenfalls befragt werden. Es sind also Ergänzungen und Verifizierungen der Geschichte. So kommen Viktors Eltern, ehemalige Nachbarn, aber auch seine Lehrer und Erzieher zu Wort. Es muss immerhin erwähnt werden, dass das Basler Jugendamt sich dem Gespräch stellte und dem Film ein grosses Wohlwollen entgegenbrachte, was sicher eine gewisse Ehrlichkeit und auch Mut voraussetzte. Nicht bereit zu einem Gespräch war man in der Erziehungsanstalt Tessenberg, der in diesem Film kein Ruhmesblatt geschrieben wurde. Mit ihrem Schweigen machen die Verantwortlichen des Tessenbergs die Sache aber auch nicht besser.

Der Film spielt übrigens zum grössten Teil in Basel. Wer hier die Verhältnisse ein wenig kennt, hat nochmals Gelegenheit, den Wahrheitsgehalt zu überprüfen. Und das ist vielleicht das Hervorragende an diesem Film: Wer hat nicht einmal so eine Viktor-Geschichte gehört? Da diese Geschichten aber meistens aus subjektiver Sicht erzählt werden, ist man gerne geneigt, ihnen nur halben Glauben zu schenken und das Unangenehme von sich zu schieben. Hier wird die Wahrheit so weit wie möglich ausgeleuchtet. Aber es geht nicht nur um die vordergründige Wahrheit, sondern ebenso sehr um die Hintergründe. Es werden auch keine Schuldigen gesucht. Und trotzdem ist dieser Film eine Anklage und eine Klage zugleich über menschliches Leid, das durch das Unrecht in unserer Gesellschaft entsteht.
Linda Stibler, National Zeitung.

Der Film erzählt die Geschichte eines schwierigen Kindes. Viktor kommt aus ärmlichen Verhältnissen. Die Armut ist bekanntlich kein guter Boden für bürgerliche Tugenden, aber so einfach ist der Fall natürlich nicht. Ein schwieriges Kind - es lügt, es stiehlt. Es kommt von den Eltern weg in ein Kinderheim, wo es eine zeitlang gut aufgehoben ist. Es bleibt aber ein schwieriges Kind, obschon viele Menschen ihm zu helfen versuchen, lauter wohlmeinende Menschen - Menschen, die im Gegensatz zu Viktor keine schlechten Menschen sind, sondern gute Menschen. Trotzdem können sie ihm nicht helfen; was sie erreichen, ist verzweifelterweise eher das Gegenteil, es sieht beinahe so aus, als ob sie aus einem mittelmässig schwierigen Kind einen Kriminellen herstellen, natürlich gegen ihren Wunsch und Willen. Auch der Film kann Viktor natürlich nicht helfen, vielleicht kann der Film aber uns helfen, indem er uns einlädt, dass wir uns einmal vorstellen: was täte ich an der Stelle von Viktor? (...)

"Wer einmal lügt oder Viktor und die Erziehung" heisst der Film. Man könnte auch einen anderen Titel wählen, ausführlicher: Viktor als Opfer unseres Pharisäertums, das heisst einer Haltung, die sich selber nicht in Frage stellt und von vornherein über den andern urteilt und ihn abwertet. Ich weiss nicht, wie ein Mensch das aushalten soll, ohne einen schlechten und traurigen Weg zu nehmen.

Max Frisch am Fernsehen DRS, 19.9.1974.

CERCHIAMO PER SUBITO OPERAI, OFFRIAMO

Produktion: Ein "Film-Dossier" von Villi Herman in Zusammenarbeit mit einer Gruppe von Arbeitern, Freunden und Kollegen / Kamera: Villi Herman / Photos: Ivo Kuthan / 16 mm / S-W / 68 Min.

Der Film "Cerchiamo per subito operai, offriamo..." ist 1974 nach zwei Jahren Arbeit fertiggestellt worden. Er ist den 464 am Arbeitsplatz tödlich verunfallten Arbeitern des Jahres 1971 gewidmet, befasst sich aber im besonderen mit den 30'000 Grenzgängern des Tessins, den frontalieri, die in allen Diskussionen um die Ausländerfrage regelmässig vergessen gehen. Wer nicht wie Villi Herman in der Grenzregion beheimatet ist, wird kaum je mit den Problemen der frontalieri konfrontiert. "Cerchiamo..." ist deshalb ein wichtiges und nötiges Dokument. Vielfach wird angenommen, die Grenzgänger seien mit der einheimischen Bevölkerung der italienischen Grenzdörfer identisch.

In Wahrheit handelt es sich mehrheitlich um Doppelemigranten: Sizilianer, Türken, Jugoslawen, die ihre Familien mitnehmen wollen, in der Schweiz jedoch keine Aufenthaltsbewilligung erhalten haben. Sie stellen ein billiges, leicht erneuerbares Arbeitspotential dar für viele Firmen, die ihre wenig rationalisierten Firmen in das Südtessin verlegt haben. Innerhalb der Arbeiterschaft stehen die Grenzgänger auf der untersten Stufe der Benachteiligten, haben sie doch schlechthin keine Rechte, keine Infrastruktur am Wohnort, schlechte Bedingungen am Arbeitsplatz. Zwei Länder wollen sie besteuern. Die spärliche Freizeit wird aufgefressen durch den langen Arbeitsweg. Die meisten "frontalieri" brechen um 5 Uhr morgens auf, kehren um 8 Uhr abends heim.

Mit Erschütterung nimmt man Kenntnis von den wuchernden Siedlungen entlang der Schweizer Grenze, die mehr mit Slums gemeinsam haben denn mit Schlafstädten, vom traumatisierenden Pendlerverkehr zu den Stosszeiten. Die eindrucklichsten Bilder in Hermans Film sind denn auch die Strassenszenen, die Zeugnisse unerträglicher Fahrten in überfüllten Autos und Bussen, das organisierte Einsammeln der Arbeiter im Morgengrauen.

Herman versucht in seinem Film, Kollektiv- mit Einzelschicksal zu verknüpfen. Er konfrontiert die allgemeinen Aussagen zahlreicher Arbeiter mit den Schilderungen einer Familie, die den Vater durch einen Arbeitsunfall verloren hat. Die offizielle Seite, Geschäftsführer, Zollbeamte und Gewerkschaftssekretäre, spricht direkt zum Zuschauer, wie wir es von Stellungnahmen im Fernsehen gewohnt sind. Ist es Herman auch nicht immer gelungen, die verschiedenen Ebenen nahtlos ineinander überzuführen, zeugt doch sein Film von einer Ehrlichkeit und Beharrlichkeit, den Problemen auf den Grund zu gehen, die formale Mängel unwichtig erscheinen lassen. Angesichts des Ausmasses an Ungerechtigkeiten, die ein menschenwürdiges Leben verunmöglichen, muss dieser Film Partei ergreifen. Er tut es ohne Pathos, jedoch mit Nachdruck. Gerade im Zeichen der aufziehenden Krise hat er seit seiner Fertigstellung an Aktualität nichts eingebüsst. Die temporären Immigranten, ein "Sicherheitsventil" für die Industrie, verlieren als erste ihre Arbeitsplätze. Man horcht auf, wenn ein Arbeiter im Film sich dazu Gedanken macht, dass weder die Schweiz noch Italien ihm zu Krisenzeiten in irgendwelcher Form Arbeitslosenunterstützung gewährleisten wird.

Villi Herman musste seinen Film mit den bescheidensten Mitteln ohne offizielle Unterstützung herstellen. Das bedeutet unter anderem Gratisarbeit aller Beteiligten, Filmen über weite Strecken mit einer veralteten Kamera, die alle 20 Sekunden aufgezogen werden muss, Verzicht auf differenzierte Darstellungstechniken. Das fertige Produkt lässt ahnen, welcher persönliche Einsatz aller Beteiligten erforderlich war, um diese Schwierigkeiten zu bewältigen.

Beatrice Leuthold, Tages Anzeiger, 28.4.1975.

SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜERGERKRIEG

Produktion: Richard Dindo, mit einem Beitrag des EDI und von David Streiff / Buch, Realisation und Schnitt: Richard Dindo / Kamera: Rob Gnant / Direktion: Robert Boner / Beleuchtung: André Pinkus / Ausschnitte aus "The Spanish Earth" von Joris Ivens / 16 mm / Farbe / 87 Min.

Über 600 Schweizer reisten 1936 illegal über die Schweizergrenze via Frankreich nach Spanien und kämpften, militärisch organisiert in den Internationalen Brigaden oder anderen Einheiten, gegen die faschistische Falange, welche die Volksfrontregierung und das demokratisch gesinnte Volk liquidieren will.

Mehr als 200 Schweizer fallen - die Überlebenden kehren grösstenteils in die Schweiz zurück, wo ihnen die Militärjustiz aufwartet. Obgleich nicht alle in den Gefängnissen landen, tragen sie dennoch den Stempel "Kommunistenfreund".

Wer sind, wer waren diese Schweizer?

Acht von ihnen geben im Film Auskunft - sie sprechen aus der Erinnerung anhand von Fotos und Briefen, durchbrochen von Dokumentarfilmdokumenten (Ausschnitte aus "Spanish Earth" von Joris Ivens). Was den Film vom gängigen Dokumentar- oder Interviewfilm unterscheidet (und spannend macht) sind zwei Aspekte:

- Der Film reproduziert nicht einfach Geschichte, sondern, indem die Personen 1973 sprechen, fliesst die Gegenwart unmittelbar in die Vergangenheit, der Zusammenhang zwischen 30 Jahren Geschichte wird vom Zuschauer erlebt und begriffen.
- Jede der acht porträtierten Personen greift neue Probleme auf: die Motivation zum freiwilligen Engagement, die internationale Solidarität, die schweizerische Arbeitergeschichte, das Kräfteverhältnis in der spanischen Linken (Anarchisten, Trotzlisten, die Rolle der UdSSR) usw. Dindo hat nun die einzelnen Personen in der Reihenfolge filmisch derart fixiert, dass jene Fragen, die sich der Filmbe-

betrachter bei einer Argumentation selbst stellt, von der nächsten Person unmittelbar aufgegriffen, entwickelt oder kritisiert werden. Dadurch wird das Geschichtsverständnis dauernd geweckt.
Filmcooperative Zürich.

DIE SPANIENKAEMPFER:

"... und als der Aufstand der spanischen Generäle kam gegen die Republik, gab es für uns nichts anderes, als denen zu helfen die Demokratie verteidigen gegen den Faschismus ... Die Niederlage war natürlich eine Katastrophe für uns ..." (Emil Hächler).

"... ich ging nach Spanien, weil ich Gottfried Keller gelesen hatte, der ja gesagt hat, dass man die Demokratie dort verteidigen müsse, wo sie in Gefahr sei ..." (Hans Nüssler).

"... wir sind hinuntergegangen, weil wir dem spanischen Volk helfen wollten in seinem Kampf gegen den Faschismus, und das war für uns nur eine Fortsetzung des Kampfes, den wir schon in der Schweiz geführt hatten ..." (Jonny Linggi).

"... ich ging als Antifaschistin nach Spanien. Was mir so gut gefiel, das war die Solidarität ..." (Emmy Stocker).

"... wir wollten Zeugen und Teilnehmer einer wirklichen sozialen Revolution sein ... Als wir aus Spanien ausreisten, waren wir natürlich enttäuscht und niedergeschlagen ... Was für mich Spanien war, das war an sich immer ein Traum im Leben ..." (Klara und Paul Thalmann).

"... und dass man dort etwas verloren hat, auch mit dem Bruder und mit allem, das nicht mehr erstellt werden konnte ..." (Hans Hutter).

"... wir waren alles Freiwillige, alte Anhänger der Pariser Kommune ... Die Niederlage, natürlich, das war ein harter Schlag für uns, wir hatten die Konsequenzen zu tragen ..." (Fernand Jossevel).

WAS IST DEMOKRATIE?

"Demokratie ist eigentlich nur ein Schlagwort, das in allen Farben schillert. In der Schweiz haben wir die bürgerliche Demokratie, die ist gekennzeichnet dadurch, dass die in der Verfassung verankerten Rechte und Freiheiten eigentlich nur von dem wahrgenommen werden können, der Geld hat ..." (Helmut Zschokke).

"Vor allem geistige Freiheit und, soweit es notwendig ist, die wirtschaftlichen Freiheiten zugunsten der Allgemeinheit beschränken und die Bestimmung dieser Beschränkungen von unten nach oben ..." (Hans Hutter).

"Demokratie? Das heisst Volksherrschaft, aber davon sind wir noch weit entfernt. Was wir haben, ist mehr für den Sonntag, aber was wir brauchen, ist eine Demokratie für den Werktag ..." (Jonny Linggi).

"Ich finde, die Regierungsform der Demokratie ist die beste fürs Volk, die es gibt, oder sollte die beste sein, wenn nicht grosse Industriegesellschaften dreinreden oder direkt die Regierung beeinflussen, dass die ihre Interessen wahrnehmen muss ..." (Emil Hächler).

"Demokratie? Das ist Revolution, wie wir sie gekannt haben in Barcelona im Sommer 36 ..." (Lola Nüssler-Roja).

"Demokratie ist Freiheit ohne Ausbeutung des Menschen durch den Menschen ..." (Hans Nüssler).

"Demokratie an sich existiert nicht. Demokratien sind immer an bestimmte Klassen- und Besitzverhältnisse gebunden. Wir haben eine bürgerliche Demokratie, wo die Bourgeoisie die Macht hat ..." (Paul Thalmann).

"Es sind doch die Wirtschafts- und Finanzinteressen, die über die grossen Probleme bestimmen und wo der kleine Bürger nichts zu sagen hat ..." (Klara Thalmann).

"Demokratie? Voilã ein leeres Wort, ich habe den Eindruck, dass das ein leeres Wort ist, das überhaupt nichts sagen will ..." (Fernand Jossevel).

Der erste Teil der Geschichte ist bekannt: Anfang 1974 wurde Richard Dindos Dokumentarfilm über die "Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg" an den Solothurner Filmtagen uraufgeführt. Dindo hatte die Miteidgenossen, die im Spanischen Bürgerkrieg die bürgerliche Demokratie erfolglos gegen die faschistische Franco-Diktatur verteidigten, nicht einfach als historische Denkmäler dargestellt, sondern auch als Schweizer von heute. Deshalb äusserten die Spanienkämpfer gegen Schluss des eindrücklichen Films ihre Vorstellung über die Demokratie.

In der Fassung, die das Deutschschweizer Fernsehen schliesslich im Dezember 1975 ausstrahlte, fehlten diese Demokratie-Definitionen. Die TV-Verantwortlichen Guido Frei, Eduard Stäuble, Roy Oppenheim und Ueli Götsch hatten den politischen Schnitt verfügt. Dindo und achtzehn einschlägige Organisationen protestierten an einer Pressekonferenz, und im Januar rechtfertigte Programmdirektor Frei in der "Fernsehstrasse 1-4" den politischen Schnitt.

Die Geschichte ist jedoch noch nicht zu Ende. Stäuble, von dem man in dieser Sache lange nichts mehr gehört hatte, inszenierte die Fortsetzung. Er hat dem "Badener Tagblatt" einen Artikel zur Verfügung gestellt, den er für die hausinterne Gewerkschaftszeitung "Klartext" geschrieben hatte. Damit hat der Leiter der Abteilung Kultur und Wissenschaft dafür gesorgt, dass die ganze Affäre schliesslich in einen "Fall Stäuble" mündet. Einige Kostproben: "Wenn diese Methoden des Herrn Dindo Mode werden sollten, dann gute Nacht! Dann bricht ein geistiger Terror aus, der sich vom Terror der Gewalt nur dadurch unterscheidet, dass die Granaten, die da geschleudert werden, vorderhand bloss aus Papier sind." Stäuble poltert gegen "gemeine Terrormethoden", "Lügen", "Hinterhältigkeit", "niederträchtigen Rufmord".

Wer so ziellos in der Gegend rumböllert, macht sich lächerlich. Doch es ist nicht zum Lachen, Stäuble hat die Macht; er entscheidet mit, was in welcher Form gesendet wird.

Stäuble bestreitet vehement, dass er je gesagt habe, der Zuschauer sei zu dumm, die Demokratie-Definitionen anzuhören. Der Filmschaffende Walter Marti hält Stäuble jedoch in einer Erwiderung entgegen, er habe "dieselben Redewendungen, welche Verachtung des Filmschaffenden wie auch des Zuschauers ausdrücken, persönlich erlebt". Stäubles Arroganz ist in der Tat unerschütterlich. Dindo erscheint im "Badener Tagblatt" als geistig zurückgeblieben und die Spanienkämpfer als Verführte.

Ich spreche den Herren Frei und Stäuble gewiss nicht das Recht ab, über die Spanienkämpfer und ihre Demokratievorstellungen höchst eigenwillige Ansichten zu haben. Doch wenn ihr persönlicher Geschmack zur Richtschnur wird für das, was ich am Fernsehen sehen darf oder nicht, dann bedanke ich mich für solche Vormünder. Die beiden Schüler des Zürcher Germanisten Emil Staiger verkörpern nun einmal nicht das Gewissen der Nation!

"Sollten diese widerlichen Methoden des Herrn Dindo Schule machen, dann müssten sich gewisse Kreise unter den freien Filmschaffenden nicht wundern, wenn das Verhältnis zwischen ihnen und dem Fernsehen darunter leiden würde", droht Stäuble zum Abschluss seines - man kann es nicht anders sagen - Hetzartikels ganz offen. Für den Chef der Abteilung Kultur und Wissenschaft ist das doch etwas starker Tabak. Mit dieser Drohung missbraucht er seine Machtstellung.

Jürg Frischknecht, Gute Nacht, NZ am Wochenende, 31.1.1976.

* * * * *

Der Zusammenhang zwischen geistiger und wirtschaftlicher Enge scheint mir sehr wichtig zu sein und mit einer gewissen Besorgnis sehe ich, dass die Solidarität mit den Armen, d.h. denjenigen, die keine Produktionsmittel zur Verfügung haben in dem Moment zu zerbrechen droht, wo diese Produktionsmittel, wenn auch in bescheidenem Masse, vorhanden sind. Mit anderen Worten, zwar ist die wirtschaftliche Enge sicher in einer höheren Masse als früher durchbrochen, es sind mehr Produktionsmittel vorhanden, aber gleichzeitig zeigt sich, dass jeder Filmschaffende selber Filme zu produzieren beginnt, ohne zu denken, dass gemeinsame Ziele nach wie vor bestehen,

dass die Situation nach wie vor nicht so rosig ist, wie man sich vielleicht momentan denkt, wenn man selbst die Möglichkeit hat einen Film zu realisieren.
Hans-Ulrich Schlumpf, Filmszene Schweiz, Kellerkino-Materialien, Bern, 1975.

* * * * *

Die neuen Dokumentarfilme eröffnen in vielerlei Hinsicht neue Dimensionen, beschreiten breitere Wege. Sie zeugen von arbeits- und zeitintensiven, mit wissenschaftlichem Eifer und Akribie geleisteten Recherchen. Die Zeiten, da Dokumentarfilme auf einzelne Themen hin in kurzer Zeit abgekurbelt, da Menschen zwecks Beweisführung missbraucht und an ein besserwissendes Insiderpublikum verraten wurden, scheinen eindeutig überlebt. Unklarheiten, wie sie etwa in Kurt Gloor's "Landschaftsgärtner" in Bezug auf die gezeigten Behausungen vorkamen, waren es Dauerwohnungen oder Alpunkerkünfte für wenige Wochen?, so unwesentlich sie dem von der Ausgangsthese überzeugten Betrachter sind, gibt es kaum mehr. Auch mit flüchtig zusammengestellten Fernsehreportagen haben die neuen Filme nichts mehr gemein.

Das Bild tritt zu Kommentar, Zitat oder Aussagen von Interviewten in ein dialektisches Verhältnis. Bilder sind nicht mehr zur Rechtfertigung der Theorie aufgefropfte Ornamente, die im Betrachter vage Gefühle wecken und ihn für jede Art von Manipulation gefügig machen. Kurz, der Kommentar herrscht nicht mehr über das Bild vor. Im besten Fall wird der Kommentar überhaupt überflüssig, so in den "Heimposamentern", in June Kovachs "Wer einmal lügt oder Viktor und die Erziehung"; in Roman Hollensteins "Freut euch des Lebens" wären auch die sehr spärlichen kommentierenden Inserts zum unmittelbaren Verständnis des Films nicht nötig.

... Die neuen Dokumentarfilme vertreten nun aber keineswegs einen "wertfreien", pseudo-objektiven Standpunkt. Die Stellungnahme erfolgt klar durch die Selbstdarstellung und das Selbstverständnis der gezeigten Menschen und der mit ihnen verbundenen Tätigkeiten, Beziehungen, Umgebung. Der Betrachter hört und sieht sich aufgerufen, hellhörig und hellsehend zu sein. Das alte, wunderschön polierte Holz der Webstühle in "Heimposamentern" ist und erzählt Geschichte. Das lange Ausleuchten des "wissenschaftlichen" Instrumenten-Kabinetts in der Wohnung des epileptischen Gärtners bei Hollenstein, spricht eindrücklich von den verzweifelten Anpassungsversuchen eines zum Aussenseiter gestempelten Menschen.

Ueberholt scheinen auch Dokumentarfilme zu sein, die Misstände anprangern, ohne historische Zusammenhänge aufzuzeigen, die lediglich Folgen bekämpfen, ohne deren Ursachen klar aufzudecken, die in reiner Symptomkritik stecken bleiben. Die neuen Filme entwickeln historische Dimensionen, zeigen Zusammenhänge auf, treten auf sozio-ökonomische, klassenbedingte Faktoren ein. Es gelingt ihnen auch bereits ansatzweise, wie die Spielfilme aus dem Ghetto privater und halbprivater Vorführungen herauszukommen, nicht weil sie irgendwelche Konzessionen machen an einen Publikumsgeschmack, den es nie gegeben hat, vielmehr weil Interviewte nicht mehr in einer Examenssituation gezeigt werden, sozusagen im Rattenexperiment. Menschen (fast) wie du und ich haben durch Filmarbeit die Möglichkeit erhalten, ihre Schwierigkeiten zu kommunizieren. Natürlich bleibt der status quo wichtig, aber im Vordergrund steht die Frage: warum ist die Entwicklung in diesen und nicht andern Bahnen verlaufen? Dabei bleibt die Antwort weitgehend der aktiven Betrachterarbeit überlassen.

... Die Dokumentaristen des letzten Jahres verstehen und analysieren die sozialen Probleme und ihre Erscheinungsformen nicht nur, es ist ihnen erstmals gelungen, sie ästhetisch zu bewältigen, ohne irgendeinem Formalismus zu verfallen. Der Dokumentarfilm ist nicht unpolitisch geworden, er hat sich vom Traktat zum Essay durchgemausert. Es scheint, dass diese Filme keine Zufallstreffer sind, sondern dass der Schweizer Dokumentarfilm seinen eigenen Weg zur Filmsprache gefunden hat.

Beatrice Leuthold, Der Schweizer Dokumentarfilm: Vom Traktat zum Essay, Cinema 2/74.

1975

10. SOLOTHURNER FILMTAGE

MANFRED FINK, PRAESIDENT DES SLV (SCHWEIZERISCHE LICHTSPIELTHEATER-VERBAND):

Es wird uns immer wieder unterstellt, die Kinos und ihr Verband zeigen kein Verständnis an der schweizerischen Filmförderung und es fehle am guten Willen und an der Bereitschaft der meisten Kinos, schweizerische und überhaupt anspruchsvolle Filme in die Programmation aufzunehmen. Dieser Unterstellung ist einmal mehr entgegenzuhalten, dass der Schweizerfilm vor zwei Jahrzehnten immer und überall vorgeführt und auch finanziell unterstützt worden ist, solange er beim Publikum ankam und damit dem Kino eine Gegenleistung einbrachte. Und damals gab es keine staatliche Filmförderung.

Ferner ist festzustellen, dass der SLV weder bei der Einführung des Filmgesetzes noch seither, als es darum ging, dieses auf Spielfilme auszudehnen, sich einer vernünftigen staatlichen Filmförderung widersetzt hat. Wir lassen uns aber nicht dazu zwingen, Filme vorzuführen, die zwar denjenigen gefallen, die sie produzieren, nicht aber denen, die sie anschauen sollen und deshalb den Kinobesuch meiden. Es nützt uns wenig oder nichts, wenn die sogenannte industrielle Filmproduktion nach Strich und Faden verhunzt und herabgemacht wird, solange wir damit die Kinos füllen und gerade diese Einnahmen es gestatten, daneben auch anspruchsvolle, aber weniger zugkräftige Filme vorzuführen zu können. Wir setzen uns aber, wie in der Vergangenheit, zur Wehr, dass Film und Kino in einseitiger und ungerechtfertigter Weise belastet und mit Abgaben aller Art bestraft werden und diesem gleichen Kino Aufgaben zugemutet und überbunden werden sollen, die sich ruinös auswirken. Diese Fiskalpolitik des Staates gegenüber dem Kino, der den Film als kulturell und politisch wichtiger Faktor bezeichnet, ist schlechthin unverständlich. Die Kinowirtschaft im Wandel der Zeit, Ansprache an der 60. Generalversammlung SLV, 3./4. Juni 1975 in Davos.

Vorbereitung und Auftakt zu den 10. Solothurner Filmtagen erfolgten ohne Hochstimmung. Es herrschen vielmehr Beklemmung, Skepsis, Angst und allseitiges Misstrauen. Die heutige wirtschaftliche und politische Misere der Schweiz ist dafür verantwortlich, als direkte Ursache oder aber als willkommener Vorwand: Es zeigt sich nun, dass man sich nur kurzfristig und keineswegs genügend vom berühmten kulturellen Holzboden Helvetiens erhoben hat. Das Geld - aber auch der Wille, die heute für die Förderung des Films zur Verfügung gestellt werden, reichen bei weitem nicht mehr aus: weder für eine gesunde Fortsetzung der Produktion noch für die dafür grundlegende allgemeine Infrastruktur. Die Zeit der Normalisierung, die Tanner in "Le Milieu du Monde" anspricht, hat uns alle eingeholt; die geistige Enge, die man durchbrochen zu haben glaubte, umschliesst oder bedroht unsere besten Kräfte. Emigration für die einen, Angleichung an das konforme, zahnlose Mittelmass für die andern bieten sich in diesem Malaise als nächste (scheinbare) Auswege an. Diese tristen Bemerkungen sind notwendig, wenn man auf die Jubiläumsausgabe von Solothurn hinweisen will, just in einer Zeit, wo es gar keine weiteren Sparmassnahmen durch den Bund bräuchte, um dem schweizerischen Filmschaffen den Gnadenstoss zu versetzen. Denn schon nach den 9. Solothurner Filmtagen kam man zum Schluss, "dass dem Schweizer Filmschaffen trotz dem diesjährigen Höhepunkt der Produktion eine Stagnation, ja sogar ein empfindlicher Rückschlag droht. Die Folgen dieser filmkulturellen Misere wären für unser Land nicht abzusehen." Der von zu vielen nicht durchschaute Höhepunkt des letzten Jahres hatte nun eine noch nie dagewesene Zahl ausländischer Gäste und Kritiker herbeigelockt; sie alle

wollten Einblick gewinnen in die neuesten Entwicklungen des schweizerischen Filmschaffens. Doch sie konnten sich weitgehend nur am bereits Bekannten erfreuen; für Entdeckungen waren die Türen verschlossen. Sie sind in der Masse zu, wie unsere jungen Cinéasten umsonst bei Bund und Privatpersonen anrennen, um jene Mittel zu erhalten, die für ihr Schaffen notwendig wären. Und in so geschlossenen Raum geht allmählich die Luft aus: Man hat nicht genug zum Sterben, aber auch nicht genug, um zu leben. Lediglich geschlossene Türen? Oder sind sie verschlossen und verriegelt? Es ist zu befürchten, dass für die Eingeschlossenen diese Frage sehr bald - zu bald - irrelevant wird. Man ist zur Angst zurückgekehrt. Vielleicht zum Ende.

Bruno Jaeggi, Scharren vor geschlossenen Türen, Basler Nachrichten, 3.2.1975.

* * * * *

KAISERAUGST / H. Stürm, Knauer, Saurer, Stricker, Schenkel, Varini, Graf, Hassler,
N. Stürm, Pinkus, Dindo, Ehrensberger

UNE JOURNEE DANS LA VIE DU KREUZ / Claude Champion, Théo Bouchat

TILT / Peter Aschwanden

AFRICAN RIVIERA / Ulrich Schweizer

LADY SHIVA / Tula Roy

TANTE CELINE / Groupe de Tannen

DIE BAUERN VON MAHEMBE

Produktion und Realisation: Co-Produktion SAFEP CINOVA AG Bern / Konzeption:
Hans-Peter Dürr, Andreas Enderli, Hans Sonderegger, Marlies Graf / Realisation
und Schnitt: Marlies Graf / Kamera: Fritz E. Maeder / 16 mm / Farbe / 56 Min.

Es werden viele Filme über Afrika gedreht, wir wollten einen Film mit den Afrikanern drehen. Der Film sollte einer Selbstdarstellung der Ujamaa-Bauern möglichst nahe kommen, keinesfalls wollten wir die Bauern für unsere Ideen und Aussagen benutzen. Nicht wir bestimmten, was für sie wichtig und richtig ist, wir erarbeiteten es gemeinsam im Gespräch mit den Bauern. Ihr Leben, ihre Arbeit, ihre Selbstverwaltung, ihre Erfolge, ihre Schwierigkeiten und ihre Ziele sollten möglichst aus ihrer Sicht dargestellt werden, damit wir ihre Probleme verstehen können - Probleme, die auch uns angehen und für die wir mitverantwortlich sind.

In Tansania gibt es Muster-Ujamaa-Dörfer, in denen das gemeinsame Leben, Planen, Arbeiten und Aufbauen der Dienstleistungen sehr viel fortgeschrittener ist, wir wählten aber bewusst ein Durchschnittsdorf, das erst seit 2 Jahren "Ujamaa" macht. Nach über einem Monat Vorbereitung in Tansania lebten wir vor den Dreharbeiten 14 Tage im Dorf Mahembe und nahmen an verschiedenen Ujamaa-Arbeiten teil, auf dem Feld, in der Schreinerei, bei einem Hausbau, in der Schule. So lernten wir uns gegenseitig kennen und schafften die Voraussetzungen zur gemeinsamen Dreharbeit. Uns beeindruckte der grosse Einsatz dieser Bauern für Ujamaa, ihr Wille weiterzukommen, trotz den schlechten Voraussetzungen.

Marlies Graf.

Marlies Graf hat, wie mir scheint mit Erfolg versucht, das Medium Film für eine Art Zwiegespräch zwischen den Bauern und dem Aufnahmeteam einzusetzen und auf diese Weise den Anliegen der Einheimischen zu dienen. Nur drei kurze Kommentare sind eingeschoben, alle anderen Erklärungen stammen von den Beteiligten selbst. Sie sprechen dank einem sehr einfühlsamen Dolmetscher frei in ihrer Sprache, in Suaheli (die Originalfassung ist glücklicherweise nicht übersprochen, sondern untertitelt). Die Kamera steht während der Interviews auf Augenhöhe. Ueber längere Passagen informiert allein das Bild. Dieser Grundhaltung entsprechen auch das dramaturgische Konzept und die Montage. Nach kurzen Impressionen aus der Hauptstadt und einer Eisenbahnfahrt durch das weite Land erhält der Zuschauer Gelegenheit, sich mit der Situation der Bauern und ihren Alltagsfragen auseinanderzusetzen. Aus jedem Thema ergibt sich ein wichtiges neues: von der Feldarbeit zum Vertrieb der gemeinsam erwirtschafteten Produkte. Im letzten Teil sprechen die Bauern, von ihrer Abhängigkeit von uns: "Etwas bedrückt uns: jene Leute in den entwickelten Ländern legen die Preise fest. Der Bauer hat dazu nichts zu sagen... Der Preis kommt zu uns - er wird uns gebracht wie eine Brennholzlast." Damit sind wir Europäer direkt angesprochen. Dieser Appell wird noch dadurch verstärkt, dass Marlies Graf auf reisserische Bildeffekte und unterhaltende Gags verzichtet. Die Bauern verschweigen auch ihre Schwierigkeiten nicht. Der Müller, der sich selbst "Kaiser" Wilhelm nennt, schildert beispielsweise die Probleme der notwendigen Umsiedlungsaktionen: "Zur Zeit Wilhelms, des Kaisers, lernte ich wenig... Die Vergangenheit bedeutet Dunkelheit, wir konnten den Lauf der Dinge nicht verstehen... Die Arbeit eines einzelnen nützt nicht viel, aber viele zusammen können etwas erreichen... Die Regierung in ihrer Macht hat gesagt, wir sollen gemeinsam arbeiten und gemeinsam vom Fortschritt profitieren. Vielleicht werden wir so das Notwendige für uns, für unser Leben erarbeiten." Theo Umhang, National Zeitung, 6.9.1975.

EIN STREIK IST KEINE SONNTAGSSCHULE

Produktion: Hans Stürm, mit Unterstützung der Gewerkschaft Bau + Holz / Realisation: Hans Stürm, Mathias Knauer, Nina Stürm / Kamera: Hansueli Schenkel, Hans Stürm / Ton und Schnitt: Hans Stürm, Mathias Knauer, Nina Stürm / 16 mm / Farbe / 60 Min.

"Ein Streik ist keine Sonntagsschule" von Hans Stürm, Nina Stürm und Mathias Kauer verfährt völlig anders. Subjekt des Films sind eindeutig die 43 Arbeiter, die am 10. Juni 1974 in der Bieler Pianofabrik Burger & Jacobi in den Streik getreten sind, weil die Firma den im Gesamtarbeitsvertrag der Bau- und Holzbranche festgehaltenen 13. Monatslohn nicht zahlen wollte. Die Firma stellte sich auf den Standpunkt, dass sie dem Gesamtarbeitsvertrag nicht unterstehe. Die Arbeiter waren nicht einverstanden und traten, unterstützt durch die Gewerkschaft Bau und Holz und später viele andere Sympathisanten, in den Streik, der am 11. Juli abgebrochen wurde.

Die Arbeiter von Burger & Jacobi haben nur einen "halben Sieg" errungen; ein halber Sieg ist aber auch eine halbe Niederlage. In einem Nachtrag zeichnen die Filmemacher auf, was passiert ist: Zusammenbruch der Solidarität zwischen schweizerischen und ausländischen Arbeitern, Entlassungen, abwartende Distanz der Gewerkschaft.

Die Problematik dieses Streiks wird nicht - zugunsten eines agitatorischen Zwecks - verschwiegen. Denn nicht die Filmemacher denken über Arbeitskampf nach, sondern von A bis Z die am Streik Beteiligten selber. Die Filmemacher haben sich ihnen nur zur Verfügung gestellt, und zwar ohne jede basisfremde Besserwisserei. Sie standen bildlich und wörtlich, auf der Seite der Streikenden, betrachteten alles aus deren Horizont.

Es gibt keinen anderen Film in der Schweiz, der so ehrlich und im besten Sinne formlos die Schwierigkeiten und Probleme des Arbeitskampfes festhält, angefangen

beim Mangel an Streikerfahrung, bei den Schwächen der Organisation, dem Fehlen eines Vokabulars über die Missverständnisse und Existenzängste in den Familien der Streikenden bis zu den Problemen mit echter und falscher, nützlicher und schädlicher Solidarität. Der Film zeigt das alles auf ohne den geringsten Anflug von Schulmeisterei. Die vielberufene und doch so unbekannte Basis kommt zu Wort, die schweizerische Realität.

Man müsste erzählen, wie es überhaupt zu diesem Film gekommen ist, aber das ist eine grosse und breite Geschichte für sich. Hier die Stichworte: Hans Stürm bereitet seit Jahren einen Film zum Thema Demokratisierung in der Wirtschaft oder Mitbestimmung vor. Bis jetzt sind ihm von Unternehmerkreisen nichts als Hindernisse in den Weg gelegt worden. Beispielsweise hat der Zentralverband schweizerischer Arbeitgeber-Organisationen in einem Kreisschreiben alle seine Mitgliederorganisationen vor einem "einseitigen Propagandafilm zugunsten der Mitbestimmungsinitiative" gewarnt und ihnen empfohlen, "allfällige Anfragen betreffend Mitwirken am geplanten Film abschlägig zu beantworten".

Stürm hat erfahren, wie gut solche Kreisschreiben verteilt werden. Er ist kaum in einen Betrieb eingelassen worden. (Vom Problem der Finanzierung des Mitbestimmungsfilms müsste man da natürlich auch sprechen. Das filmfördernde Eidgenössische Departement des Innern ist genug eingeschüchtert worden, so dass es diesen Film wahrscheinlich nicht unterstützen wird. Und weil es sich tatsächlich nicht um einen Film für die Mitbestimmungsinitiative handeln soll, werden auch die Gewerkschaften nicht mitmachen wollen. Es besteht die Gefahr, dass der Film ein Konzept auf Papier bleibt.)

Im Laufe der Recherchen für diesen grossen Film hat Stürm Bekanntschaft mit den Streikenden bei Burger & Jacobi gemacht. Sie waren es, die ihm vorschlugen, hier und jetzt, eng an der Sache, einen kleinen Film zu machen. Die Gewerkschaft Bau und Holz hat unseres Wissens erstmals einen Arbeitskampffilm bescheiden unterstützt (12'000 Franken). So sind wir wenigstens zu einem "Zwischenfilm" gekommen, wenn schon der grosse verhindert werden soll. Dieser "Zwischenfilm" zeigt unter anderem deutlich, welche Entwicklung Hans und Nina Stürm seit "Zur Wohnungsfrage 1972" durchlaufen haben. Sie begreifen sich nicht mehr als Autoren, sondern als Vermittler. In seinem Rekurs zum abschlägigen Bescheid des EDI auf sein Subventionsgesuch schreibt Hans Stürm: "Eineinhalb Jahre intensive Arbeit an diesem Projekt, meine Erfahrungen aus der bisherigen Tätigkeit als Filmer, vor allem aber die eingehenden Gespräche mit vielen Arbeitern haben mir gezeigt, dass es mir nicht darum gehen kann, als Filmkünstler Wissen und Thesen durch Filmkunst zu verbreiten. Ich meine damit, der Arbeiter soll hier nicht zum Objekt künstlerischer Darstellung im Film und zum passiven Zuschauer im Publikum werden."

Martin Schaub, Tages Anzeiger, 15.3.1975.

Bis heute befasst sich der Schweizer Film mit Arbeitern bestenfalls, wenn sie Ausserordentliches zu bieten haben: einen aussterbenden Beruf, ein absonderliches Hobby, eine besonders pittoreske Stube. Die Filmförderung des Bundes und das Schweizer Fernsehen unterstützen Filme, die sich mit dem Alltag des Arbeiters befassen, nur, wenn sie ihnen 'künstlerisch wertvoll' erscheinen. Es sind aus diesem Grunde bisher kaum Schweizer Filme entstanden, die sich für aktuelle politische Diskussionen im Rahmen der Arbeiterbewegung eignen.

Hans Stürm, Mathias Knauer, Nina Stürm.

1976

11. SOLOTHURNER FILMTAGE

Die Euphorie ist hin. Wer dieses Jahr nach Solothurn pilgerte, wusste, dass die Entwicklung des Schweizer Films zum Stillstand gekommen ist. Jeder weiss, dass 1975 für den Schweizer Film ein Jahr der Krise gewesen ist. Vor rund zwölf Jahren hatte die eidgenössische Filmförderung die Initialzündung zu einem Prozess gegeben. Was zuerst wie eine Reanimationsübung aussah, wurde etwas ganz anderes: zum Beginn einer eigentlichen Explosion des einheimischen Filmschaffens. Es waren eben nicht nur ein paar Filmemacher, die durch die Bundesfilmförderung nach langem ungeduldigem Warten (und einiger politischer Arbeit) grünes Licht für ein paar Einzelwerke bekamen.

Das Grünlicht wurde als Zeichen der freien Fahrt für eine nationale Kinematographie verstanden. Unter etlichen Opfern wurde eine Infrastruktur geschaffen; jüngere Autoren kamen dazu. Doch der Bund, der die Filmförderung zu seiner Sache gemacht hatte, konnte (und wollte zum Teil) diesen Prozess nicht ganz übernehmen. Seine Subventionen werden noch immer als subsidär definiert; sie fliessen nicht, wenn sich ausserhalb niemand konkret engagiert. Und weil dieses Engagement im grossen Stil ausblieb, kam der Bund in Schwierigkeiten. Die 2 Millionen Franken, die er im vergangenen Jahr zur Filmförderung bereitstellte, ermöglichen keine vernünftige, das heisst auch dynamische Filmförderung. Sie reichten nicht einmal, einen mühsam errungenen Status quo zu halten. Und es ist mehr als fragwürdig, ob die für 1976 bewilligten 2,5 Millionen Franken es vermögen, vor allem weil die Teuerung auf dem Gebiet der Filmherstellung in den letzten paar Jahren enorme Massstäbe angenommen hat.

Martin Schaub, Tages Anzeiger, 6.2.1976.

* * * * *

FILMEMACHEN IST KEINE SONNTAGSARBEIT

1975 gegründet, konnte das Filmkollektiv bereits in den vergangenen Monaten seinen Materialpark für eigene und "auswärtige" Produktionen einsetzen. Der Film "Kaiseraugst", aus der eigenen Tasche finanziert, war ein erster Versuch in Kollektivarbeit. Es galt rasch zu handeln, die Eingabetermine der Sektion Film in Bern konnten nicht abgewartet werden. Ein Lehrstück nennen die Autoren selbst die 25-minütige Dokumentation über die Volksbewegung gegen das Kernkraftwerk. Der Film ist unter Bedingungen entstanden, die noch keineswegs befriedigen können. Für nächste Produktionen müssen bessere, vor allem finanziell günstigere Voraussetzungen geschaffen werden. Dennoch war die Arbeit im Kollektiv eine entscheidende Erfahrung. Soll die Tonmischung wiederholt werden? hiess es da etwa an einer Arbeitssitzung. Ja, meinte der Spezialist, seinem Berufsethos verpflichtet. Nein, meinte die Gruppe, das ist zu aufwendig, und wir können in der erforderlichen Zeit wichtigere Dinge machen. Eine für alle befriedigende Lösung zu finden, erfordert zusätzlich viel Arbeit. Die neuen Momente, die sich aus der Kollektivarbeit ergeben, hat Brecht nach seiner Beteiligung am Film "Kuhle Wampe" treffend beschrieben: "Selbstverständlich kostete uns die Organisation der Arbeit weit mehr Mühe als die (künstlerische) Arbeit selbst, das heisst, wir kamen immer mehr dazu, die Organisation für einen wesentlichen Teil der künstlerischen Arbeit zu halten. Es war das nur möglich, weil die Arbeit als ganze eine politische war."

Das Filmkollektiv möchte wegkommen vom Spezialistentum, das, kaum verdrängt, unter ökonomischem Druck und unter Zeitmangel durch die Hintertüre wieder hereinschleicht.

Nicht den Autor sollte man "abbauen", meint Georg Janett, sondern alle an einer Produktion Beteiligten zu Autoren machen. Direkte Nachwuchsförderung ist unter den jetzigen Bedingungen im kleinen möglich, ein Anteil an der Weiterbildung von Fachleuten ist gewährleistet.

Beatrice Leuthold, "...darüber sollte man einen Film machen!", Tages Anzeiger, 21.5.1976.

* * * * *

DER ANDERE ANFANG / Friedrich Kappeler (Arbeitstitel)

ENTWURZELUNG UND HOFFNUNG / Alvaro Bizzarri (am Fernsehen)

VERGLICHEN MIT FRUEHER

Produktion: Nemo Film Zürich / Buch und Realisation: Iwan Schumacher / Konzeptionelle Mitarbeit: Madeleine Dreyfus / Recherchen: Franz Rueb / Kamera: Sebastian C. Schroeder / Ton: Mathias Knauer / Schnitt: Fredi M. Murer / 16 mm / Farbe / 59 Min.

Was geschieht wenn ein Leben eine gewaltsame Veränderung erfährt. Ein Mensch wird durch einen Verkehrsunfall plötzlich aus seinem sozialen und ökonomischen Gefüge herausgerissen. Ich wollte wissen, wie sich dieser Bruch in der Biographie auf die Beteiligten auswirkt.

Der Film erzählt die Geschichte einer 27jährigen Frau. Der Unfall liegt sieben Jahre zurück. Seither ist sie gelähmt. Vor dem Unfall hatte sie Töff-Freunde, sie war ein 'Luftibus' und tanzte gerne auf Dorf- und Musikfesten - Heute wohnt und arbeitet sie in einem Zentrum für Schwerbehinderte, sie hat keine finanziellen Sorgen. Ihr neuer Freund ist Medizinstudent, sie suchen gemeinsam eine Wohnung. Sie ist ruhiger geworden. Ihr Lebensstil, sagt sie, hätte sich nicht stark geändert, nur dass sie jetzt einige Einschränkungen in Kauf nehmen müsse.

Offensichtlich hat der Unfall viel verändert - sicher nicht alles, denn auch die Freunde von damals sind ruhiger geworden, sie fahren nicht mehr Töff, sie sind verheiratet und haben Kinder.

Der Film untersucht das Vorher und das Nachher, er stellt das Besondere dem Alltäglichen gegenüber und weil er sich bemüht zuzuhören, ohne gleich zu werten und zu urteilen, wird das Unausgesprochene, Ausgeklammerte ebenso gegenwärtig wie die eigenwillig formulierte Banalität.

Ein Dokumentarfilm.

Iwan P. Schumacher.

...E NOIALTRI APPRENDISTI

Produktion und Realisation: Giovanni Doffini und Lehrlinge der Gewerbeschule von Trevano, Pic Film Lugano / 16 mm / S-W / 43 Min.

Eine Lehre zu machen galt einmal als solide Grundlage für das Berufsleben, Lehrlinge konnten in den meisten Fällen mit einem sicheren Arbeitsplatz nach der Lehre rechnen. Das will nicht heissen, dass es den Lehrlingen besonders gut ging. dass sie mit Samthandschuhen angefasst wurden - im Gegenteil, unter den Jugendlichen sind Lehrlinge die, die am schändlichsten ausgebeutet wurden, Beispiele von Lehrlingen, die als billigste Arbeitskraft und Mädchen für alles eingesetzt wurden, liessen sich unzählige aufzählen. Ende der sechziger, anfangs der siebziger Jahre begannen die Lehrlinge sich zur Wehr zu setzen, forderten höhere Löhne und befriedigendere Arbeitsbedingungen. Zu diesen Forderungen sind jetzt andere dazugekommen: durch die Schwierigkeiten der Wirtschaft, nicht noch mehr der Krise zu verfallen, sind die Arbeitsplätze nach der Lehre nicht mehr gesichert. Den Kampf um diese Arbeitsplätze dokumentiert der Film von Giovanni Doffini.

Eine Umfrage in der Gewerbeschule von Trevano ergab, dass 40 % der Lehrlinge nach

der Lehre arbeitslos sein werden. In Versammlungen wurde darauf eine Motion ausgearbeitet: "Für alle Lehrlinge nach Ablauf des Lehrvertrags mindestens 6 Monate garantierte Arbeit in der Lehrfirma - beim Durchschnittslohn des Berufs. Dies darf aber nicht zur Entlassung von anderen Arbeitnehmern führen - weder Schweizer noch Ausländer. Wir fordern die Gewerkschaften auf, sich für eine allgemeine Arbeitszeitverkürzung ohne Lohnabzug und für die Herabsetzung des Pensionierungsalters einzusetzen." Um diese Forderungen zu bestärken, besetzten die Lehrlinge vom 26. Mai 1975 an eine Woche lang die Mensa der Gewerbeschule Trevano: "Wir machen einen Schulstreik, weil wir genug davon haben, immer Briefe zu schreiben, auf die uns niemand antwortet."

Die Bilder des Films sind nüchterne Dokumentation. Sie erinnern an Pressephotos und an Tagesschauberichte. Einzig die Darstellung der Verhandlungen mit den Behörden, den Schul- und Gewerkschaftsvertretern, löst sich von der blossen Dokumentation: Puppen "spielen" die Verhandlungen. Die Filmemacher benutzen damit ein bewährtes Mittel des politischen Theaters, vor allem des Strassentheaters (Bread and Puppet-Theatre). Die Dokumentationsbilder erhalten ihre Bedeutung erst durch den persönlichen Bericht - ein Tagebuch - eines Schülers. Sein Bericht ist nicht nur einer über eine Aktion, sondern auch, und dies scheint mir genau so wichtig zu sein, einer über die Schwierigkeiten, diese Aktion zu organisieren. Widerstand leisten - dafür braucht es auch eine Lehre: "Während der Besetzung mussten wir feststellen, dass wir nicht einmal vor einem Publikum reden oder ein korrektes Pressecommuniqué schreiben können." So wie das Tagebuch von Che Guevara mehr aussagt über den Revolutionär als manche feurige Rede seiner Bewunderer, so sagt das Tagebuch dieses Lehrlings mehr aus über die Besetzung der Gewerbeschule von Trevano als jeder "linientreue" Kommentar dies vermocht hätte. Ueber die Schwierigkeiten anderer erkennt und überwindet man erst die eigenen Schwierigkeiten. Bernhard Giger, Ein Lehrfilm, Cinema 3/76.

DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRAETERS ERNST S.

Produktion: Richard Dindo / Filmkollektiv Zürich, mit einem Beitrag des EDI / Realisation: Richard Dindo / Regieassistentz: Toni Stricker / Kamera: Rob Grant, Robert Boner / Ton: Benni Lehmann / Schnitt: Georg Janett / Kommentar: Niklaus Meienberg / 16 mm / Farbe / 100 Min.

"In der Nacht auf den 10. November 1942 wurde der Soldat Ernst S. in seinem 23. Lebensjahr hier bei Jonschwil (Kanton St. Gallen) in einem Wald erschossen, etwas unterhalb der Häusergruppe namens Bisacht. Siebzehn Landesverräter wurden zwischen 1942 und 1944 exekutiert, und Ernst S. war der erste davon." So beginnt der Film: das ist der Ausgangspunkt der Reise in die Vergangenheit, auf die sich Dindo und Meienberg machten und auf die sie den Zuschauer mitnehmen. Des öfters sieht man die beiden Autoren im Bild, sich durchfragend, sich den Weg zeigen lassend, anrufend, in Bewegung. Bevor sie ganz von der Zeit verwischt werden, sichern Dindo und Meienberg die Spuren des Ernst S. Sie finden sich in der Erinnerung jener, die ihn gekannt haben, von Menschen, die heute alle über 60 Jahre alt sind. Indem sie ihre Erinnerungen vor der Kamera äussern, werden sie wieder Gegenwart, soll Ernst S. gegenwärtig werden.

Würde da auch ein Tonband genügen? Diese Frage ist schon gestellt worden. Ich würde sie verneinen. Denn das Bild bringt ebenfalls Gegenwart in die Enquête. Der Betrachter situiert eine vergangene Geschichte in einer Gegenwart, die sich so grundlegend in fünfunddreissig Jahren gar nicht geändert hat, wie immer wieder behauptet wird. Das Bild und die auftretenden Zeugen stellen jenen Gegenwartsbezug der Geschichte her, der insbesondere Niklaus Meienberg so teuer ist; wenn Geschichte museal wird, sagt sie nichts mehr, ist sie unnütz. Aber die Geschichte des Ernst S. soll ja hier und heute nützen, soll Einsichten ermöglichen, soll Haltungen in Frage stellen und allenfalls in Bewegung setzen.

Wertfreie Geschichtsschreibung gibt es nicht: die meisten wissen es, aber viele geben es nicht zu. Die Filmautoren stehen schon zu ihren Wertungskriterien mit der Art, wie sie die "Heimat" des Ernst S. zeigen: die Zweiteilung der Stadt St. Gallen wird immer wieder deutlich gemacht, und die Wahl der Licht- und Wetterverhältnisse für die Filmaufnahmen hat sehr wohl etwas zu tun mit dem Standpunkt (und auch mit dem Mitgefühl) des Filmteams. Nicht zufällig erscheint zu der oben zitierten Einleitung des Films das sonntäglich-sommerliche Bild des Dorfes Jonschwil (mit Standschützenknallen über der Landschaft), nicht zufällig regnet es in Strömen, wenn die Gegend gezeigt wird, in der Ernst S. seine früheste Jugend verbracht hat, nicht zufällig endet der Film auf einem schneeüberwehten Friedhof und auf den schneebedeckten Tannen des Waldes, in dem Ernst S. erschossen wurde.

Solche "Gemälde" können sich die Filmautoren leisten, weil sie ihren Standpunkt vom ersten bis zum letzten Kommentarsatz, vom ersten bis zum letzten Zeugnis, andauernd dokumentieren. "Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S." unterscheidet sich, was den Standpunkt betrifft, übrigens leicht von der Grossreportage Niklaus Meienbergs. Während dort die Sympathie für den Heimatlosen noch stark vibrierte, wird hier der "Fehler" des Ernst S. klarer festgehalten: Er "hatte keine Linie", er war nicht organisiert; er stand abseits der Arbeiterbewegung, die ihm hätte Heimat werden können.

Martin Schaub, Tages Anzeiger, 8.3.1976.

18 BERNER PROFESSOREN PROTESTIEREN:

Sehr geehrter Herr Oberbürgermeister,
Der Presse war zu entnehmen, dass der in der Schweiz von R. Dindo und N. Meienberg gedrehte Film "Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S." den "Sonderpreis des Oberbürgermeisters der Stadt Mannheim für einen Dokumentarfilm von besonderem sozialpolitischem Engagement" verbunden mit einem Geldpreis von 6000 DM erhalten hat. Die Unterzeichneten haben gleich wie zahlreiche andere Schweizer Bürger und Bürgerinnen mit grossem Befremden davon Kenntnis genommen.

... Den Autoren des Films geht es nicht um eine grundsätzliche Diskussion des Problems der Todesstrafe. Wegleitend für sie ist eine klassenkämpferische Tendenz. Es handelt sich nicht um eine möglichst objektive Analyse geschichtlicher Fakten, sondern es soll gezeigt werden, dass das "System" damals Sündenböcke brauchte, die - der neomarxistischen Theorie entsprechend - nur "unten" gesucht werden konnten. Der Fahrer Schrämmli stammte aus einfachen Verhältnissen und bekleidete den niedrigsten Dienstgrad. Tatsache ist aber, dass von den 17 Hingerichteten drei Offiziere waren, darunter ein Major. Es stimmt also durchaus nicht, wenn im Film die Behauptung aufgestellt wird, "oben" habe man es politische Verwirrung genannt, "unten" Landesverrat. Unseriös ist ferner, dass das behandelte Geschehnis nicht in den Gesamtrahmen der damaligen Spionagefälle und der Bedrohung unseres Landes gestellt wird.

Der Film versucht in geschichtsklitterischer Weise eine Episode aus der sehr ersten Zeit grundsätzlicher Abwendung der demokratischen Schweiz vom totalitären Dritten Reich zu politischen Zwecken auszuschlachten. Für die Unterzeichneten, von denen etliche als Wehrpflichtige den Aktivdienst 1939/45 miterlebt und auch erfahren haben, wie ungehemmt die Nazipropaganda vor allem junge Schweizer zu beeinflussen suchte, ist der Umstand besonders unverständlich, dass er ausgerechnet in Deutschland derartig ausgezeichnet worden ist. Es gibt dafür eigentlich nur zwei Erklärungen. Entweder verbirgt sich dahinter ein Ressentiment gegen die Tatsache, dass bei uns damals landesverräterische Sympathisanten und gekaufte Handlanger des Naziregimes streng bestraft wurden, oder es handelt sich um eine neomarxistische Zusammenarbeit über die Grenzen hinweg. Die Behauptung, man habe das besondere sozialpolitische Engagement prämiieren wollen, kann nicht aufrechterhalten werden, wenn man sich bemüht, den wahren Sachverhalt zur Kenntnis zu nehmen. Dies ist offensichtlich nicht geschehen.

Der Bund, 23.10.1976.

Nun, die Berner Professoren haben wohl kaum damit gerechnet, ihr Brief werde in Deutschland grosse Wellen werfen. Vielleicht sitzt der eigentliche Adressat weit näher - in Bern. Die erste Briefkopie ging an das Departement des Innern, die zweite ans Militärdepartement. Bundesrat Hans Hürlimann wird als Vorsteher des Departements des Innern demnächst entscheiden, ob der Film vom Bund eine Qualitätsprämie von 35'000 Franken erhalten soll.

Bundesrat Hürlimann stützt sich bei seinen Entscheiden in der Regel auf die Empfehlungen der zuständigen Begutachtungsausschüsse, insbesondere der Filmkommission. Diese empfiehlt praktisch einstimmig, eine Qualitätsprämie auszurichten. Den andern Standpunkt vertreten eine Reihe von Briefen, die vor allem von militärischen Kreisen stammen. Inzwischen hat sich Bundesrat Hürlimann auch selbst ein Urteil bilden können. Er hat sich den Streifen vor einer Woche vorführen lassen.

Jürg Frischknecht, Berner Brummen, NZ am Wochenende, 30.10.1976.

HUERLIMANNS NEIN:

Wenn Bundesrat Hürlimann, im Widerspruch zu drei befürwortenden Fachkommissionen, eine Prämie für Dindo/Meienbergs Film "Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S." ablehnt, wird solches Ermessen von einer einzigen Person vereinnahmt. Das ist eventuell Anmassung, gewiss aber keine mutige Tat.

Die wäre allenfalls die Zusprechung gewesen: gegen die Stimmen etwa jener 18 Berner Professoren, die gegen einen Preis der Stadt Mannheim in einer unsäglichen Epistel gewütet hatten; gegen jene Stimmen, die von "Geschichtsklitterung" sprechen, wo ein Film einseitig ist (nämlich auf der Seite eines Täters, der zugleich ein Opfer war) und dies auch sagt.

Aber Herr Hürlimann will wieder einmal DIE Wahrheit ("Tatsachentreue und Gerechtigkeit") - was es schon in der Geschichtsschreibung nicht gibt. Als ob es über Ernst S. schon jede Menge Information gäbe. Gar nichts gab es bis anhin.

Was ist ein Staat, der jene abweist, die ihn kritisieren oder auch in Frage stellen? Eine Qualitätsprämie ist nämlich kein symbolischer Lorbeer, sondern - bei den hiesigen Produktionsbedingungen - ein direkter Herstellungsbeitrag. Ihn, wo er möglich und begründet wäre, nicht zu vergeben, bedeutet, eine ohnehin kärgliche Kulturpolitik weiter zu beengen; Prinzip Hasenherz.

Dieter Bachmann, Weltwoche.

BERN TRANSIT

Produktion: Ulrich Schweizer, Kooperation Evangelischer Kirchen und Missionen der Schweiz / Konzeption und Buch: Ulrich Schweizer, Oskar Pfenninger / Realisation und Schnitt: Ulrich Schweizer / Kamera: Marcel Schwab, Aussenaufnahmen: Ulrich Schweizer / Ton: Danièle Schweizer / (in Arbeit).

24 Menschen sind bereit, vor der Kamera ihre Begegnung mit Victor zu erzählen: Victor - ein junger Afrikaner - irrt seit Monaten in Europa herum. Er möchte etwas werden. Macht einen Zwischenhalt in Bern. Kennt niemanden, hat weder Unterkunft noch Geld. Er hustet. Einige Stadtberner setzen sich für ihn ein. Victor leidet an einer Tuberkulose. Der behandelnde Arzt möchte ihn nicht nur reisefähig machen - gemäss Weisung der Fremdenpolizei - er erreicht, dass Victor nach sechs Monaten Spitalpflege noch ein einjähriges Praktikum bei einem Elektriker antreten darf. Der Plan scheitert. Victor wird nach fünf Monaten entlassen, arbeitet noch kurz als Hilfsmonteur auf einer Grossüberbauung. Er verlässt dann die Schweiz vorzeitig, geheilt, aber ohne sein eigentliches Ziel erreicht zu haben.

Victor in einem Brief:

...Bitte seien Sie nicht böse auf mich, weil mein Charakter ist manchmal gut und manchmal nicht so gut, vielleicht schlimm, schlecht, aber ich hoffe gut zu machen und gute Mensch zu werden...

ZWEI FILME IN ARBEIT:

PRUGIASCER CHRONIK

Realisation: Remo Legnazzi

Der Film wird in verschiedenen Stufen versuchen, dem Bergdorf Prugiasco gerecht zu werden. Vielfach entsprechen heutige Vorstellungen von Situation und Funktion der Bergdörfer nur noch dem Bild der Vergangenheit. Folgerichtig versucht der Film die Vergangenheit in Erinnerung zu rufen, um in der Konfrontation mit der Gegenwart die Wandlung der Situation, der Zielsetzung und der Bedürfnisse aufzuzeigen.

1. Die Vergangenheit:

Die Vergangenheit des Dorfes ist auch die Vergangenheit der heute noch lebenden, alten Bergbauern (Agostino Barassa, Maurizio Mandioni, Geschwister Cortesi). Ueber die reine Erzählform der Beteiligten hinaus soll der Film in inszenierten Teilen eine verstärkte Aussage und Möglichkeit der Identifikation für den Betrachter erhalten. Wenn die Gegenüberstellung mit der Gegenwart ein einigermaßen gleichwertiges Gewicht erhalten soll, muss die Aussage über das Verbale hinausgehen. Einige Verhaltensweisen und gemeinschaftliche Arbeiten, die heute zum Teil ihren realen Hintergrund verloren haben, waren vor 40 Jahren noch existenzielle Notwendigkeit. (Gemeinsames Holzfällen, individuelles Verarbeiten der Milchprodukte, Herstellen der wichtigsten Geräte im Dorf, Verwenden der Hutte als Transportmittel, Arbeit als Marronibrater im Winter usw.)

2. Die Gegenwart:

Hauptgewicht des Films liegt in der Aufzeichnung der gegenwärtigen Situation von Prugiasco. Die erwähnten Personen sollen in ihrer täglichen Arbeit sich selbst darstellen und zu Wort kommen. Um den verschiedenen Problemen und Arbeiten, die sich in ihrem Alltag stellen, gerecht werden zu können, sollten der Bergbauer und das Dorf in allen vier Jahreszeiten gezeigt werden. Gerade die Arbeit des Bergbauern ist von jahreszeitlichen Eigenarten stark abhängig und schafft immer wieder wechselnde Voraussetzungen und Bedingungen.

Gerade die Anstrengungen der einzelnen Bergbauern, ihr tägliches Leben und die zunehmenden Schwierigkeiten, denen sie begegnen, um ihren Beruf den Jungen gegenüber rechtfertigen zu können, spiegeln sich in der Aufzeichnung der täglichen, kleinen Ereignisse wider.

3. Die Zukunft:

Mit dem Beispiel der entvölkerten Dörfer in den südlichen Tälern, dem brach liegenden Kulturland, das bereits Verödungserscheinungen zeigt, dem Verfall der Steinhäuser in den Dörfern und auf den Alpen, dem Schicksal der alten Bergbauern in den Altersheimen von Locarno und Bellinzona, kann eine Zukunft für Prugiasco gezeichnet werden, die in 10 Jahren eintreten wird. Die andere Alternative, Ueberbauungsprojekt einer lokalen Kapitalgruppe (Antognini) und das Erstellen von Bungalowsiedlungen und Hotelkomplexen im Gebiet der Alp Nara könnte zu einer Fehlentwicklung führen, die heute noch nicht abzusehen ist.

Remo Legnazzi.

DIE FRUECHTE DER ARBEIT

Realisation: Alexander J. Seiler

PERSÖNLICHES ODER WIE KOMMT DER AUTOR ZU SEINEM THEMA?

Als Sohn von Eltern aus dem gehobenen Bürgertum bin ich ohne eigentliches Bewusstsein meiner privilegierten sozialen Lage aufgewachsen. Beim Ausbruch der Weltwirtschaftskrise war ich ein Jahr alt; ich spürte sie nie am eigenen Leib. Ich wusste, dass meine Eltern nicht arm, aber auch nicht reich waren; die meisten unserer Bekannten waren reicher, die meisten meiner Kameraden in Kindergarten und Volksschule ärmer. Was ein Arbeiter war, wusste ich nicht; mein Vater sprach ab und zu von den "Sozi" oder "Roten"; meine Mutter, in Luzern in einer Villa am Hügel aufgewachsen, die nach dem Tod meines Grossvaters zur Deckung der Schulden verkauft werden muss-

te, gebrauchte nicht selten das Wort vom "Neid der besitzlosen Klasse". Ich kann mich an eine Zeit erinnern, da mein Vater jeden Monat nach Eintreffen der Elektrischrechnung die nächsten paar Abende brummend durchs Haus ging und unnütz brennende Lichter löschte; die zwei Hausangestellten - Köchin und Dienstmädchen, sagte man damals -, die Spetterin, Waschfrau, Glätterin und Näherin standen aber nie in Frage. Manchmal klingelte es abends an der Haustür, und ich erspähte die Umrisse eines Mannes mit Mütze oder Hut in der Hand. "Wieder so ein arbeitsloser armer Teufel", sagte mein Vater, wenn die Tür wieder zu war, und schob das Portemonnaie zurück in die Gesässtasche. Im Gegensatz zu meiner Mutter hatte er keinen sozialen Hochmut, er dachte christlichsozial und war überzeugt, "das Volk" zu kennen und mit ihm zu fühlen. Hatte nicht sein Vater dem Oberwalliser "Volk" gegen die Unterwalliser Patrizier den Proporz erkämpft, landwirtschaftliche Genossenschaften gegründet und Hilfsaktionen für Bergbauern durchgeführt? Wenn wir ins Wallis in die Ferien fuhren, duzte mein Vater das Volk, und dieses sagte zu ihm "Ihr" und "Dr. Franz".

Obwohl ich die Volksschule besuchte und es dort Schüler gab, von denen man wusste, dass sie arm und ihre Väter arbeitslos waren, fand meine erste wirkliche Berührung mit der fremden Welt der Arbeiter in der ersten Klasse des Gymnasiums statt. Mein Banknachbar hiess wie mein Vater Franz, und er gab den Beruf seines Vaters mit "Feinmechaniker" an, worunter ich mir wenig vorstellen konnte. Franz hatte die Aufnahmeprüfung wie wir alle bestanden, aber er zweifelte von Anfang an daran, dass er auch die Probezeit überstehen würde. Wirklich gehörte er bald zu den "Schwächeren", Latein fiel ihm besonders schwer, und es war nur natürlich, dass ich mich bemühte, ihm zu helfen. Nach der Schule nahm ich ihn mit nachhause, und wir lernten zusammen Vokabeln und Deklinationen. Ich war überzeugt, dass er es schaffen würde, ich sagte: "Du kannst es ja, es ist ja gar nicht schwer." Ein einziges Mal war ich auch bei ihm zuhause, in einer dunklen Dreizimmerwohnung, in der ich mich fremd und fehl am Platz fühlte; seine Mutter sagte: "Das ist nett, dass du dir mit Franz so Mühe gibst, aber er wird es nicht schaffen, wir haben es seinem Primarlehrer immer gesagt, aber der wusste es besser." Als Franz am Ende der Probezeit nicht mehr kam, hatte ich, obschon ich seine schlechten Noten kannte, das Gefühl, ihm sei Unrecht geschehen. (Dreissig Jahre später lese ich bei meinem Freund Peter Bichsel von dem Arbeitersohn Gerhard, den der Lehrer Bichsel, selber Arbeitersohn, falsch einschätzte, weil sein, Gerhards Vater "ein einfacher ungebildeter Arbeiter" war.)

Franz war der einzige Arbeitersohn, den ich im Gymnasium kennenlernte; die Väter fast aller meiner Klassenkameraden waren Akademiker, und mit Ausnahme von Jakob, der einen sozialdemokratischen Sekundarlehrer zum Vater hatte - und den ich neulich auf einem SP-Parteitag wiedertraf - interessierte sich keiner von uns für soziale Probleme. Wir veranstalteten Kammermusik- und Rezitationsabende, spielten Shakespeares "Komödie der Irrungen" und lasen "Hermann und Dorothea" mit verteilten Rollen. Ich weiss nicht, wie es kam, dass ich mit zwei andern aus der Klasse am 1. Mai 1946 mit dem Maibändel im Knopfloch zuhinterst im Umzug mitmarschierte. Ich erinnere mich aber, dass uns Karl Schmid, unser Deutschlehrer, kurz vor der Maturität für einen Stundenaufsatz das Thema "AHV - ja oder nein?" stellte, und bei der Suche nach dem Aufsatzheft stosse ich auf einen andern Stundenaufsatz, den ersten unserer Klasse beim nämlichen Karl Schmid: "Ich begegne einem Arbeiter". Da lese ich: "Ich glaube, dass das dort eine ganz andere Welt sein muss, eine Welt, die uns fremd ist und die dort beginnt, wo das, was wir tun, in keinerlei subjektiver Beziehung zu unserem eigenen Ich mehr steht -: wo das aufhört, was wir gerne als 'Sinn' bezeichnen." Ich wusste noch nicht, was Entfremdung, entfremdete Arbeit ist, aber ich spürte es, und ich plagte mich vor der Matur eine ganze Weile mit dem Gedanken, ein freiwilliges Arbeitsjahr auf einem Kraftwerkbau zu leisten - obwohl ich genau wusste, dass mir die Kraft dazu in jeder Hinsicht fehlte. Fünfzehn Jahre später: die Dreharbeiten zu "Siamo italiani". Was mich interessierte, war der Fremde, der in der Fremde auch sich selbst entfremdet wird, und ich merkte erst später, als ich aus den Interviews zum Film ein Buch machte, dass sich

in dieser Lage des Fremdarbeiters unter Arbeitern jene des Arbeiters in den Fabriken des Bürgertums bloss wiederholte. Noch nicht im Blickpunkt stand jene Entfremdung, die den Schweizer Arbeiter dazu bewegt, im ausländischen Arbeiter den Fremden und nicht den Arbeiter, den Mit-Arbeiter zu sehen.

Wieder acht Jahre später: das Projekt "Die Früchte ihrer Arbeit". Wer ist der Schweizer Arbeiter, der in "Siamo italiani" bloss als anonyme Masse, als Teil eines Herrenvolkes, einmal als zahltagsverteilender Werkmeister in Erscheinung tritt? Wie ist er geworden, was er ist: "Mitarbeiter" seines Arbeitgebers (nicht seines ausländischen Kollegen), Konsument, Anhänger des Dr. James Schwarzenbach? Aber auch: Verhandlungspartner der Mächtigen und dadurch selber eine Macht, materiell bescheiden gesichert, kein Pauper, kein Prolet mehr, Nutzniesser der Fünftage- und (1967) einer 44,7-Stundenwoche? Und wiederum: Mieter auf einem Wohnungsmarkt ohne Angebot, Autobesitzer zwar, aber aus den Städten hinausgedrängt in Schlafsiedlungen im Grünen und Pendler auf verstopften Strassen? Wer ist er, wofür arbeitet er, was sind die Früchte seiner Arbeit, und die Frucht welcher Arbeit ist die Lage, in der er sich heute befindet?

Alexander J. Seiler

HANS U. JORDI, SEKRETAER VSFG/ASRF

VERBAND SCHWEIZERISCHER FILMGESTALTER / ASSOCIATION SUISSE DES REALISATEURS DE FILMS (VSFG/ASRF)

Im Oktober 1962 trat das Eidgenössische Filmgesetz in Kraft. Aufgrund des neuen Gesetzes wurde ab 1963 die alte, aus den dreissiger Jahren stammende Filmkammer durch eine 25-köpfige Eidgenössische Filmkommission abgelöst. Die neue Filmkommission konnte aufgrund des neuen Gesetzes und mit einem von den eidgenössischen Räten bewilligten Filmförderungskredit erstmals in der Geschichte des Schweizer Films eine staatliche Filmförderung durch Gewährung von Herstellungsbeiträgen und von Qualitätsprämien betreiben.

Die Filmwirtschaft war in der Kommission mit neun Sitzen vertreten, die zu gleichen Teilen unter die Filmverleiher, die Kinobesitzer und die Filmproduzenten aufgeteilt waren. Daneben sah das Gesetz zwei Sitze für die "Filmschaffenden" vor. Diese Vertretung war offensichtlich den Arbeitnehmern im Filmgewerbe zugeordnet. Die Arbeitnehmer waren zu jener Zeit im gewerkschaftlich orientierten "Syndikat schweizerischer Filmschaffender" organisiert. Da die überwiegende Mehrzahl der Produktionshäuser in der Deutschschweiz angesiedelt war, war auch die weitaus überwiegende Mehrzahl der Mitglieder des Syndikats Deutschschweizer Filmtechniker. Ein kontinuierliches französischsprachiges Filmschaffen hatte in den fünfziger Jahren kaum existiert.

Mit dem Aufkommen des Fernsehens begann man nun auch in der Westschweiz wieder vermehrt und kontinuierlich Filme zu machen. - teils innerhalb des Westschweizer Fernsehens, teils in dessen Auftrag. Die neue Generation von Westschweizer Filmschaffenden hatte ihre Ausbildung meist autodidaktisch oder an ausländischen Filmschulen erworben; ein Kontakt zu den Deutschschweizer Regisseuren, Technikern oder Produktionsfirmen bestand kaum. Diese neuen Filmschaffenden wollten aber auch ausserhalb der Fernsehstrukturen Filme machen - und nicht zuletzt deshalb auch in der neuen Filmkommission vertreten sein.

Im Laufe des Jahres 1962 trafen sich sieben Filmschaffende - von denen nur einer, Walter Marti, aus der deutschen Schweiz stammte -, einige Male in der Westschweiz und gründeten die "Association Suisse des Réalisateurs de Films", den "Verband Schweizerischer Filmgestalter" mit Sitz in Genf. Die neugegründete "Association" meldete ihren Anspruch auf einen Kommissionssitz in Bern an. Der Anspruch wurde anerkannt und 1963 wurde der Präsident der kleinen Vereinigung, Alain Tanner, als Vertreter der westschweizerischen Filmschaffenden in die erste Filmkommission gewählt.

Von Anfang an verstanden sich die Mitglieder der "Association" als etwas anderes als die im "Syndikat" zusammengeschlossenen Techniker: Sie wollten in erster Linie - nicht zuletzt unter dem Einfluss der "Nouvelle Vague" - "Auteurs de films", Filmautoren sein. Sie wollten unabhängig von den herkömmlichen Auftraggebern, den Filmproduzenten, ihre künstlerischen Absichten, ihr persönliches Weltbild mittels des Mediums Film darstellen. Im traditionelleren Deutschschweizer Filmgewerbe hielt man, bis auf wenige Ausnahmen, von diesen Ansprüchen vorerst nicht allzuviel.

Die Mitglieder der jungen "Association" trafen sich in der Folge ab und zu zu informellen Gesprächen und hielten ihre statutengemässe jährliche Generalversammlung ab. Auch die Generalversammlungen verliefen informell und ungezwungen: Protokolle und schriftliche festgehaltene Beschlüsse gab es kaum. Für eine zielgerichtete filmpolitische Verbandsaktivität schien vorerst kein Bedürfnis vorhanden zu sein. Trotz der geringen direkten Aktivität wuchs aber die Mitgliederzahl rasch. Vorerst traten wei-

terhin vorwiegend "Romands" bei. Die häufige Wahl des auf der Sprachgrenze liegenden Murten/Morat als Versammlungsort zeigt aber, dass von Anbeginn ein direkter Kontakt und eine Zusammenarbeit mit gleichgesinnten Deutschschweizern gesucht wurde. So trat dann die "Association" bereits 1965 erstmals in einer "Deutschschweizer Angelegenheit" an die Öffentlichkeit: Die Generalversammlung in Murten fasste eine Protestresolution gegen die Verweigerung einer Qualitätsprämie für den Dokumentarfilm "Siamo Italiani" der Deutschschweizer Autoren A.J. Seiler und Rob Gnant. Die beiden Autoren wurden daraufhin Mitglieder des Verbandes und bald begann sich eine kleine Gruppe von Zürcher Mitgliedern zu monatlichen Diskussionsrunden zu treffen.

1967 wird A.J. Seiler zum Sekretär gewählt. Dies war der Beginn einer zielgerichteten, kontinuierlichen Verbandstätigkeit. Der eklatante Mangel an Förderungsgeldern und die bereits zutage getretenen Mängel des neuen Filmgesetzes veranlassten den Verband, schriftlich an den Präsidenten der Filmkommission, Dr. Oscar Düby, zu gelangen. Es wurden eine Revision des Filmgesetzes, mehr Geldmittel für die direkte Filmförderung und der bis anhin nicht mögliche Einbezug des Spielfilms in die Förderung gefordert.

An den jungen Solothurner Filmtagen tauchten neue Namen, neue Talente auf. Der VSFG begann diese jungen Filmemacher, - von den herkömmlichen Filmkreisen abschätzig 'Jungfilmer' genannt -, zum Beitritt einzuladen. Die Mitgliederzahl nahm weiter zu. Der VSFG wurde zum organisatorischen Sammelbecken der verschiedensten Tendenzen des Neuen Schweizer Films und damit noch vermehrt zum Sprachrohr einer neuen Generation von Filmemachern. Eine wichtige Rolle spielte der Verband auch bei der Gründung des "Vereins für ein Schweizerisches Filmzentrum" und dem Aufbau einer alternativen Verleihorganisation, des Film-pools.

1969 wurde erstmals eine "Schweizer Filmwoche" in Paris organisiert, - mit Unterstützung der Stiftung 'Pro Helvetia', welche diese Initiative aufgriff und bis heute weiterführt. Der Neue Schweizer Film - vorab immer noch hauptsächlich der Dokumentarfilm - wurde nun auch vermehrt im Ausland beachtet und mit zunehmender Qualität zu einem wichtigen Aushängeschild der schweizerischen Kulturpolitik im Ausland.

Da der Schweizer Film der sechziger Jahre fast gänzlich ausserhalb der alten Produktionsstrukturen entstanden war, verlor das "Syndikat schweizerischer Filmschaffender" immer mehr an Bedeutung und war bald einmal praktisch nicht mehr existent. So wurde 1969 auch der zweite, den Filmschaffenden reservierte Sitz in der Filmkommission der "Association" zugesprochen. Seither sind die beiden Sitze von je einem Mitglied aus der Westschweiz und der Deutschschweiz belegt. Ueberdies erhielt im gleichen Jahr das Filmzentrum einen Kommissionssitz.

Inzwischen waren vorab in der Westschweiz auch die ersten neuen Spielfilme entstanden. Die marktbeherrschenden Filmverleiher zeigten für diese Filme aber kaum Interesse oder versuchten gar, sie mit unakzeptablen Bedingungen zu behindern. Durch Vermittlung des Präsidenten der Filmkommission konnte 1969 erstmals eine Vereinbarung mit dem "Schweiz. Filmverleiher Verband" getroffen werden, nach der es unter Beachtung bestimmter Bedingungen möglich war, Filme im Direktverleih in die Kinos zu bringen. Die Vereinbarung konnte 1973 nach zähen Verhandlungen erneuert werden, allerdings mit schlechteren Bedingungen für die Autoren. Erneute Verhandlungen im Jahr 1975 führten zu keinem besseren Ergebnis, so dass der VSFG zurzeit auf gerichtlichem Weg die Marktfreiheit für den Schweizer Film erkämpfen muss.

1971 wurde erstmals ein verbandsinternes "Filmweekend" in Leysin organisiert. Die Mitglieder trafen sich in ungezwungener Atmosphäre und diskutierten unter Ausschluss der Öffentlichkeit und der Kritiker, gewissermassen in Klausur, ihre neuen Filme und

ihre Probleme. Die Treffen wurden in den folgenden Jahren weitergeführt und sind heute praktisch die einzige funktionierende Dialogbasis zwischen Deutschschweizer und Westschweizer Filmautoren.

Die in den letzten Jahren stark angewachsene Aktivität des Verbandes erlaubte es bald einmal nicht mehr, dass ein Verbandsmitglied neben seiner Filmarbeit auch noch eine kontinuierliche Sekretariatstätigkeit gewährleisten konnte. Deshalb wurde 1973 ein nebenamtlicher Sekretär mit der Wahrung der immer umfangreicheren Sekretariatsarbeit betraut.

Mit der stark divergierenden persönlichen Entwicklung seiner Mitglieder sieht sich heute der VSFG vermehrt dem Problem gegenüber, eine Aktivität und eine Politik zu betreiben, welche den sehr verschieden gelagerten Interessen und Bedürfnissen aller Mitglieder gerecht wird. Zweifellos trifft aber zu, was der erste Präsident der "Association", Alain Tanner, kürzlich betonte: Der VSFG/ASRF war seit seiner Gründung ein unentbehrliches filmpolitisches Instrument des Autorenfilms und bleibt dies auch heute.

GEORG JANETT

FRUECHTE DER ARBEIT

ZUR SITUATION DER SCHWEIZER FILMTECHNIKER

Wichtige Filme sind im Laufe der letzten Jahre entstanden, Dokumentar- wie Spielfilme. Und nach wie vor wird von der auch unter zunehmend schwieriger gewordenen Voraussetzungen weiterhin bestehenden Vitalität des Schweizer Filmschaffens geredet und geschrieben.

Zwar ist die ehemalige Euphorie verflogen, aber es bleibt die Gefahr, dass die Realität noch immer nicht als die grässliche Bescherung, die sie tatsächlich ist, gesehen wird. Die Realität: kontinuierlicher Rückgang der Produktionstätigkeit in den beiden letzten Jahren, und zwar in allen Bereichen; die Folgen sind Arbeitslosigkeit und Gefährdung der Infrastruktur. Die Früchte jahrelanger Aufbau-Arbeit schmecken bitter.

EIN FILM IST NOCH KEIN EREIGNIS

Für einen Produzenten / Autor / Regisseur, der alle 3 Jahre 1 Film macht, ergibt sich eine andere Betrachtungsweise als für einen Filmtechniker, der vielleicht in 1 Jahr bei 3 Filmen mitarbeitet. Wo der Produzent auf Erfolg und Einspielergebnisse hoffen darf (sofern er es verstanden hat, seine eigene Investition über die verschiedenen à fonds perdu - Produktionsbeiträge hinaus in eine vertretbare Relation zum vernünftigerweise zu erwartenden Ergebnis zu bringen), kann ein Mitarbeiter nur mit seiner Gage rechnen. Er ist also auf eine gewisse Kontinuität angewiesen, wenn er seinen Beruf ausüben, sich darin weiterbilden und perfektionieren und zudem davon leben will. Die gegenwärtige Beschäftigungslage aber bietet keinen Grund zu Optimismus. Verschiedene Produktionsfirmen, die ihren festen Mitarbeiterstab aufs äusserste reduziert haben, sowie Betriebsschliessungen - etwa 1975 die der Schweizer Filmwochenschau - haben dazu beigetragen, dass heute einzelne Sparten ein Ueberangebot an Filmtechnikern aufweisen, denen kein entsprechendes Produktionsvolumen gegenübersteht.

Auf die Dauer muss die gegenwärtige Entwicklung, wird sie nicht rechtzeitig gestoppt, zur Folge haben, was um 1960 herum schon einmal geschehen ist: Abwanderung in andere Berufe und Zusammenbruch der eben erst neu aufgebauten Infrastruktur, der wiederum Auswirkungen auf das gesamte Filmschaffen hätte.

Neubeginn alle 15, 20 Jahre? Noch werden Härten und geforderte Verzichte als passende Selektionierungsmittel bezeichnet, wie lange noch?

Die Schweizer Filmtechniker, denen in den Jahren des Neuaufbaus eines unabhängigen Filmschaffens keine andere Wahl blieb, als über ihre Arbeit hinaus sich etwa durch einstweiligen Verzicht auf einen Teil ihrer Gagen an der Produktion zu beteiligen oder zum vornherein zu absoluten Tiefstpreisen zu arbeiten - sie sind in erster Linie davon betroffen, dass die einheimische Produktion zwar auf der Feuilleton-Seite stark, in der Filmwirtschaft aber nur Randerscheinung ist.

Ohne kontinuierliche Produktion keine Infrastruktur - ohne Breite und Qualität der personellen Infrastruktur aber auch keine Produktion: Ein Film ist noch kein Ereignis.

PRIORITÄTEN (oder "mit KODAK marketet man nicht")

Teils aus Neigung der Produzenten, teils der Konzentration der staatlichen Förderungsmassnahmen wegen werden in letzter Zeit zwar zunehmend grössere und aufwendigere Produktionen (im Dokumentar- wie im Spielfilm) realisiert; damit aber im Gesamten gesehen auch entsprechend weniger.

Jedes Produktionsvorhaben basiert in der Planung und Budgetierung - ob bewusst oder nicht - auf Entscheiden, auf einer angenommenen Prioritätenliste: ein bestimmter Schauspieler wird gewünscht, seine Gage also akzeptiert - ein vielleicht grosser Filmmaterial-Verbrauch ist vorgesehen, die KODAK-Rechnung wird als fixer Posten im Budget aufgeführt - eine grosse Zahl von Drehorten ist durch das Buch gegeben, die damit verbundenen Reisen und die dadurch etwa entstehende Verlängerung der Drehzeit werden sich im Budget niederschlagen. Ganz am Ende dieser Prioritätenliste - und das besonders bei den grösseren Produktionsvorhaben - standen in der Regel die Mitarbeiter: an ihnen sollte dann eingespart werden.

Diese Haltung hat in der Folge bei einem Grossteil der freien Produktionen zu Arbeitsbedingungen geführt, wie sie in keinem anderen Gewerbe mehr existieren: ohne soziale Sicherheit, häufig ohne Ueberstundenentschädigung wurde von den Filmtechnikern bis zu vertraglich festgelegten 60 Wochenstunden, manchmal noch mehr, gearbeitet. Dass die Arbeitsbedingungen sich auch in der Qualität der Arbeit niederschlagen, schien weitgehend vergessen.

Dazu kamen dann noch die - immer mit dem knappen Budget und nie mit der Prioritätenliste und deren Konsequenzen begründeten - Minimalgagen.

Seit im März 1974 die Mitarbeiter sich zum "Schweizerischen Filmtechniker-Verband" (SFTV - ASTF) zusammengeschlossen haben, und nicht mehr überhörbar ihre Ansprüche anmelden, zeigen sich Ansätze zu Veränderungen.

ERSTE RESULTATE

Seit 1975 wurde bei grösseren Produktionen in der Vorbereitungsphase jeweils eine Teamsitzung organisiert. Damit ist es den technischen Mitarbeitern möglich geworden

- über das Gesamtbudget Aufschluss zu erhalten und es offen zu besprechen
- die dem Einzelnen zugeteilten Aufgaben sowie das Team als Ganzes (z.B. dessen Grösse in Relation zum Aufwand) genau zu definieren
- die vorgeschlagene Lohnskala - im Rahmen der Budgetmöglichkeiten - zu diskutieren (heute erstrecken sich die Löhne je nach Art und Dauer der Arbeit von ca. Fr. 650.-- bis ca. Fr. 1500.-- wöchentlich, der Durchschnitt liegt bei etwa Fr. 900.--)
- die vorgeschlagenen Verträge zu besprechen und so eine grösstmögliche Uebereinstimmung mit Forderungen des Arbeitsgesetzes zu erreichen (z.B. die 50-Stunden-Woche und bezahlte Ueberstunden).

Seit Frühjahr 1976 sind zudem Gespräche zwischen dem SFTV - ASTF und den Verbänden der Filmgestalter und Produzenten im Gang. Sie sollen zu einem verbindlichen Arbeitsvertrags-Modell und eventuell zum Abschluss eines Gesamtarbeitsvertrags führen.

Aber - auch wenn so wichtige Verbesserungen erreicht werden - viele Probleme der Infrastruktur bleiben ungelöst.

Noch immer ist die Einsicht in die gegenseitige Abhängigkeit von Produktion und Infrastruktur nicht überall verbreitet; noch immer gibt es Produzenten, die nicht eingesehen haben, dass jeder Franken an staatlicher Förderung ihre Verantwortung nicht

zuletzt gegenüber den Filmtechnikern, gegenüber der Infrastruktur erhöht; und selbst die staatlichen Stellen haben bis anhin wenig dazu getan, dieses Bewusstsein zu fördern.

PROBLEMKATALOG (Auszug)

- Ausbildung: um den Nachwuchs kümmert sich keiner. Oft hat, wer heute als Anfänger in einer Schweizer Filmproduktion arbeiten will, nur eine Möglichkeit: es gratis oder zu einem symbolischen Minimal-Honorar zu tun. Wie sollen so qualifizierte Techniker nachwachsen? Der SFTV-ASTF fordert, dass künftig zumindest bei staatlich geförderten Filmvorhaben der Posten eines normal bezahlten Stagiaires geschaffen wird. Dieser soll in einer Art von Assistenten-Funktion durch die Praxis seine ersten Erfahrungen sammeln können.

- Die Arbeit: häufig wurde - als Folge des "Autoren"-Kultes - die Arbeit der Techniker unterschätzt. Damit parallel ging eine falsche Einschätzung dessen, was Professionalismus bedeutet. Unqualifizierte Arbeitskräfte wurden engagiert weil sie billiger waren, oder weniger Anforderungen an den Regisseur stellten, während professionelle Filmtechniker arbeitslos blieben. Auf die Dauer aber waren noch immer die besten Kräfte die billigsten: ihre Erfahrung kam der Produktion zugute. Mit einer Praxis, die die Ausbildung verbessert und mit der Verwendung unqualifizierten Personals ein Ende macht, wäre schon viel für eine bessere Arbeitskontinuität getan.

- Planung: ohne ein Minimum an Planung und gegenseitiger Absprache wird immer wieder auf Zeiten grosser Aktivität ein unerwünschtes Vakuum folgen - das Jahr 1975 etwa ist ein Beleg dafür. In der deutschen Schweiz wurde ein einziges grösseres Projekt im ersten Halbjahr gedreht; im zweiten dann entstand die groteske Situation, dass in unserem kleinen Land mit der ins Auge springenden Schwäche aller Strukturen seines Filmschaffens beinahe gleichzeitig vier grosse (Spielfilm-)Projekte realisiert wurden (drei TV-Auftragsproduktionen zur Verfilmung epischer Literatur und die unabhängige Produktion von Thomas Koerfer). Die Dreharbeiten überlappten sich so, dass es für Techniker beinahe unmöglich war, an zweien mitzuwirken. Die Folgen, einmal mehr: Beizug unqualifizierter Hilfskräfte und - da einheimische Mitarbeiter andersweitig engagiert waren - auch ausländischer Techniker.
Förderung des einheimischen Filmschaffens, wie das Fernsehen verlauten liess?

- Ausland: die Filmtechniker schätzen die Zusammenarbeit mit ausländischen Fachkräften als ein Mittel zur Weiterbildung. Stossend aber ist, dass sich Schweizer Filmtechniker und Produktionen einer wesentlich weniger freizügigen Arbeitsbewilligungs-Praxis im Ausland gegenüber sehen und nicht auf ein entsprechendes Gegenrecht zählen können. Hier müssen Lösungen gefunden werden, die den Bedürfnissen der einheimischen Infrastruktur gerecht werden; ebenso wie für jene ausländischen Produktionen, die ganz oder teilweise in der Schweiz drehen und immer häufiger den gesamten Stab importieren. Dies ist kein chauvinistischer Standpunkt, sondern eine legitime Verteidigung der Interessen des Schweizer Filmschaffens hier und jetzt. Auch Co-Produktionen bergen neben erwünschten Kontakten die Gefahr verstärkter Fremdeinflüsse und fremd ist bei weitem nicht nur eine Frage der Geographie.

- Infrastruktur: eine gesunde Infrastruktur (zu der noch vieles gehört, etwa einheimische, allen Qualitätsansprüchen genügende Labors - um nur von der technischen Seite zu reden) ist erste Voraussetzung für eine gesunde Entwicklung. Sie aber ist gefährdet: Breite wie Kontinuität sind in Frage gestellt.
Was wurde getan, es zu verhindern?

DARWIN UND DIE FOLGEN

Schon mehren sich die Stimmen, die - wenn auch mit Bedauern - von "Gesundschumpfen" reden, in der Hoffnung auf eine natürliche Selektion, auf das Ueberleben der Besten. Woher diese Hoffnung? Die gegenwärtige Praxis der Filmförderung, die ohne längerfristiges kulturpolitisches Konzept der jeweiligen Krise hinterhereilt, die zunehmend den Dokumentarfilm zugunsten des Spielfilms, sowie generell die Infrastrukturen (Ausbildung, Filmtechniker und technische Betriebe) vernachlässigt und sich fast ausschliesslich auf Autoren-Förderung konzentriert, die diese zudem nach einem vagen Leitbild als reine "Spitzenförderung" versteht, die selbst da auf halbem Weg stehen bleibt und vor Versuchen zu einem Terminausgleich im Interesse der Kontinuität zurückschreckt; in deren kursbestimmender Kommission einzelne Fachkreise über- andere untervertreten sind und an deren Entscheide bis anhin keine Vertreter der Filmtechniker mitwirken - diese Filmförderung wird zwar ab und zu einen "Spitzenfilm" als Resultat vorweisen können, für die gezielte Breitenentwicklung und -wirkung des Filmschaffens hat sie nichts getan:

Die nächste Krise kommt bestimmt.

Die Rückkehr zu den semiprofessionellen Anfängen aber ist nicht möglich, soll der erreichte Stand auch nur gehalten werden.

Das grosse Ausscheidungsrennen hat begonnen; wer wird überleben?

Jene Mutanten unter den Autoren, die plötzlich ihren Hang zum Kino entdecken? Oder jene, die weiterhin Dokumentarfilme machen, unbeschadet eines selbst durch die staatlichen Stellen geförderten Trends zum Spielfilm?

Mit Ausnahme der wenigen, die fast ausschliesslich auf Spielfilme bezogene Berufe ausüben (etwa Kostüm- oder Maskenbildner), ist für die Filmtechniker ein ausgewogenes Verhältnis zwischen beiden Produktionsformen notwendig. Dieses allein kann jenes Minimum an Kontinuität und sozialer Sicherheit garantieren, ohne welches das Fortbestehen der Infrastruktur nicht gewährleistet ist.

Das Ueberleben zu sichern, die Suche nach alternativen Produktions- und Finanzierungsformen zu unterstützen und im Verein mit anderen Organisationen des Schweizer Filmschaffens zu dessen Weiterentwicklung beizutragen, das sind die Hauptaufgaben in allen Bereichen des SFTV - ASTF für die kommenden Jahre.

DAVID STREIFF

DAS SCHWEIZERISCHE FILMZENTRUM 1967 - 1977

Wenn dieses Buch herauskommt, sind fast auf den Monat genau zehn Jahre seit der ersten Gründung eines "Filmzentrums" verstrichen. Dies ist ein Zufall, gewiss. Doch wer kann es den damaligen Initianten und heutigen Trägern des Filmzentrums verargen, diese gewichtige Publikation ein klein wenig als Jubiläumsgabe; als Festschrift aufzufassen? Es gehörte von Anfang an zu den Zielen des Filmzentrums, den Schweizer Film in möglichst vielfältiger Weise bekannt zu machen. Unsere Freude und Dankbarkeit darüber, dass das Kellerkino den neuen Schweizer Dokumentarfilm umfassend darstellt und seine Träger zu Wort kommen lässt, ist gross; wir bilden uns ein, unsererseits ein wenig zum Klima beigetragen zu haben, das Organisationen wie das Kellerkino entstehen liess und ihnen den Mut gab, neben der reinen Programmation auch auf dem Gebiet der Dokumentation so grossangelegte Arbeiten in Angriff zu nehmen.

Zurück zum Filmzentrum und seiner Geschichte: am 12. März 1967 wurde in Solothurn die "Arbeitsgemeinschaft nationales Filmzentrum der Schweiz" gegründet. Ein Patronatskomitee wurde gebildet, um mit prominenter Unterstützung dem Ziel näher zu kommen, das sich die Initianten gesteckt hatten: Die Errichtung einer Stiftung. Diese Stiftung sollte im grossen Rahmen "alle in der Schweiz verfügbaren öffentlichen und privaten Mittel zur Förderung des freien Films vereinigen und erschliessen".

1968 erfolgen die ersten Aufrufe in der Öffentlichkeit, 1969 wird eine Geschäftsstelle errichtet, die einen ausführlichen Bericht über die geplante Stiftung zur Vernehmlassung sämtlicher angesprochenen Stellen - also vom Bund bis zur Privatwirtschaft und filmkulturellen Organisationen - zustellt. Die Reaktionen sind zögernd: trotz erster Erfolge hat das Schweizer Filmschaffen keinen Platz im Bewusstsein der Öffentlichkeit.

Man erkennt, dass es im Moment nicht möglich ist, eine zweite Säule der Produktionsförderung zu errichten und widmet sich primär den bisher völlig vernachlässigten Gebieten Distribution und Promotion des Schweizer Filmschaffens: damit will man indirekt - via Rückflüsse und Verkäufe - den Schweizer Film fördern und bekannt machen.

1970 entsteht die Idee des Film-Pool, und erste Filmveranstaltungen in verschiedenen Städten werden organisiert. Auch die Herausgabe eines ersten Filmkataloges wird in diesem Jahr vorbereitet.

1971 muss die Arbeitsgemeinschaft, die bisher mit Bankkrediten arbeitete und mangels kostendeckender Einnahmen inzwischen rund 100'000.-- Fr. Schulden hat, aufgelöst werden. Ein "Verein für ein Schweizerisches Filmzentrum" übernimmt die Tätigkeit des Rechtsvorgängers, auch dessen Schulden, und wird im Hinblick auf eine zu gründende "Stiftung Schweizerisches Filmzentrum" auf fünf Jahre limitiert. Mitglieder- und Gönnerbeiträge sowie erste Verleiheinnahmen garantieren die Finanzierung der Geschäftsstelle. In diesem Jahr erhält - als das bedeutendste Ereignis für den Film-Pool und als Auslöser für die sich seither hinziehenden Streitigkeiten mit den Verbandsverleihern - der Film-Pool "La Salamandre" von Alain Tanner für den Schweizer Verleih. Das Filmzentrum organisiert erstmals eine Filmwoche im Ausland (Kopenhagen). 1972 erhält das Filmzentrum Einsitz in der Eidgenössischen Filmkommission (Peter von Gunten) und gibt mit Bundeshilfe erstmals einen Filmkatalog heraus. Die Bundessubvention beträgt in diesem Jahr gesamthaft 18'400.-- Franken.

Das Filmzentrum übernimmt weitere Aufgaben in Form eines Informationsbulletins, das zweisprachig und meist monatlich herauskommt und schon 1973 rund 500 "Abonnenten" besitzt. 1973 erscheint auf die Solothurner Filmtage hin der erste Ergänzungsband zum Filmkatalog. Die Sektion Film des Eidg. Departementes des Innern überträgt dem Filmzentrum die Koordination der schweizerischen Beteiligung an internationalen Festivals. Der Film-Pool erhält immer mehr Filme und publiziert einen ersten Gratis-Verleihkatalog. Damit das Filmzentrum und der Film-Pool nicht zu einer regionalen Organisation absinken, wird in der Romandie eine Zweigstelle des Film-Pool errichtet, deren Aufgabe nicht nur die Promotion des Spiel-, Kurz- und Dokumentarfilmschaffens der welschen Filmemacher ist, sondern auch die Verbreitung des deutschschweizer Films in dieser Region.

Die Aktivität des Film-Pools wie der Auslandpromotion wächst auch im folgenden Jahr: 1974 ist das Jahr des internationalen Durchbruchs des Schweizer Films - dank der extremen Qualitätssteigerung, die sich feststellen lässt, dank der mehrjährigen Vorbereitung des "Terrains", dank der Filmwochen, die die Pro Helvetia durchführt. In Cannes laufen je zwei Schweizer Spielfilme in der "Quinzaine" und der "Semaine de la Critique", in Mannheim geht ein guter Teil aller Preise in die Schweiz.

Das Filmzentrum erweitert seine Geschäftsstelle auf drei Mitarbeiter, um den Aufgaben nachzukommen. Die Bundesbeiträge betragen in den Jahren 1973 und 1974 je rund 120'000.-- Franken. Das ist ein grosser Sprung vorwärts, aber für die enorm gesteigerte Aktivität zu wenig.

Angesichts der Schuldenlast, die den Verein aus früherer Zeit her noch immer belastet, entscheidet sich die Geschäftsleitung, keine weiteren Risiken mehr einzugehen und ein Budget zu erstellen, das von den Notwendigkeiten her berechnet ist. Es gelingt, die Begutachtungsorgane des Bundes von dieser Notwendigkeit zu überzeugen, und so beträgt die Bundessubvention für 1975 erstmals etwas mehr als 200'000.--. Dies erlaubt uns den Umzug in ein grösseres Büro und die Erweiterung der Geschäftsstelle auf 3 1/2 Stellen. Ab Herbst 75 publiziert das Filmzentrum das Informationsbulletin als Zeitschrift zusammen mit anderen Filmverbänden (Cinébulletin).

Im Jahr 75 werden die Bemühungen um die Gründung einer Stiftung wieder aufgenommen (statutengemäss sollte der Verein im Februar 76 aufgelöst werden). Einer schriftlichen Grossaktion mit Gesuchen an alle Kantone, einzelne Städte und die Fachindustrie folgt im Frühling ein Hearing. Am 13. Dezember kann die "Stiftung Schweizerisches Filmzentrum" mit einem Grundkapital von 100'000.-- Fr. - gespendet durch 3 Kantone, 4 Städte, 3 Verbände und 10 Vertretern der Fachindustrie - gegründet werden.

Ein Stiftungsrat von 19 und ein Filmrat von 9 Mitgliedern übernimmt fortan die Verantwortung für das Filmzentrum in seiner neuen Rechtsform. Präsident des Stiftungsrates ist Prof. Fleiner, Präsident des Filmrates Dr. Peter Frey, der verdiente Präsident des Vereins seit 1973. Ihm folgt 1976 Alexander J. Seiler als neuer Filmratspräsident.

Auf Jahresanfang 1976 entsteht ein 500 Werke und knapp 100 Autoren umfassender neuer Basisband des Schweiz. Filmkataloges, der die rund 300 Filme der drei unterdessen vergriffenen älteren Kataloge weitgehend wieder aufnimmt und die inzwischen entstandenen nachträgt.

1976, das erste Jahr der Stiftung, zeigt, wie schwierig es noch immer (oder sollte es heissen wieder?) ist, Mittel ausserhalb des Bundes für den Film und das Film-

zentrum zu erhalten. Dank unzähliger Gesuche und persönlicher Intervention gelingt es, bis Dezember wenigstens 33'000.-- Fr. den 217'000.-- beizufügen, die das Filmzentrum vom Bund erhält.

Der Film-Pool intensiviert seine Bemühungen, Programme mit Schweizer Filmen in verschiedenen Städten zu zeigen, sei es an Weekends, sei es in Zyklen, sei es in Matineen. Die Auslandkontakte werden kontinuierlich ausgebaut und die Dokumentation zu internationalen Festivals und Kontaktadressen erweitert.

In verschiedenen Schweizer Städten werden Diskussionen und Podiumsgespräche über den neuen Schweizer Film organisiert - im Hinblick darauf, die Öffentlichkeit für die enormen finanziellen Probleme des einheimischen Filmschaffens zu sensibilisieren und zur Unterstützung aufzurufen.

Nach wie vor ist auch unsere finanzielle Situation schwierig. Nach wie vor wird in allen Stufen der Stiftung - im Stiftungsrat, im Filmrat und auch in der Geschäftsstelle - sehr viel ehrenamtlich gearbeitet. Nach wie vor unterstützen uns dabei - ebenfalls ehrenamtlich - viele Film- und Kulturschaffende.

Wohl niemand bestreitet heute mehr den Sinn des Filmzentrums: dadurch, dass es nun über Jahre hinweg kontinuierlich Promotions- und Koordinationsarbeit geleistet hat, hat es sich im Bewusstsein der mit Film beschäftigten Öffentlichkeit des In- und Auslandes einen gewissen Platz geschaffen. Es wird in Zukunft darum gehen, diesen Kreis von Interessierten zu erweitern und mit vereinten Anstrengungen dafür zu sorgen, dass dem Schweizer Film neue Mittel und Vertriebskanäle erschlossen werden. Vielleicht erweist sich hier der durch die "Motion Speierer" gewiesene Weg langfristig als Lösung. Diese "Motion", an den Solothurner Filmtagen 1976 lanciert, sah vor, auf fiskalischem Weg - mittels Besteuerung des Profits ausländischer Filme auf dem Schweizer Markt - Geldquellen für den einheimischen Film zu erschliessen. Wenn auch unterdessen von der ursprünglichen "Motion" im Einzelnen nicht mehr viel übrigbleibt, gilt es noch immer, das in ihr angelegte Prinzip zu befolgen: nämlich dort Geld für den Film zu suchen, wo mit dem Film Geld gemacht wird. Das betrifft den Filmimport sowie z.B. die Kinobilletsteuer. Eine Kommission der Stiftung Schweiz. Filmzentrum hat es sich zur Aufgabe gemacht, diesen Weg zu prüfen, zu erweitern und konkreten Lösungen zuzuführen.

Mit all diesen stützenden Massnahmen sollte es möglich werden, das Schweizer Filmschaffen vom sanften Erstickungstod oder einer unter kommerziellem Druck erfolgenden Selbstzensur zu bewahren.

MARTIN E. GIROD

GEMEINSAME ARBEIT FUER DEN ANSPRUCHSVOLLEN FILM

CINELIBRE: VERSUCH EINER ZWISCHENBILANZ NACH EINDREIUIERTEL JAHREN

Bereits im Sommer 1972 wurde festgestellt, dass der grösste Teil der in der Schweiz eingesetzten Filme "kommerziell gesehen völlig uninteressant" sei. Diese Klage des Solothurners W.R. Weber verdient aus zwei Gründen, sehr ernst genommen zu werden; zum einen, weil er sie in seiner Eigenschaft als Präsident des Schweizerischen Lichtspieltheater-Verbandes (SLV) und gestützt auf eine Untersuchung dieses Verbandes vorbrachte, zum anderen, weil Weber zu jenen Kinobesitzern gehört, die sich kontinuierlich für den wertvollen Film eingesetzt haben. Sie macht deutlich, dass es für das durch die TV-Konkurrenz bereits in die Enge getriebene Kinogewerbe eine grosse Zahl von Filmen gibt, die nach kaufmännischen Kriterien (wie sie die Kinos zwangsläufig anwenden müssen) nicht mehr tragbar sind. So wenig es möglich ist, den erfolgreichen Film mit dem "guten Film" gleichzusetzen, so voreilig wäre es sicher zu behaupten, wirtschaftlicher Erfolg und künstlerische Qualität schliessen sich grundsätzlich aus. Es liegt jedoch auf der Hand, dass die Mehrzahl jener künstlerischen wertvollen Filme, die einige Ansprüche an das Publikum stellen oder es durch ihre Neuartigkeit verwirren, zu den kommerziell uninteressanten gehört.

NICHT-KOMMERZIELLE VORFUEHRORGANISATIONEN

Will man diese Filmart nicht ganz dem Fernsehen überlassen, das den für die grosse Kinoleinwand konzipierten Werken meist nur eine ungenügende Ersatzfläche bieten kann, so muss das Filmangebot der Kinos durch andere Organisationen ergänzt werden, deren finanzielle Kalkulation anders aussieht als jene der Kinos. Dieser Aufgabe haben sich traditionell die Filmclubs angenommen, die nicht nur keinen materiellen Gewinn anstreben, sondern auch meist nur aufgrund der ehrenamtlichen Tätigkeit ihrer Vorstandsmitglieder ihre Kosten einigermaßen decken können. Da die Freizeit dieser idealistischen Filmfreunde jedoch beschränkt ist, können die Filmclubs nicht über einen gewissen Tätigkeitsumfang hinauswachsen: die meisten zeigen zehn bis zwölf Filme pro Jahr. Daher sind, vor allem in den grösseren Städten, in den letzten Jahren andere filmkulturelle Organisationen entstanden, die in breiterem Umfang jene Filme zeigen, die für die Kinos nicht interessant sind.

Der schweizerische Föderalismus hat dabei eine Vielzahl von Strukturen ausgebrütet: das Spektrum erstreckt sich von der permanent wirkenden idealistischen Privatinitiative einiger Filmfreunde (wie dem "Kellerkino" in Bern) über ein subventioniertes Kino auf Vereinsbasis (das "Centre d'animation cinématographique" in Genf, das beträchtliche Beiträge von Stadt und Kanton Genf erhält) bis zu direkt städtischen Einrichtungen (wie dem "Filmpodium der Stadt Zürich" oder dem "Film am Montag" in Bern).

Gemeinsam ist diesen Spielstellen (wie auch den Filmclubs), dass ihre Arbeit nicht gewinnstrebig, sondern - zumindest, wenn die aufgewendete Arbeit honoriert wird bzw. würde - defizitär ist, dass sie sich an ein besonders filminteressiertes Publikum wenden und ihre Programme demgemäss aufgrund des kulturellen Wertes der Filme zusammenstellen.

ZEITWEILIGE FILMEINFÜHREN ZUR ERGAENZUNG DES ANGEBOTS

Das Programm der Filmklubs wurde traditionell weitgehend aus Filmen des Schweizer Verleiheangebots zusammengestellt, die am betreffenden Ort nicht im Kino gezeigt wurden, und durch einige Titel aus den Beständen der Cinémathèque suisse ergänzt, die in geschlossenen Klubvorführungen vorgeführt werden durften. Auch heute noch arbeiten die meisten Filmklubs nach diesem Rezept. Die Spielstellen und Filmklubs in den grösseren Städten, in denen die künstlerisch wertvollen Filme des Verleiheangebots vielfach von den Studiokinos gezeigt werden, haben jedoch mehr und mehr angefangen, sich im Ausland nach Kopien jener Filme umzusehen, von denen die internationale Fachpresse spricht, die zum Teil mit Festivalspreisen ausgezeichnet worden sind, die von den Schweizer Verleihern im Hinblick auf die geringen Kinoauswertungs-Chancen jedoch nicht eingeführt werden. Im Anfangsstadium (d.h. Anfang der 70er-Jahre) hatte dieses Sich-Umsehen zur Folge, dass jede Spielstelle und einige Filmklubs für ihren Eigenbedarf kurzfristig Filme aus dem Ausland einführten und diese sogleich wieder zurückschickten, denn man kannte noch zu wenig die ähnlich gelagerten Bedürfnisse der Kollegen in anderen Städten und war zudem durch die Bestimmungen des Eidg. Departements des Innern gebunden, die Weitergaben der eingeführten Filme einschränkte. Recht bald jedoch bemerkten die filmimportierenden Organisationen, dass oft dieselbe Kopie eines Films mehrfach ein- und wieder ausgeführt wurde, was erhebliche Kosten mit sich brachte, unter denen vor allem die Filmklubs, die eine solche Importtätigkeit wagten, zusammenzuberechnen drohten.

Von Anfang 1973 an trafen sich die Filmklubs mit Importprojekten auf Initiative ihres Dachverbandes, der Vereinigung Schweizer Filmklubs (Fédération Suisse des Ciné-Clubs FSCC), regelmässig mit den Vertretern der nicht-kommerziellen Spielstellen zur Koordinierung ihrer Projekte.

VON DER VEREINIGUNG SCHWEIZER FILMKLUBS ZU CINELIBRE

Aus diesen Kontakten und aus dieser Zusammenarbeit entstand der Plan, die bisher auf Filmklubs beschränkte FSCC zu einem umfassenden Dachverband der Organisationen für nicht-kommerzielle Filmvorführungen auszuweiten. Diese Idee wurde grundsätzlich auch von der Sektion Film des Eidgenössischen Departements des Innern begrüsst, die sowohl durch die Subventionierung der FSCC als auch für die Erteilung der Einfuhrkontingente und -bewilligungen eine für die künftige Tätigkeit ausschlaggebende Stellung einnahm. Ende April 1975 konnte die Umwandlung in "Cinélibre" (Untertitel: Verband Schweizer Filmklubs und nicht-kommerzieller Spielstellen) schliesslich durch eine Statuten- und Namensänderung der FSCC vollzogen werden, wobei die nicht-kommerziellen Spielstellen in Bern, Genf und Zürich auf diesen Zeitpunkt ihren Beitritt erklärten.

In den eindreiviertel Jahren seit der Verbands-umwandlung hat die Tätigkeit einen kaum voraussehbaren Aufschwung genommen; Filmklubs, die vorher abseits gestanden hatten, sind zum Verband gestossen (der heute rund 90 Mitgliederorganisationen umfasst), andere sind neu gegründet worden, und die Vorführungen der von Cinélibre vermittelten Filme sind auf ein Mehrfaches angestiegen. Was ursprünglich aus einem Zusammenarbeits-Interesse der grössten Mitglieder entstanden war, hat sich, wie erhofft, auch auf die kleineren Mitgliederorganisationen belebend ausgewirkt, von denen sich einige durch das Filmangebot zu einer umfangreicheren oder kontrastreicheren Programmation anregen liessen.

TAETIGKEIT VON CINELIBRE

Im Vergleich zu den knapp 500 Spielfilmen, die von allen kommerziellen Verleihern zusammen jährlich eingeführt werden, mag die Zahl von 66 Spielfilmen, die allein im

ersten Quartal 1975 von Cinélibre und seinen Mitgliedern eingeführt wurden, hoch erscheinen. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass aufgrund der unterschiedlichen Bedürfnisse der verschiedenen Spielstellen viele Filme weiterhin nur an einem Ort gezeigt werden. Auch sind der Verbreitung der meist nur in einer Landessprache unvertitelten Kopien sprachliche Grenzen gesetzt. Immerhin konnten in der Saison 74/75 dreissig Filme für einige Wochen oder sogar zwei bis drei Monate in Zirkulation gesetzt werden, mit denen 135 Vertragsabschlüsse (für eine oder mehrere Vorführungen durch das betreffende Mitglied) erzielt wurden. Das Filmangebot war breit gestreut: es reichte von alten deutschen Stummfilmen über einen bei uns nie verliehenen Film von John Huston ("A Walk with Love and Death") bis zu neuesten Filmen aus Bulgarien, Griechenland und Japan. Daneben konnten aus zwei Ländern, deren Filmproduktionen bei uns praktisch unbekannt sind, umfangreichere Zyklen vermittelt werden (Portugal und DDR). Für die Saison 75/76 figurieren wiederum verschiedene Festival-Preisträger im Angebot: der 2. Preis von Locarno 1975 ("Ewige Zeiten" von Schopow) und der 1. Preis von Mannheim 1974 ("Am Ende" von Maar).

CINELIBRE UND DER SCHWEIZER FILM

Manche Schweizer Filmschaffende begegnen den Filmklubs mit Geringschätzung, weil diese ihre Programmation nur zögernd dem neuen Schweizer Film öffneten. Eine grosse Rolle spielte dabei sicher, dass ein grosser Teil der Produktion (insbesondere in der deutschsprachigen Schweiz) Kurz- und Dokumentarfilme waren, während die Mehrzahl der Filmklubs traditionell auf den "Kinofilm" ausgerichtet sind. Die Promotions-Arbeit für den Schweizer Film fällt in diesen Fällen weitgehend zusammen mit jener für den Dokumentar- und Kurzfilm, der generell einer stärkeren Förderung in den Filmklubs bedürfte.

Vielfach wurde die Aufgabe, neue Schweizer Filme zu präsentieren, den Filmklubs auch von anderen Organisationen abgenommen, die 16mm-Filme in einem beliebigen Saal zeigten, mit Propaganda und Verkauf von Einzelbillets, während demgegenüber die im Kino spielenden Filmklubs von vornherein im Hintertreffen waren, weil ihnen diese öffentliche Arbeitsweise aufgrund der Verträge mit den Kinobesitzern bzw. deren Berufsverbänden verwehrt war.

Die Barriere zwischen den Filmklubs und dem Schweizer Film ist heute mit der wachsenden Tendenz zum 35mm-Spielfilm im Schwinden begriffen, und im Programm der nicht-kommerziellen Spielstellen haben die Schweizer Filme schon beinahe traditionell einen festen Platz. Nichtsdestoweniger hat Cinélibre seit seiner Gründung die Promotionstätigkeit für den Schweizer Film als eine seiner wichtigsten Aufgaben angesehen; diese Einstellung hat ihren Niederschlag auch in den Statuten von Cinélibre gefunden.

Die Möglichkeiten von Cinélibre, in diesem Sinne tätig zu werden, sind jedoch bedauerlicherweise beschränkt. Bereits vor der Verbandserweiterung ist der FSCC von der Sektion Film des EDI erklärt worden, es sei nicht möglich, ihr für diese Aktivität eine Subvention zuzusprechen, da für die Promotionsarbeit zugunsten des Schweizer Films bereits das Schweizerische Filmzentrum subventioniert würde. Cinélibre versucht daher zur Wahrnehmung dieser Aufgabe eng mit dem Filmzentrum zusammenzuarbeiten, das auch im Vorstand von Cinélibre vertreten ist. Darüber hinaus hat Cinélibre seine Dienste immer wieder den Schweizer Filmschaffenden zur Verfügung gestellt, die Informations-Material über ihre Filme den Filmklubs zustellen wollten oder die eine Tournée mit ihren Werken durch die Filmklubs planten.

Vorläufiger Höhepunkt dieser Anstrengungen war das Anfang November 1975 in Zusammenarbeit mit dem Filmzentrum organisierte Schweizer-Film-Weekend für Filmklubleiter,

an dem Produktionsbedingungen und -probleme von den Filmschaffenden selbst dargelegt wurden.

WIDERSTAENDE

Die Tätigkeit von Cinélibre beschränkt sich nicht auf diese Bereiche; so unterhält es einen Informations- und Auskunftsdienst, gibt Begleitmaterial zu den Filmen heraus und vertritt als Dachverband die gemeinsamen Interessen seiner Mitglieder gegenüber Behörden und Verbänden. Gerade in diesem letzten Bereich ist die Arbeit durch die Erweiterung des Verbands nicht nur erleichtert worden. Die Arbeit von Cinélibre scheint (noch mehr als zuvor jene der FSCC) leider von den Berufsverbänden der Filmverleiher und der Kinobesitzer mit Misstrauen, ja als eine unerwünschte Konkurrenz angesehen zu werden, deren Tätigkeit man möglichst einzuschränken wünscht. Demgegenüber sind die Mitglieder von Cinélibre der Auffassung, dass ihre Tätigkeit mit Filmen, die keinen kommerziellen Weg zum Publikum gefunden haben, die filmwirtschaftliche Tätigkeit ergänzt und sogar eine Art von Propaganda für den wertvollen Film auf der Kinoleinwand darstellt, die letztlich auch der Filmwirtschaft zugute kommen könnte.

Weitere Probleme entstehen Cinélibre daraus, dass ihm das Eidgenössische Departement des Innern für 1975 jegliche Subvention verweigert hat, mit dem Hinweis auf das neu erarbeitete Förderungskonzept ("Leitbild F"), das eine Tätigkeit wie jene von Cinélibre nicht vorsehe. Eine Konzentration auf den Schweizer Film und die für seine Verbreitung nötigen Massnahmen scheint unumgänglich, solange die Förderungsmittel ausgesprochen ungenügend sind. Doch dürfte es illusorisch sein zu glauben, es gäbe im Bereich des Filmvertriebs und der -vorführung eine Filmkultur mit ausländischen Filmen und eine Filmkultur mit Schweizer Filmen, und man könne diese pflegen und dabei jene vernachlässigen. Das Verständnis für den Schweizer Film, der sich ja vielfach von den durch das Hollywood-Kino geprägten Sehgewohnheiten entfernt, wird vielmehr beim Schweizer Publikum in dem Masse wachsen, wie es Gelegenheit bekommt, sich auch mit anspruchsvollen neuen ausländischen Filmen auseinanderzusetzen. Das belegt nicht zuletzt die Tatsache, dass gerade jene Filmclubs, die ein grosses Interesse an den von Cinélibre importierten Werken bekunden, auch überdurchschnittlich viel Schweizer Filme zeigen.

In der letzten Zeit scheinen mehr und mehr Filmschaffende zu verstehen, dass die Tätigkeit Cinélibre trotz des grossen Anteils, den ausländische Filme daran haben, ihren eigenen Interessen nicht zuwiderläuft, sondern ihnen dient. Darin, dass diese Einsicht in den interessierten Kreisen an Boden gewinnt, liegt eine wesentliche Zukunftshoffnung für die Arbeit von Cinélibre.

Aus: Zur Situation des schweizerischen Filmschaffens, Solothurn 1975.
Erweiterte und überarbeitete Fassung eines im "Bund" vom 8. November 1975 publizierten Artikels.

DONAT KEUSCH

FILMCOOPERATIVE ZUERICH

Im Jahre 1971, als der Filmclub "Der Andere Film" (DAF) auf seinem Höhepunkt anlangte, drängte sich bei den Organisatoren immer häufiger die Frage auf, einen eigenen Filmverleih aufzubauen. Der DAF zeigte damals vorwiegend "alternative" Filme, die Ereignisse aus der Sicht der Unterdrückten und von unseren Medien totgeschwiegene Völker oder Randgruppen dokumentierten. Filme über den Vietnamkrieg, über Befreiungsbewegungen der Dritten Welt, über Frauenprobleme, Jugendbewegungen und Unruhen im Westen, über das Homosexuellen-Problem u.a. Die Streifen waren durchwegs temporär in die Schweiz eingeführt worden und standen nur den Filmclubs zur Verfügung. Immer häufiger kamen von Jugendgruppen, Komitees, politischen Gruppen und Parteien Anfragen an den DAF nach diesem und jenem Film. Als Filmclub konnte der DAF diese Anfragen nur sehr selten befriedigen, so dass sich der Aufbau eines brauchbaren Filmverleihs stellte. Wir hatten die Absicht, Filme, für die ein breiteres Interesse bestand, über längere Zeit zu mieten oder zu kaufen und zu verleihen. Wir bildeten eine Arbeitsgruppe aus DAF-Aktivisten und sonstigen Filminteressierten. Darauf wurde die Genossenschaft "FILMCOOPERATIVE ZUERICH" gebildet, wobei die Mitglieder der Arbeitsgruppe als Gründer auftraten. Heute umfasst unsere Genossenschaft etwa 55 Anteilschein-Besitzer, wovon etwa 15 immer noch mehr oder weniger aktiv an der Arbeit teilnehmen. Anfänglich besaßen wir lediglich einige ausländische Kurzfilme, die wir vom DAF übernommen hatten. Die eigentliche Verleiharbeit nahmen wir erst mit den Filmen "Rote Fahnen sieht man besser" (ein Geschenk einer Genossenschafterin), "El Tiempo de los Generales" und "Krawall" auf. Vor allem der letztere erlaubte uns eine breitere Auswertung, weil der Autor Jürg Hassler uns diesen Film exklusiv in den Verleih gab. Da wir die Vorführungen, so oft es ging, begleiteten, sammelten wir sehr schnell neben der technischen auch auf den Filminhalt und seine Rezeptierbarkeit bezogene Filmeinsatzerfahrungen, die wir immer wieder miteinander diskutierten. Indem wir zum Film oft auch den Projektor mitbrachten, ermöglichten wir vor allem auf dem Lande Vorführungen, die aus technischen Schwierigkeiten nie zustande gekommen wären. Die Filme "Arbeiterehe", "Schweizer im spanischen Bürgerkrieg" und "Ein Streik ist keine Sonntagsschule", sowie aus dem Ausland "Lip I", "Krieg der Mumien" und "Histoire d'A" brachten uns den endgültigen Durchbruch im Parallelverleih. Schon da zeigte es sich, dass insbesondere die drei abendfüllenden Filme vom Interesse des Publikums her durchaus im normalen Kino hätten gezeigt werden können. Mit "Schweizer im spanischen Bürgerkrieg" und "Histoire d'A" konnten wir im kleinen Rahmen des Filmpodiums der Stadt Zürich eine Kinoauswertung ausprobieren. Fast alle Vorführungen waren ausverkauft!

Die oben genannten Schweizerfilme erhielten wir von den Autoren nicht nur für den Verleih, sondern auch für den Verkauf im In- und Ausland. Dies ermöglichte uns auch auf dieser Ebene Kontakte zu anderen Verleihern und zu TV-Anstalten. Von "Arbeiterehe" verkauften wir fünf Kopien in der Schweiz und zwei ins Ausland, "Ein Streik ist keine Sonntagsschule" war nach grossem Erfolg an den Oberhausener Filmtagen sehr gefragt und wurde mehrfach im In- und Ausland verkauft, beide Filme sind auch vom Schweizer Fernsehen ausgestrahlt worden. Die kleinen Beteiligungen an den Verkaufserlösen hielten uns als nicht-subventionierten Filmverleih über Wasser. Die Einrichtung einer zentralen (oder einiger) Verkaufsstellen für Schweizerfilme drängte sich damals und drängt sich heute immer stärker auf. Wenn jeder Filmautor/-produzent seine wenigen mühsam erarbeiteten Kontakte mit sich herumschleppt, ist die lebensnotwendige Kontinuität auf diesem Sektor nie möglich und bei jedem neuen Film muss der Kontakt wieder mühsam aktiviert werden. Die FILMCOOPERATIVE ist darum bemüht, auf diesem Gebiet noch einiges zu tun und ihre Arbeit zu professionalisieren.

Ein wesentlicher Unterschied unserer Arbeit gegenüber anderen Parallelverleihern ist die technische und inhaltliche Durchführung von Filmvorführungen. Dabei halten wir die Kosten so niedrig wie möglich und überlassen es dem Filmmieter, ob er durch eigenen Zeit- und Arbeitsaufwand unsere Spesen klein halten will oder nicht. Neben der technischen Abwicklung leiten wir bei einer "begleiteten Vorführung" meist auch die Diskussion, geben Zusatzinformationen und vertreten den Filmstandpunkt. Dadurch wird insbesondere in Landgemeinden eine solche Filmveranstaltung zu einem kulturellen Ereignis, das über die reine Konsumation des Films hinausgeht. Wo eine Begleitung nicht möglich ist, liefern wir dem Veranstalter ausführliche Unterlagen zum Film, damit er sich für die Diskussion vorbereiten kann.

Wozu all dieser Aufwand, der uns nicht einmal angemessen bezahlt werden kann? Die Einsicht, dass man der "normalen" Filminformation und -kultur etwas aus der Sicht der Mehrheit entgegenstellen muss - wie ich dies bereits eingangs anhand der Aktivitäten des DAF erwähnt habe - war der Hauptgrund unserer Motivation zum Aufbau der FILMCOOPERATIVE. Wesentlich war dabei aber auch die sich mehr und mehr abzeichnende kulturelle Verödung auf dem Lande, begleitet von einer immer stärker werdenden Ausrichtung auf die Städte. In unseren Landgegenden führte das zu einer enormen Abhängigkeit vom Fernsehen, womit die kulturelle Unterentwicklung verflacht bzw. verstärkt wird. Auf diesen Aspekt einzugehen, würde in diesem Rahmen zu weit führen.

Unsere Aktivitäten bewegten sich bis Ende 1975 fast ausschliesslich im sogenannten "Parallelverleih". Erst mit dem Film "Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S." von Richard Dindo und Niklaus Meienberg konnten wir den Schritt ins normale Kinoprogramm machen. Neben der Unlust und der Angst der Kinobesitzer machte uns insbesondere der Verleiherverband mit seiner Filmmarktordnung Schwierigkeiten. Die Angst der Kinobesitzer kam weniger durch die Drohungen des Filmverleihverbandes zustande, sondern durch den Umstand, dass es sich um einen Schweizerfilm im Format 16 mm und erst noch um eine Dokumentation handelt. War kein geeigneter Projektor vorhanden, so installierten wir einen. Zeitungen wurden informiert, so dass in allen Orten mehrere Artikel über den Film publiziert wurden. Fast alle Vorführungen wurden von den Autoren oder von uns begleitet. In sämtlichen kleineren Städten und Gemeinden wurden diese Vorführungen zu einem Ereignis und oft mussten die Kinobesitzer feststellen, dass sie schon lange nicht mehr so viele Leute im Kino gehabt hatten. Die Zuschauerstruktur war nach Aussagen der Platzanweiser und Billeteusen immer sehr verschieden vom Normalpublikum des jeweiligen Kinos. Da 'Landkinos' leider immer total mit blind- und blockgebuchten Filmen verstopft sind, sind wir sehr oft gezwungen, anfangs Woche zu spielen und den Hollywood-Schinken die guten Wochenendtage zu überlassen. Voll im normalen Programm konnten wir diesen Film ("Die Erschiessung") lediglich in St. Gallen (11 Tage), Zürich (22), Bern (23), Luzern (10) und Basel (21) spielen. Aus offen politischen Gründen wurde der Film nur vom Kinobesitzer in Aarau abgelehnt, was uns nicht hinderte, ihn während dreier Tagen im Rahmen des Filmclubs "Freier Film Aarau" sehr erfolgreich zu zeigen.

In einigen Fällen kam eine Kinoauswertung über die Anfrage eines Vereins, eines Schulfilmclubs, einer Bildungsgemeinschaft u.a. nach dem Film zustande. Wir fragten bei diesen Anfragen den Interessierten jeweils, ob er anstelle einer Einzelveranstaltung auch eine Kinoprogrammation des Films unterstützen würde, wobei ihm in diesem Rahmen ein Abend zur Verfügung gestellt würde. Mit dieser Voraussetzung wurde dann mit dem ortsansässigen Kinobesitzer verhandelt. Wurde diese Form vom Kinobesitzer akzeptiert, so organisierten die interessierten Personen am Ort oft die Werbung: Plakataushang, Zeitungsartikel u.a.. Die lokale Unterstützung trug - insbesondere in St. Gallen - dazu bei, dass diese Filmvorführungen zum Ereignis wurden. Bereits während der Kinosauswertung begannen wir mit Einzelvorführungen in Orten, in denen kein Kino vorhanden ist, wobei wir darauf zu achten hatten, dass es sich nicht um ein Einzugsgebiet für ein bestimmtes Kino handelt. Dies aus Rücksicht auf Kinobesitzer, die den Film dann allenfalls nicht nahmen!

Die Veranstaltungen mit anschliessender Diskussion wurden alle von uns organisiert. Der Veranstalter oder Kinobesitzer brauchte meist nicht mal für die Spesen etwas zu bezahlen, was in den meisten Fällen seine Möglichkeiten überstiegen hätte. Trotz des grossen Aufwandes scheinen uns diese Aktivitäten aber sehr lohnenswert, um vom Publikum zu erfahren, was es vom Film hält. Die Aneignung dieses Wissen über das Studium von Sekundärliteratur und publizierten Untersuchungen ist eine sehr fragwürdige und sehr ungenaue Angelegenheit und führt über allgemeine Erkenntnisse nicht hinaus. Neben den interessanten Streitgesprächen zwischen Filmgegnern und den Autoren waren insbesondere Ergänzungen von Aktivdienstsoldaten sehr ergiebig. Es gibt wahrscheinlich selten Gelegenheiten, wo ehemalige Soldaten praktisch in der Öffentlichkeit davon reden, was sie von ihren Offizieren gehalten haben, dass sie bei einem allfälligen Einmarsch der Hitlerarmee zuerst ihre Vorgesetzten erschossen hätten und dann erst in der Lage gewesen wären, das Land zu verteidigen. Natürlich gab es auch Offiziere, die zu ihren Soldaten standen, aber die scheinen an gewissen Orten in der Minderzahl gewesen zu sein. Die Diskussionen zum Filminhalt wie auch der Ablauf derselben sagen über die formalen Qualitäten des Films ebensoviel aus wie beispielsweise organisierte Gespräche unter Fachleuten (und wer wollte wohl sonst über eine solch trockene Sache isoliert sprechen) zu diesem Thema. Meine Einschätzung der Film sei zu lang, besonders im Hinblick auf eine nachfolgende Diskussion, hat sich nur zum kleinsten Teil bewahrheitet. Die Diskussionserfahrungen zeigen, dass er vor allem für die intellektuelle Jugend zu lang und etwas zu langsam ist. Hingegen haben alle anderen Zuschauergruppen und dabei vor allem die mittlere und ältere Generation das Tempo und die Länge als angenehm und im Kontrast zum Beispiel zu Fernsehsendungen empfunden. Dass vor allem der Schlussteil des Films nicht zu lang ist, hat sich im Ablauf der Diskussion gezeigt, wo es möglich war, praktisch immer unmittelbar nach dem Ende der Projektion mit der Diskussion zu beginnen. Es zeigte sich somit, dass der Zuschauer bereits bei einigen Wiederholungen am Schluss des Films die Möglichkeit hatte, seinen Denkprozess in Gang zu bringen und das Gesehene kritisch zu überprüfen.

Dieser kurze Ueberblick über die Auswertung eines Films soll zeigen, dass die Durchführung von Kinoprojektionen nicht zwangsläufig zum Normalfall "Verleiher" führen müssen, sondern, dass auch in diesem Rahmen qualitativ andere Veranstaltungen durchgeführt werden können und müssen. Wahrscheinlich sterben sonst die wenigen auf dem Lande verbliebenen Kinos auch noch aus.

NEMO

DIE NEMO FILM GMBH - EINE KLEINE CHRONIK

1971 wurde die Nemo Film GmbH als gemeinsames Büro von sieben unabhängigen Film-
autoren gegründet: Claude Champion, Kurt Gloor, Markus Imhoof, Fredi M. Murer,
Georg Radanowicz, Alexander J. Seiler, Yves Yersin. Man ging von der Vorstellung
aus, dass die Zeit des Einzelkämpfers in Sachen Film vorbei oder zumindestens zu
überwinden sei, und dass dazu eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung die rich-
tige Form sei. Ein Geschäftsführer (This Brunner) und eine Sekretärin (fürs erste
halbjahr Rose Wandeler, dann bis Ende 1975 Marianne Bucher und ab 1976 Françoise
Morrow) sollten alle notwendigen Arbeiten übernehmen, damit ein Film ökonomisch zu
Stande kommt, damit er buchhalterisch korrekt produziert und anschliessend auch
über alle möglichen Kanäle ausgewertet wird. Die einzelnen Gesellschafter blieben
aber ihre eigenen Produzenten, die Nemo Film GmbH fungierte nur als stellvertreten-
de Firma, die sozusagen als Agentin für den einzelnen Autor-Produzenten in Erschei-
nung trat.

Finanziert wurden die Geschäftsunkosten (Gehälter des Geschäftsführers und der Se-
kretärin, Bürospesen wie Miete, Telefon, Porti etc.) durch eine prozentuale Abgabe
auf die bar zur Verfügung stehenden Produktionsgelder, auf die eingehenden Ein-
spieleinkünfte, auf die Verkäufe, sowie auf die Qualitätsprämien. Bald wurde aber
klar, dass einerseits das Produktionsvolumen der 7 "Nemoten" eher zu klein war, um
die relativ grossen Geschäftsunkosten zu finanzieren, und andererseits stellte sich
heraus, dass bei Verhandlungen mit Fernsehen, sonstigen Geldgebern etc. der Autor
doch immer noch sein bester Vertreter war. Daher wurde das Büro der Nemo ab 1973 nur
noch von Marianne Bucher als Allround-Sekretärin und Quasi-Geschäftsführerin be-
trieben.

Sehr früh zeigten sich Auflösungserscheinungen von Seiten der Mitglieder: Kurt
Gloor erschien der Nutzen der Nemo zu klein im Verhältnis zu den Kosten. Daneben
hatte er schon vorher ein relativ grosszügiges Atelier/Büro für seine eigenen Be-
dürfnisse eingerichtet, und so trennte er sich 1973 von der Nemo.

Ende 1975 traten auch die beiden welschen Mitglieder Claude Champion und Yves
Yersin aus der Nemo aus, da für sie der Aufwand, über ein Büro in Zürich ihre Pro-
duktionen abzuwickeln, sich sowohl materiell wie ideell als zu aufwendig und die
Absicht, eine Zweigstelle der Nemo in Lausanne oder Genf zu einzurichten, sich als
nicht durchführbar erwies. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte die Nemo-Film aber doch
eine grosse Zahl von erfolgreichen Filmen sowohl für ihre Gesellschafter sowie für
weitere befreundete Filmautoren produziert.

1971 "Le Moulin Déveley sis à la Quielle", Claude Champion

1972 "Die grünen Kinder", Kurt Gloor

"Volksmund oder man ist, was man isst", Markus Imhoof

"Passagen", Fredi M. Murer

"Alfred R. ein Leben und ein Film", Georg Radanowicz

1973 "Le Pays de mon corps", Agnès Contat, Claude Champion

"Die besten Jahre", Kurt Gloor

"Christopher und Alexander" Fredi M. Murer (Koproduktion mit Artco Film)

"Der Bucheggplatz z.B.", Sebastian C. Schroeder

"Die letzten Heimposamenten", Yves Yersin

1974 "Fluchtgefahr", Markus Imhoof

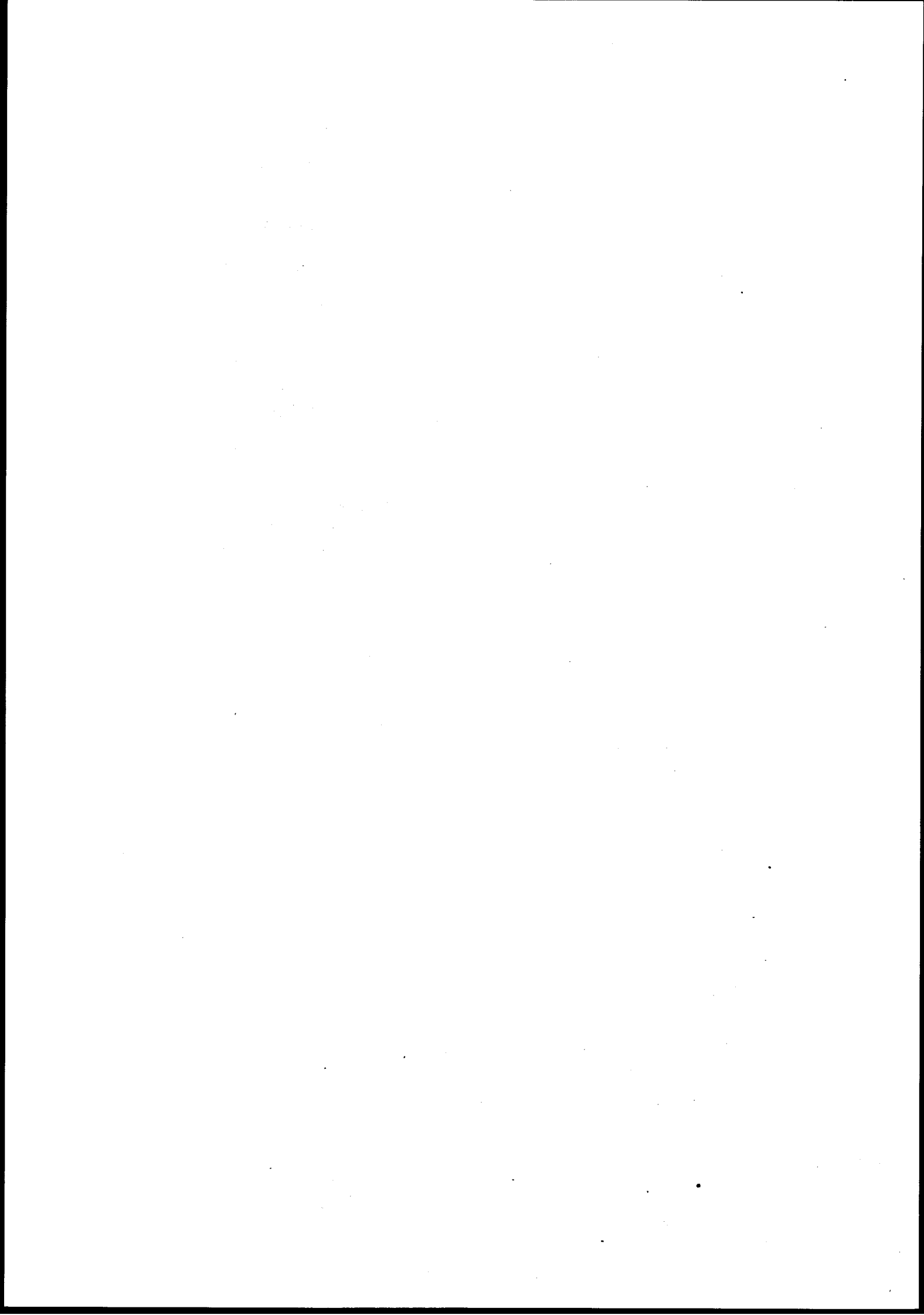
"Wer einmal lügt oder Viktor und die Erziehung", June Kovach

"Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind",
Fred M. Murer

1975 "Schweizer Bildhauer - anlässlich der Bieler Plastikausstellung 1975",
Georg Radanowicz, Sebastian C. Schroeder

Im Frühling 1976 wollte dann auch Markus Imhoof seinen zweiten Spielfilm "Taufwetter" nicht mehr über die Nemo produzieren. Da ein Film dieser Grössenordnung mit einem Budget von über einer Million Franken nur noch in Koproduktion realisiert werden kann und in diesem Zusammenhang die "gruppendedynamische Belastung" für Markus Imhoof zu gross wurde, ist er auf Ende 1976 aus der Nemo Film ausgetreten und hat eine eigene Firma gegründet.

Nachdem die Nemo in diesem Jahr drei Filme fertiggestellt hat ("Das Unglück" von Georg Radanowicz, "Verblichen mit früher" von Iwan P. Schumacher und "Früchte der Arbeit" von Alexander J. Seiler), ist die Idee und die Existenz der Nemo Film trotz des Schwindens ihrer Mitgliederzahl nicht gestorben. Die übriggebliebenen drei "Nemoten" werden zusammen mit sechs neuen Mitgliedern die Nemo Film in anderer Form weiterführen. Vorläufig ohne feste Sekretärin wird die Nemo mehr als Werkstatt und gemeinsamer Produktionsort und nicht mehr nur als Agenturbüro in neuen und für die neue Konzeption besser geeigneten Räumlichkeiten weiterhin die praktische und ideale Basis für die Filme ihrer Mitglieder sein: Hans U. Jordi, Friedrich Kappeler, June Kovach, Fred M. Murer, Georg Radanowicz, Hans-Ulrich Schlumpf, Sebastian C. Schroeder, Iwan P. Schumacher, Alexander J. Seiler.



Die Filmemacher

Alain Tanner

"...UND DIESE REALITÄT IST DER FILM SELBER!"

Ein Gespräch mit dem Spielfilmautor und früheren Dokumentaristen Alain Tanner - über seinen Film "Jonas", über Fiktion und Wirklichkeit, Utopie und Aktion, Kino und Fernsehen und Gesellschaft. Geführt in Genf am 9. November 1976 und aufgezeichnet von Alexander J. Seiler.

Seiler: Vor zwölf Jahren haben wir einander kennen gelernt. Es war in Brunnen am Vierwaldstättersee, an der "Schweizerischen Filmarbeitswoche", die von der Vereinigung der Schweizer Mittelschulfilmklubs in einem leicht verrotteten, aber umso geräumigeren Hotel veranstaltet wurde. Alex Bänninger, heute als Chef der Sektion Film im Eidgenössischen Amt für kulturelle Angelegenheiten gleichsam der oberste Brötchengeber von uns Schweizer Filmern, war zwar nicht mehr Mittelschüler aber Präsident dieser Vereinigung und trat im dunklen Anzug mit weissem Hemd und Krawatte auf - 1968 lag noch in der Zukunft. Wir zeigten beide unsere ersten Langfilme - du "Les Apprentis", ich "Siamo italiani". Obwohl die beiden Filme entstanden waren, ohne dass wir voneinander wussten, wurden sie dann von der Kritik stets in einem Atemzug genannt - von den einen als "mislungene Rettung des Schweizer Films", von anderen als möglicher Neubeginn. Wie immer: wir hatten beide die damals neuen Möglichkeiten des "Cinéma direct" entdeckt und schweizerische Wirklichkeit dokumentarisch dargestellt. Ich versuche das mit etwas anderen Mitteln noch heute - während du diesen Sommer deinen fünften Spielfilm fertiggestellt und mit deinen vier früheren wenn nicht die Welt, so doch die Metropolen Paris und New York und die internationale Filmkritik erobert hast. Deine ersten internationalen Erfolge mit "Charles mort ou vif" und "La Salamandre" haben wesentlich dazu beigetragen, dass zuerst in der französischen, dann auch in der deutschen Schweiz so etwas wie eine kontinuierliche Produktion von Spielfilmen entstanden ist. Heute ist bei uns der Trend zum Spielfilm so ausgeprägt, dass man sich als Dokumentarist manchmal etwas vereinsamt, ja veraltet vorkommt, und dann fällt mir jeweils ein, was du mir vor etwa fünf Jahren - du hattest eben "La Salamandre" gemacht - an einem Filmtreffen in Leysin nach der Vorführung meines Filmes "Unser Lehrer" sagtest: dass man hier und heute, in dieser zeitgenössischen Schweiz, keine Dokumentarfilme mehr machen oder mit Dokumentarfilmen nichts mehr aussagen könne.

Tanner: Das habe ich nicht im Ernst gesagt, sondern im Scherz, aus einer Laune, einer persönlichen Stimmung heraus, weil ich damals für mich selber so fühlte. Heute bin ich dabei mich wieder mehr für den Nicht-Spielfilm (le cinéma non-fiction) zu interessieren. Uebrigens gibt es für mich zwischen den beiden Bereichen keine sehr genaue Grenze. Mein Interesse an der Fiktion besteht vor allem darin, sie abzutöten, oder umgekehrt gesagt, innerhalb der Fiktion oder des Imaginären zu bleiben - jedenfalls die Mechanismen zu zerstören, die das traditionelle Kino (le cinéma-cinéma) benützt. In "Jonas" zum Beispiel habe ich die meiste Arbeit darauf verwendet, aus der Fiktion auszusteigen, sobald sie einen gefangen zu nehmen droht: aus der Fiktion im Sinn des Romanhaften, der Identifikation mit den Personen, der traditionellen "filmischen" Erzähltechnik. Es interessiert mich, von diesen bekannten Mechanismen des Spielfilms auszugehen, weil es mir Spass macht, Personen zu beschreiben und in ihnen mich selbst zu inszenieren - aber theoretisch und technisch interessiert es mich in erster Linie, die Fiktion immer wieder ins Schleudern zu bringen, ein Spiel zu spielen, an dem sich der Zuschauer beteiligen kann und das ihn doch immer wieder ausschliesst, so dass er nie ganz zum Gefangenen der Geschichte wird, die ich erzähle.

S: Fiktion also nicht als Illusion und Identifikation, sondern als Verfremdung - nicht gerade etwas Neues, wenn man auf die Literatur und das Theater der letzten sechzig Jahre zurückblickt. Was mich mehr interessiert, ist deine Abkehr vom Dokumentarfilm - eben doch deine Bemerkung von Leysin. Ist die Fiktion nicht auch eine Abkehr von und eine Flucht aus der Wirklichkeit? Wenn ich mir deinen Weg von "Charles mort ou vif" bis zum "Jonas" vergegenwärtige, so scheint mir, der Realitätsbezug werde in deinem Werk zwar nicht von Film zu Film, nicht geradlinig, aber doch insgesamt deutlich dünner. Und diese Tendenz sehe ich auch bei uns in der deutschen Schweiz, wo nach der kurzen Hochblüte des Dokumentarfilms von etwa 1971 bis 1974 fast alle Autoren zum Spielfilm drängen, ja sich um Spielfilme reissen.

T: Der Drang zum Spielfilm braucht keine Flucht zu sein. Gut, es gibt Leute, für die der Spielfilm einfach eine Karriere bedeutet: den Glanz der Festivals, die Möglichkeit, vom Film zu leben, die im Spielfilm übrigens auch nur dann besser ist, wenn man Erfolg hat - das sind persönliche und oft fragwürdige Motivationen. Was mich selber angeht: als ich in Leysin die Bemerkung machte, die dich so beschäftigt, empfand ich die gesellschaftliche und politische Situation in der Schweiz als derart verhärtet und erstickend, dass mir die Flucht ins Imaginäre wirklich lebensnotwendig schien. Ausserdem hatte ich genug davon, mich im Dokumentarfilm hinter einem Thema zu verstecken: indem man ein schönes, ein gutes, ein fortschrittliches, ein "menschliches" Thema wählt, nimmt man auf irgendeinem Gebiet, ob es sich nun um Politik oder Soziologie oder was immer handle, Anleihen auf. Man kann das machen, kann es gut machen, redlich machen, intelligent machen, mit viel Dokumentation und so - aber wer spricht eigentlich, wer sagt "ich", wer zeichnet verantwortlich, welches ist die Beziehung, der Kommunikationsprozess zwischen dem Autor und seinem Gegenstand? Am Fernsehen jedenfalls habe ich das so erlebt: das Fernsehen glaubt alles machen, alles zeigen und alles sagen zu können, weil es den Standpunkt des lieben Gottes einnimmt, die Neutralität - und damit zeigt es, wie man sieht, letzten Endes gar nichts.

Für mich liegt das Problem des Dokumentarfilms in der Beziehung, die ich, wie begrenzt auch immer, zu etwas herstellen kann, das ausserhalb meiner Phantasie tatsächlich existiert - und der Weg zu dieser Sache, die Art und Weise, sie zu zeigen, müsste der Fiktion ziemlich nahekommen. Im Augenblick habe ich noch keine sehr klare Vorstellung davon, denn ich habe in den letzten Jahren viel mehr über die Fiktion nachgedacht. Erst die Sendungen, die Jean-Luc Godard für das französische Fernsehen gemacht hat, haben mir einen Anstoss gegeben, mich wieder für das Dokumentarische zu interessieren.

S: Ich bin natürlich ganz einverstanden mit deiner Ablehnung des "objektiven" oder "neutralen" Dokumentarfilms. Aber wenn man dich reden hört, könnte man meinen, es gebe bei uns nichts anderes als das durchschnittliche Fernsehfeature. Dabei ist gerade in der Schweiz in den letzten Jahren doch eine ganze Reihe von Dokumentarfilmen entstanden, die als Filme eines Autors vielleicht nicht offen deklariert, aber deutlich erkennbar sind, und die weder stillschweigend noch ausdrücklich den Anspruch erheben, neutral oder objektiv zu sein. Ich vermute, gerade weil diese Filme, von Gloor's "Die Landschaftsgärtner" über Stürms "Ein Streik ist keine Sonntagsschule" bis zu Dindos "Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S.", nicht neutral und objektiv, sondern persönlich engagiert und kritisch sind und unbequemes Material an die Öffentlichkeit bringen - gerade darum kommt der Dokumentarfilm nicht nur beim Schweizer Fernsehen, sondern auch bei der Filmförderung des Bundes seit etwa zwei bis drei Jahren deutlich an zweiter Stelle - hinter dem kinofähigen Spielfilm, der offenbar ungefährlicher ist. Und parallel dazu läuft im Spielfilm die Entwicklung von wirklichkeitsnahen, gesellschaftskritischen Stoffen zur privaten Innerlichkeit, von der persönlichen Handschrift zu kommerzieller Glätte. Was dich betrifft, so ist in "Jonas" die persönliche Handschrift zwar noch ausgeprägter, freier und schwungvoller als früher, aber deine Personen bewegen sich - verglichen noch mit "Le Milieu du Monde" - doch am Rand der Realität, sozusagen in

einer privaten Enklave, gelegentlich ist man versucht zu sagen auf einem anderen Planeten oder doch einem Trabanten. Das überträgt sich natürlich auf den Zuschauer - ich jedenfalls bin mit dem starken Verlangen aus dem Kino gegangen, den ganzen Bettel beruflichen und politischen Engagements hinzuschmeissen und mich meinerseits der Gemüsezucht, ein paar privaten Beziehungen und meinen Kindern zu widmen, auch wenn diese im Jahr 2000 schon über dreissig sein werden...

T: Da geht es aber nicht mehr um Dokumentarfilm oder Spielfilm, sondern um die Thematik des Films in bezug auf die politischen Institutionen oder die institutionalisierte Politik. Und im Augenblick sehe ich wirklich nicht, was man hier in der Schweiz im Rahmen der bürgerlichen parlamentarischen Demokratie ausrichten könnte. Darum interessiere ich mich gegenwärtig mehr für Versuche, auf der persönlichen Ebene etwas zu verändern: sich selber, die Beziehungen zu denen, die einem nahe stehen oder mit denen man täglich zu tun hat. Die Personen von "Jonas" sind keine Randfiguren, aber sie bewegen sich notgedrungen ein wenig am Rand, weil sie nicht einfach zur schweigenden Mehrheit gehören wollen. Dabei stehen sie durch ihre Arbeit doch die meiste Zeit in Verbindung mit ihr. Die Haltung von Max (Jean-Luc Bideau), der bis 1968 davon träumte, die Institutionen zu verändern, und der enttäuscht und desillusioniert ist, weil man sie nicht verändern konnte: diese Haltung ist gegenwärtig auch ein bisschen die meine. Zum Beispiel gehe ich nicht mehr stimmen, oder doch nur in ganz bestimmten Fällen, zum Beispiel wenn es bei den Grossratswahlen Leute gibt, die ich gerne im Grossen Rat sähe - denen gebe ich meine Stimme. Aber sonst gehe ich nicht mehr stimmen, weil ich der Meinung bin, dass Stimmenthaltung die einzige wahrhaft politische Haltung gegenüber dem ist, was einem vorgeschlagen wird.

S: Führt Stimmenthaltung nicht stets zur Macht der anderen?

T: Die Macht der anderen ist vorhanden, daran kann man mit dem Stimmzettel nichts ändern. Sie ist vorhanden in Permanenz, die Macht der andern, und sie wird noch lange vorhanden sein, jedenfalls bei uns, trotz der Illusionen, die das Demokratiespiel aufrechterhält. Aber ich sage nicht, dass man aufgeben soll. Uebrigens: heute in der Schweiz Filme zu machen, bedeutet alles andere als aufgeben. Die Briefe, die ich zu "Jonas" bekomme, Schmähbriefe und freundschaftliche Briefe, beweisen, dass meine Arbeit als Filmemacher weit über meine persönlichen filmästhetischen Probleme hinausreicht. Darum versuche ich meine Kräfte möglichst auf die Filmarbeit zu konzentrieren und sie nicht in politischer Arbeit, in Komitees und Sitzungen undsoweiter zu verzetteln. Manchmal tue ich es übrigens doch: heute nachmittag habe ich wieder einmal eine Besprechung wegen des "Centre d'animation cinématographique" hier in Genf, das ein gutes Beispiel dafür ist, wie die Demokratie im bürgerlichen Staat funktioniert. Die Initiative dazu ging von fortschrittlichen Kräften aus und wurde politisch von den Sozialisten getragen; demokratisch setzte man ein Komitee aus Politikern, Lehrern und Kulturbeamten ein, und jetzt hat darin die Rechte die Macht ergriffen. Dagegen werde ich heute nachmittag bei Staatsrat Chavanne protestieren.

S: Dass man sich nicht verzetteln darf, wenn man Filme machen will, sollte ich selber am besten wissen, denn vor lauter Filmpolitik, Kulturpolitik, Schulpolitik ist es bei mir so weit gekommen, dass ich für meinen neuen Film fast drei Jahre gebraucht haben werde ... Aber um auf "Jonas" zurückzukommen: was mich daran interessiert, ist ja gerade der politische Aspekt. Du zeigst Menschen, die eine andere Lebensweise, eine andere Lebenspraxis versuchen und ein Stück weit verwirklichen: in der Liebe und den menschlichen Beziehungen überhaupt, in der Erziehung und der Schule, in der Einstellung zum Besitz undsoweiter undsofort. Das wirkt sehr befreiend. Und gleichzeitig steckt in dem Scheitern dieses Experiments, das an allen Ecken von den bestehenden Zuständen wieder eingeholt wird, eine tiefe Verzweiflung. Von der Gruppe bleibt nur das bunte Fresko an der Hofmauer... Wirkt das nicht wie eine Aufforderung zur Resignation - gerade weil die Figuren in ihrer Farbigkeit so anziehend, fast ansteckend sind?

T: Das Experiment scheitert gar nicht. Wenn du die Figuren einzeln betrachtest, kann man nicht sagen, dass sie scheitern. Der einzige, der scheitert, ist Max, aber dieses Scheitern liegt weiter zurück. Nein, von Scheitern kann man nicht sprechen. Natürlich liegt in einer Ecke verborgen ein Stück Verzweiflung.

S: Das beschäftigt mich eben, dieses Nebeneinander von Hoffnung und Verzweiflung -

T: - das ist ja unser Leben die ganze Zeit, dieses Nebeneinander, wir haben keine Fahne zu hissen, wir müssen atmen und irgendetwas zu tun versuchen.

S: Aber was soll man tun, wenn die Zustände stärker sind und die Realität entfremdet ist zu einer Art Folie, von der man sich mit etwas Einfallsreichtum gerade noch abheben kann? Dindos "Erschiessung" öffnet auch keine Hoffnung - aber er macht die Realität durchschaubar und greifbar und damit auch angreifbar. Vielleicht ist es die Stärke des Dokumentarfilms, dass er eigentlich keine Hoffnung machen kann, sondern nur Wirklichkeit zeigen, die einmal Möglichkeit war, verpasste Möglichkeit zumeist oder usurpierte Möglichkeit - denn damit zeigt er die Möglichkeit in der Wirklichkeit, nicht im Gegensatz zu ihr. Und trotzdem bin ich manchmal verzweifelt darüber, wie verzweifelt die Geschichte der letzten sechzig Jahre in meinem eigenen Film wirkt. Nein, als Dokumentarist kann man keine Hoffnung machen, es sei denn, sie liege in der Wirklichkeit selber.

T: Nun, als Spielfilmautor kann ich Hoffnung machen durch die Phantasie! Es ist wahr, der Realitätsbezug in "Jonas" ist sehr lose - der Film schickt Blasen in die Luft, Seifenblasen, die steigen, schillern und zerplatzen. Aber er hat dennoch einen Bezug zu einer Realität, und diese Realität ist der Film selber! der Film als Ausdrucksform und in seiner Beziehung zum Zuschauer, die ich - im Gegensatz zu Godard, der sehr schnell und sehr weit geht - langsam, behutsam, Schritt für Schritt zu verändern suche. Das scheint mir sehr wichtig: zwischen dem Zuschauer und den Bildern, die er sieht, eine andere Beziehung herzustellen - die Art und Weise zu verändern, wie er die Bilder sieht. Im traditionellen Film - auch im Dokumentarfilm, bloss weniger ausgeprägt - ist die Beziehung zum Zuschauer eine sehr faschistische, denn das Bild dominiert den Zuschauer, übt eine Herrschaft über ihn aus. Und wenn ich darauf bestehe, im Spielfilm die Fiktion immer wieder auszukuppeln, auszuschalten, dann eben um eine weniger faschistische, eine mehr gegenseitige, kreisförmige Beziehung zwischen Film und Zuschauer herzustellen. Ich möchte dem Zuschauer keine Antworten liefern, sondern Fragen stellen.

S: Das möchte ich auch als Dokumentarist. Aber gerade da sehe ich im gegenwärtigen Trend zum Spielfilm - und im Trend des Spielfilms, sich von der Realität zu distanzieren - eine Gefahr, genauer: eine restaurative Tendenz. Natürlich braucht man den Traum, die Utopie, um die Wirklichkeit zu verändern - ohne Utopie erstickt und versteinert man. Aber umgekehrt braucht der Traum, braucht die Utopie den Bezug zur Realität, wenn sie von dieser nicht einfach ablenken und zum Realitätersatz, zu einer Art Droge werden sollen. Du hast diese Dialektik modellhaft dargestellt in "La Salamandre", wo beide recht und beide unrecht haben, der faktenhörige Journalist und der frei erfindende Dichter - und alle deine Filme bis und mit "Le Milieu du Monde" leben von dieser Dialektik. In "Jonas" setztst du dich zum erstenmal über die Realität hinweg - du hebst sie gewissermassen auf bis zum Jahr 2000, in dem Jonas 25 Jahre alt werden wird. Zumindest überspringst du sie in deinen so farbigen und anziehenden Figuren, die sich am Rand der Wirklichkeit einrichten, um zu überleben, so gut es geht. Darin steckt für den Zuschauer die Verführung "Wozu eigentlich kämpfen?", und im Willen der Menschen zum Kampf, zum Widerstand liegt doch die einzige Hoffnung...

T: Seltsam, dass du das so empfindest. Alle Figuren in "Jonas" kämpfen doch - schön, sie kämpfen nicht auf der Ebene, wo du sie kämpfen sehen möchtest, aber sie kämpfen, jede auf ihre Weise und in ihrem Umkreis. Sie fliehen nicht vor der Wirklichkeit, sie nehmen sie und versuchen sie zu verwandeln - sie sind ganz und gar nicht auf der Flucht. Sie haben Energie, und sie verwenden sie auf die Dinge, die sie tun, sie ver-

wandeln die Dinge. Marco versucht die Beziehung zwischen Lehrer und Schüler zu verändern, es gelingt ihm nicht - gut, er sieht ein, dass er vielleicht besser dazu geeignet ist, sich mit alten Leuten zu unterhalten, warum nicht. Und es gibt in dem Film doch eine Reihe von Dingen, die sehr klar ausgesprochen werden: alle diese Diskurse, die zunächst kreuz und quer verstreut sind, werden von Mathieu in seinem Schlusswort wieder aufgenommen und zusammengefasst: er stellt alle diese kleinen Hoffnungen, diese kleinen Aktionen, diese vereinzelt und, wenn du willst, wirkungslosen Einfälle auf eine umfassende politische Ebene, sie tauchen alle wieder auf in dem, was ihm durch den Kopf geht, als er sich gezwungen sieht, wieder in einer Fabrik arbeiten zu gehen. Und er stellt sie auf die einzige Ebene, wo sie eine Wirkung haben können: auf die des Klassenkampfes. Das sagt er sehr klar.

S: Es stimmt, das sagt er sehr klar, aber diese Rede habe ich wie aufgepfropft empfunden - aufgepfropft auf den Film insgesamt.

T: Ja, es ist möglich, dass das so wirkt - es ist eine Frage, wie man das macht.

S: Und ausserdem spricht er von der Zukunft, nicht wahr? Uebrigens sieht man dazu sehr schöne Bilder...

T: ...Bilder von einem neuen Industrieviertel in Genf, man sieht die Schweizerische Kreditanstalt, eine Verkehrsampel, die dreissig Sekunden lang auf rot steht, die Kreuzung, Richtungspfeile rundum...

S: Die rote Verkehrsampel ist für mich das Wichtigste in dieser Sequenz...

T: Die ganze Einstellung, von oben gesehen, hat eine unglaubliche Geographie - das System der Verkehrsregelung in der Schweiz sagt viel darüber aus, wie wir leben, in Genf haben wir jetzt Verkehrsampeln alle zehn Meter - all das haben wir nicht zufällig in diesem neuen Industriequartier gedreht, aber nicht um seiner Schönheit willen. Gut, die Einstellung mag wirklich recht schön sein, aber sie vereinigt eine enorme Menge von Informationen, und die Schlussequenz endet damit, was in zehn Jahren vielleicht wieder passieren kann, mit den Genfer Unruhen von 1932, mit der Schweizer Armee, die auf Schweizer schießt, jedenfalls bringt Mathieu 1976 die Geschichte der Arbeiterbewegung wieder aufs Tapet. Auch wenn das vielleicht nicht ganz gelungen ist, gibt es da doch eine ganze Reihe von recht eindeutigen Informationen und Hinweisen.

Im übrigen hast du recht: "Jonas" ist eigentlich eine Fantasie, fast eine musikalische Komödie, die Figuren singen ständig, obwohl das gar nicht vorgesehen war, und so ist auch der Film, so sind auch die Bilder. Eigentlich wollte ich ein Ding mit positiven Helden drehen, trotz der versteckten Verzweiflung, und wenn ich einen Film als Komödie konstruiere, als musikalische Komödie, dann bin ich gezwungen, aus der Realität herauszuspringen. Es stimmt, dass ich nirgendwo eine präzise Beschreibung der Gesellschaft versuche, um die es sich handelt - wir kennen sie von vornherein, weil wir in ihr leben. Als ich den Film kürzlich in den USA zeigte, gab es Leute, die sagten: Wir haben das bereits erlebt, das liegt hinter uns aber es gibt da trotzdem etwas, das uns stimuliert. Ich fragte: was ist es denn, das euch stimuliert? und es stellte sich heraus, dass es der Film selber war, die Technik des Films. Von ihr fühlten sie sich stimuliert, als Zuschauer in eine neue Position versetzt. Und mehr will ich gar nicht: ich verlange von den Zuschauern nicht, dass sie Aktivisten werden, sondern dass sie Zuschauer werden. Wir können mit dem Film weder die Welt noch die Gesellschaft noch irgendetwas verändern - verändern wir den Zuschauer, verändern wir den Film, das ist heute verdammt wichtig, denn die Leute sind mit Bildern völlig übersättigt und können nicht mehr schauen, nicht mehr sehen. In dieser Hinsicht ist das Fernsehen der Feind - ganz abgesehen davon, dass das Fernsehen in jeder Hinsicht der Hauptfeind der Menschheit ist, ist es auch der Feind der Bilder...

S: Als wir anfangen, etliche Jahre vor 1968, verstanden wir den Film als Kampfinstrument. Bei uns in der Deutschschweiz ist diese Vorstellung nie ganz gestorben...

T: Aber damit bin ich völlig einverstanden, ganz und gar einverstanden. Die Frage ist bloss, um welchen Kampf es sich handelt und wo er sich abspielt. Ich für mich sehe ihn heute auf der Ebene des Films und dessen, was er innerhalb der schweizerischen Wirklichkeit bedeuten kann - zum Beispiel durch die Wirkung eines Films wie "Jonas" auf den Zuschauer. Das ist auch ein Kampffeld... Wenn ich die Presse lese: früher hiess es "endlich ein Schweizer Film", Schweizer Film, Schweizer Film, Schweizer Film... Heute lese ich politisch regressive Kritiken, bekomme Schmähbriefe, man beschimpft mich als Kommunistenschwein - die Meinungen trennen sich, der Schweizer Film fällt auf die Leute zurück.

S: Das ist überraschend zu hören, denn in Zürich war die Begeisterung über "Jonas" allgemein - abgesehen von ein paar Vulgärmarxisten und superkritischen Filmkollagen. Uebrigens ist "Jonas" auch für mich ein grosser Film, gerade darum liegt er mir auf dem Magen... Und wenn ich mir vorstelle, was für ein Geschrei losbräche, wenn die Rede von Mathieu oder die Geschichtsstunde von Marco in einem Dokumentarfilm vorkämen - schliesslich gibt es wirklich Leute, die so denken (zum Beispiel Alain Tanner) und Lehrer, die ähnlich zu unterrichten versuchen -, wenn ich mir das vorstelle, dann frage ich mich erst recht, ob der Spielfilm hier und heute nicht einfach darum so hoch im Kurs steht, weil er harmloser, unverbindlicher und ungefährlicher ist als der Dokumentarfilm. In Richard Dindos "Schweizer im spanischen Bürgerkrieg" genügten ein paar kritische Aussagen wirklicher Leute über die Demokratie in der Schweiz, um am Schweizer Fernsehen die Schere der Zensur in Betrieb zu setzen. In "Jonas" kann Mathieu den Klassenkampf proklamieren, ohne dass sich das Bundeshaus oder das Fernsehen oder die "Neue Zürcher Zeitung" daran stossen. Aber wenn Dindo und Meienberg in der "Erschiessung" zeigen, dass während des zweiten Weltkrieges viele Spitzen unserer Armee und Stützen unseres Staates in allem Komfort mit dem Nationalsozialismus sympathisierten, ein armer Hund aber gleichzeitig erschossen wurde, weil er den Nazis für ein paar Silberlinge Geheimnisse verkaufte, die keine waren - dann ist die Hölle los. Spricht das nicht gegen den Spiel- und für den Dokumentarfilm?

T: Sicher kann man mit einem Dokumentarfilm viel direktere politische Kontroversen auslösen. Wenn man einen Dokumentarfilm über den Nationalrat machen und ihn am Fernsehen zeigen würde, entstünde vermutlich ein politisches Gemetzel. Dagegen hätte ich nichts einzuwenden, ich erhebe keinen Ausschliesslichkeitsanspruch - aber für ebenso wichtig halte ich die Arbeit eines Jean-Marie Straub, die in keinem Parlament der Welt und nicht einmal in der Presse eine politische Auseinandersetzung bewirkt, und die doch wie die von Godard von fundamentaler theoretischer Bedeutung ist. Ich selber arbeite nun einmal innerhalb meiner Grenzen - ich bin kein Schwamm, der alles aufsaugt und wieder von sich gibt. Und worauf ich immer wieder zurückkomme: der Inhalt steckt in der Form. Wenn du dich der Form eines amerikanischen Kriminalfilms bedienst, kannst du allenfalls sogar behaupten, der Polizeipräsident von Bern sei bestechlich oder führe ein Bordell - man wird es akzeptieren.

S: Dafür setzt man sich innerhalb des Systems "Kinofilm" anderen Einschränkungen und Zwängen aus - oder nicht?

T: Je nachdem. Ein junger Filmemacher, der heute in Frankreich ein Budget für seinen ersten Spielfilm möchte - und das Mindestbudget in Frankreich beträgt drei Millionen französische Franken - unterzieht sich bestimmten Einschränkungen, muss sich bis zu einem gewissen Grad nach dem Wind drehen, der gerade weht, denn wenn sein erster Film ein Misserfolg wird, kann er vielleicht nie mehr einen zweiten machen. Für mich hat sich die Situation von Film zu Film entwickelt. "Jonas" habe ich ohne jeden Kompromiss gemacht. Ich habe zuerst die Darsteller ausgewählt und dann das Drehbuch geschrieben - die Citel-Film in Genf als Produzent hat ein Budget von 1,6 Millionen Schweizer Franken aufgestellt. Die französischen Verleiher fanden das ein bisschen viel, auch von der Besetzung waren sie nicht gerade begeistert, sie wollten die eine oder andere Rolle umbesetzen. Das habe ich strikte abgelehnt. "Dann ist dein Film zu

teuer." Ich sah mir das Budget an, die Schauspielergagen waren viel zu hoch, die werden vom Produzenten nicht mit den Schauspielern, sondern mit deren Agenten ausgehandelt, das ist in Paris eine eiserne Regel. Ich sagte: "Reduzieren wir die Schauspielergagen, ich bin bereit, auch meine eigene zu reduzieren." Die Produzenten sagten: "Schön, kümmere du dich darum, wir können da nichts machen." Also ging ich persönlich zu jedem Schauspieler und erklärte ihm das Budget, die kommerziellen Möglichkeiten des Films undsoweiter - und alle waren damit einverstanden, zu einer Einheitsgage von 1'000 Franken pro Tag zu arbeiten, auch Miou-Miou, die für ihren letzten Film 250'000 Franken bekommen hatte und bei mir nur zehn Tage drehte. So haben wir das Budget auf 1,2 Millionen reduziert, und von da an war ich völlig frei; weder bei den Dreharbeiten noch bei der Montage habe ich je einen Verleiher oder einen Produzenten gesehen. Der Verleiher wollte, dass ich nicht über 1 Stunde 45 Minuten gehe, und ich habe 1 Stunde 55 Minuten gemacht und ihn zum Teufel geschickt. Das sind natürlich Kraftproben, die man erst von einer gewissen Position aus bestehen kann, und rechnen und prüfen muss man in jedem Fall. Ich weiss aber, dass der Freiraum, in dem ich arbeite, jedes Jahr kleiner wird. Die Kosten steigen, und die wirtschaftliche Konzentration im französischen Film ist unheimlich, dadurch ergibt sich indirekt eine Art von Zensur. Man wird sehen - nötigenfalls drehe ich meinen nächsten Film in Super-8, aber vielleicht kann ich ihn doch wieder in 35 mm Farbe drehen. Jedenfalls stimmt es, dass die Pressionen stärker sind, wenn man für den kommerziellen Verleih dreht - man muss wissen, woher sie kommen und wie man sie von sich abhalten kann - das ist ein Spiel mit seinen eigenen Regeln, eine ganze Strategie...

S: - in der und mit der man sich auch erschöpfen kann. Wenn ich sehe, wie sich gewisse Kollegen mit ihren angeschwollenen Spielfilmbudgets ablagen, dann frage ich mich, wie viel Kraft und Phantasie ihnen noch für die eigentliche Filmarbeit übrig bleibt. Jedenfalls scheint mir das kommerzielle Kino nicht unbedingt geeignet für die formale Arbeit, die Entwicklung neuer Formen, auf die du so grosses Gewicht legst.

T: Dass ein paar von uns in die Lage gekommen sind, in der Schweiz klassische Produktionen machen zu können, hat leider dazu geführt, dass nun jeder das will. Dabei gibt es wirklich andere, billigere Produktionsformen.

S: Welche?

T: Super-8, Video, Aber ich behaupte, dass man für 120'000 Franken auch heute einen Film wie "Charles mort ou vif" machen könnte - 1969 kostete er 60'000.--.

S: Und der Dokumentarfilm?

T: Der Dokumentarfilm kann vermutlich nicht ohne das Fernsehen leben, das ist sein grosses Unglück. Für mich sind auch die besten Deutschschweizer Dokumentarfilme noch immer viel zu stark vom Fernsehen geprägt. Nehmen wir Dindos "Schweizer im spanischen Bürgerkrieg" - die "Erschiessung" habe ich leider noch nicht gesehen -, ich fand den Film interessant, weil ich vom Thema wenig wusste, aber was mich vor allem interessiert hätte, erfuhr ich durch den Film nicht: wie sich Dindo selber, ein junger Schweizer von etwa 30 Jahren, zu den Ereignissen und den Menschen stellt, die er präsentiert, welches seine Perspektive ist, seine Beziehung zu dieser Vergangenheit.

S: In der "Erschiessung" erfährt man das sehr weitgehend.

T: Gut, aber die Abhängigkeit des Dokumentarfilms vom Fernsehen wird diese Entwicklung nicht fördern, denn am Fernsehen wird alles über einen Leist geschlagen, die Leute wissen gar nicht mehr, was sie am Bildschirm sehen, sie nehmen alles einfach entgegen. Und die Sprache des Fernsehens ist völlig erstarrt, völlig kodierte, die Leute, die die Sendungen machen, kennen den Kode auswendig. Neulich sah ich einen Film, den ein Bekannter von mir über Südkorea gemacht hat - nach drei Minuten wusste man alles: dass die Fernsehleute liberal sind, dass sie den Faschismus in Süd-

korea ablehnen, und dasselbe dann 50 Minuten lang: Kommentar und Bild, Kommentar und Bild, Kommentar und Bild. Wie MacLuhan sagt: das Medium ist die Botschaft, du kannst irgendetwas über diesen Kasten senden, es ist immer dasselbe. Es ändert sich erst, wenn man die Sprache ändert, den Kode aufbricht, aber wenn man das tut, wird es entweder gar nicht oder bestenfalls um elf Uhr nachts gesendet.

S: Eine letzte Frage: wir haben uns gemeinsam darum bemüht, Strukturen zu entwickeln - durch den Verband schweizerischer Filmgestalter, im Schweizerischen Filmzentrum, im Film-Pool -, die die Entstehung von Schweizer Filmen und ihre Verbreitung in der Schweiz und im Ausland erleichtern und unterstützen sollten. Heute sind diese Strukturen zwar noch sehr ausbaubedürftig, aber vorhanden, und sie haben schon einiges dazu beigetragen, dass es wieder ein Schweizer Filmschaffen gibt. Du selber benötigst diese Strukturen nicht mehr, um Filme machen zu können, das ist klar. Interessiert es dich noch, ob andere, jüngere Leute Filme machen können?

T: Selbstverständlich interessiert es mich. Ich weiss, man wirft mir und anderen "Arrivierten" vor, dass wir uns nicht um den Nachwuchs kümmern, dass wir das ganze Geld vom Bund für unsere Filme in Anspruch nehmen - das stimmt einfach nicht. Wenn mich ein jüngerer Kollege, auch ein Anfänger, interessiert, dann helfe ich ihm soweit ich kann. "Le Grand Soir" von Francis Reusser hätte ohne meine Beziehungen in Paris vermutlich nicht gedreht werden können. Was ich heute ablehne, ist die Vorstellung einer grossen Familie von Schweizer Filmern, in der sich alle lieben und gegenseitig helfen - das ist vorbei. Heute brauchen wir nicht die grosse Einigkeit, sondern die Zwietracht, die die Geister scheidet und die Spreu vom Weizen sondert. Ich bin interessiert daran, dass gute Filme gemacht werden, in der Schweiz und anderswo, und wenn sie von Schweizern sind, interessieren sie mich natürlich besonders. Aber "den Schweizer Film" gibt es für mich nicht. Ich lehne es heute auch ab, mit Soutter und Goretta in einem Atemzug genannt zu werden - obwohl ich mit Soutter und anderen nach wie vor gute freundschaftliche Beziehungen unterhalte. Aber wir sitzen nicht mehr im gleichen Boot und machen nicht mehr dieselben Filme.

S: Du hast wahrscheinlich recht - der neue Schweizer Film als Bewegung ist vorbei, dieses Gespräch zeigt es am besten. Die Bewegung bezog ihre Kraft daraus, dass sie sich selber nur Filme zurechnete, die sich in irgendeiner Weise in der Schweizer Wirklichkeit situierten und ihr Widerstand entgegensetzten. Heute scheint der Druck der Wirklichkeit bei uns und anderswo so gross, dass man sie unterlaufen muss, und vielleicht kann man das einzeln besser als gemeinsam und mit Spielfilmen besser als mit Dokumentarfilmen. Vielleicht - ich bin nicht sicher.

T: Gehen wir essen, um 14 Uhr muss ich bei Staatsrat Chavanne sein.

9 FRAGEN AN FILMEMACHER

I.

- a.) Warum haben Sie Dokumentarfilme gedreht? War für Sie Film gleichbedeutend mit Dokumentarfilm oder war der Dokumentarfilm die einzige Möglichkeit filmischer Äusserung?
- b.) Wie ist Ihre Arbeitsweise - die Entwicklung von der Idee bis zum fertigen Produkt?
- c.) Unter welchen Produktionsverhältnissen sind Ihre Filme entstanden (Finanzierung/Subventionen/Zusammenarbeit mit dem Fernsehen)?

II.

- a.) Haben Sie ältere oder neuere Vorbilder? Gibt es eine Dokumentarfilmschule, die Sie besonders schätzen?
- b.) Haben Sie eine bestimmte dokumentarische Methode entwickelt? Können Sie diese Entwicklung beschreiben?
- c.) Gibt es in Ihren Filmen thematische oder methodische Aehnlichkeiten mit den anderen schweizerischen Dokumentarfilmen?
- d.) Wie, mit wem und wie intensiv analysieren Sie Ihre Arbeit?

III.

- a.) Welche Funktion hat ein Dokumentarfilm im allgemeinen und im besonderen in der Schweiz?
- b.) Dokumentarfilme werden im Fernsehen oder in Randveranstaltungen gezeigt (Kellerkino, Sondervorstellungen in grossen Kinos, Clubs, Diskussionsveranstaltungen, etc.). Genügen Ihnen diese Abspielmöglichkeiten oder möchten Sie ins "normale" Kino? Oder sehen Sie für den Dokumentarfilm andere, wirkungsvollere Vertriebs- und Abspielmöglichkeiten?

Henry Brandt

I a.

Film war für mich immer an erster Stelle Dokumentarfilm. Das Dokument, eine Art und Weise das Leben einzufangen und der Versuch die Welt zu begreifen. Fast nie habe ich Lust verspürt, erfundene Geschichten zu erzählen und diese mit Schauspielern zu inszenieren. Am Anfang wollte ich nur zeigen was ich sah und fühlte. Mein Sehen und Fühlen war damals eng mit der Schönheit der Welt verbunden. Ich bin ein Beobachter, der durch den Sucher der Kamera schaut. Es schien mir immer wichtiger zu zeigen was ist, als Geschichten zur Zerstreung zu erfinden. Als ich um 1950 begann Filme zu machen (zuerst war ich Photograph), schien mir keiner der mir bekannten Spielfilme eine brauchbare Vorlage zu sein; der Spielfilm hatte für mich keine Anziehungskraft. Das Spielfilmkino schien mir eine wohl interessante, jedoch riesige und untaugliche Traummaschine, die am Leben vorbeizieht, zu sein.

I b.

Meine Arbeitsweise ist ohne Zweifel sehr banal. Ich beginne immer mit einer langen Phase der Beobachtung und der Untersuchung meines Themas. Ich mache Studien, lese viel und lebe während längerer Zeit an den Drehorten. Wenn ich kann, lebe ich während Wochen mit meinem Thema und den Leuten, die ich filmen will. Leider muss ich hier beifügen, dass die Geldsuche für einen Film mich stets während Monaten beschäftigt hat.

Das Drehen selbst geht ziemlich schnell. Bis 1965 und im Jahr 1973 habe ich die Kamera selbst geführt (ausser beim Film "Les seigneurs de la forêt"). Ich drehe viel. Erst am Schneidetisch mache ich meine Filme. Fast immer habe ich meine Filme selbst geschnitten.

Ich mag die kleinen Equipen; sie sind ungezwungen und diskret, sie stören und beeinflussen die Menschen vor der Kamera kaum. Wir sind niemals mehr als drei Personen, die dem zu filmenden Menschen gegenüber stehen (ausgenommen beim Film "Les seigneurs de la forêt", eine klassische Grossproduktion). Für mich ist die Haltung der Equipe gegenüber den Menschen mit denen wir arbeiten äusserst wichtig. Eben habe ich einen langen Dokumentarfilm mit alten Leuten gedreht. Es war mir ein Anliegen, mit diesen Menschen - lange vor den Dreharbeiten - nach und nach eine fast verwandtschaftliche Beziehung zu entwickeln. Das gute Verhältnis zwischen den alten Leuten und unserer kleinen Equipe (Willy Rohrbach an der Kamera und meine Frau Jacqueline Duc am Ton) hat es ermöglicht, dass sie uns ganz akzeptierten. Wir wurden nicht mehr als Eindringlinge oder als Neugierige empfunden. Während einer gewissen Zeit waren wir ein Teil des Lebens dieser alten Menschen, die uns ihr Vertrauen schenkten und uns ihr Leben erzählten. Diese vertraulichen Erzählungen - wie überhaupt alle Dreharbeiten - beladen den Regisseur mit einer grossen Verantwortung. Es ist niemals ungefährlich, den Menschen ein Bild von sich selbst zu geben; es kann sie zutiefst verwirren.

I c.

Viele meiner Filme sind Auftragsfilme, deren Finanzierung durch den Auftraggeber gewährleistet ist. Für den Film "Les seigneurs de la forêt" wurde ich von der Internationalen Wissenschaftlichen Stiftung als Co-Regisseur angestellt. Was die wenigen Filme, die ich selbst produziert habe ("Les nomades du soleil" 1953, "Les hommes des

châteaux" 1954, "Voyage chez les vivants" 1969; deutsch: "Der blaue Planet") anbetrifft, brauchte ich Monate, um die Finanzierung sicherzustellen. Nur der Film "Le voyage chez les vivants" hat eine Subvention des EDI erhalten. Die Serie der 13 Filme "Chronique de la planète bleue" (deutsch: der Stern des Menschen) konnte durch die Beteiligung des schweizerischen und des deutschen Fernsehens produziert werden.

Die Finanzierung von Autoren-Dokumentarfilmen war und bleibt schwierig, wenigstens in der französischen Schweiz. Das ist ein grosses Problem.

Ich habe mich immer geweigert, Werbefilme zu machen. Niemals habe ich einen Film gedreht, dessen Thema oder Botschaft meinen Ideen und meinen Ueberzeugungen widersprochen hätte. Dies hat zur Folge, dass ich von einem Monat zum andern nie weiss, ob ich Arbeit finden werde und ob ich meinen Lebensunterhalt verdienen kann. Leider ist das das Schicksal fast aller Schweizer Dokumentaristen.

II a.

Unter den Dokumentaristen, die mich vor 25-30 Jahren beeindruckt haben und die mich veranlassten, selbst Dokumentarfilme zu machen, möchte ich die folgenden aufzählen: Sucksdorf (Rythme de la ville, La mouette), Bunuel (Terre sans pain), Painlevé (L'hippocampe, Assassins d'eau douce), Rouquier (Farrebique) und ein wenig Flaherty, auch Basil Wright (Night mail). Später kam Jean Rouch (Les fils de l'eau, Moi un noir), und Chris Marker (Lettres de Sibérie, La jetée). Meine Anti-Vorbilder, die mir gezeigt haben, wie man es nicht machen soll, sind alle die Filmemacher, die in den fünfziger und sechziger Jahren die Dritte Welt - zu allererst Afrika - ausgeplündert haben; die die abgefilmten Menschen missbrauchten, lächerlich machten, erniedrigten und verrietten. Diese Filmer machten auf billigste Art und Weise Dokumentarfilme, leichte Unterhaltung mit dem ausschliesslichen Ziel, Geld zu verdienen (Giacopetti zum Beispiel).

II b.

Ich glaube diese Frage teilweise bereits unter I b. beantwortet zu haben.

II c.

Ich sehe sowohl thematische und methodische Aehnlichkeiten zwischen meiner Arbeit und derjenigen anderer Schweizer Dokumentaristen wie z.B. Fredi Murer (Wir Bergler...), Schlumpf (Betonfluss, Armand Schulthess) und R. Dindo (Die Erschiessung...).

II d.

Häufig analysiere ich meine Arbeit mit meiner Frau und auch mit meinen momentanen Mitarbeitern, vor allem mit meinem Kameramann. Ich stelle jedoch fest, dass ich als Dokumentarist hier in Genf, wo vor allem der Spielfilm (der übrigens teilweise versucht, die welschschweizerische Realität einzufangen) gepflegt wird, sehr isoliert bin.

III a.

Die Funktion des Dokumentarfilmes ist es, zu enthüllen **w a s i s t**, aufzuzeigen, seh- und hörbar zu machen was sich hinter den Worten, den Phrasen, den überlieferten Ideen, dem Konformismus versteckt. Zu zeigen, was hinter dem ist, was man **g l a u b t**, das ist und dem was man **m ö c h t e**, das sein soll. Der Doku-

mentarfilm kann auch das Lied der Welt singen, aber er muss an erster Stelle entmystifizieren und sich von den Sagen und Legenden lossagen. Seine Mission ist die Erkenntnis, denn alles beginnt mit der genauen Kenntnis seiner selbst, der andern, der Welt, in der wir leben. Das Dauerhafte kann nur auf der Erkenntnis dessen was ist errichtet werden. Demzufolge muss der Dokumentarfilm mit seiner ganzen Klarheit und seiner Geduld versuchen, uns einen Spiegel, der die Wirklichkeit nicht verzerrt, vorzuhalten, der uns zur Reflektion zwingt, der uns in Frage stellt, das heisst, der uns ermöglicht, mit der Entwicklung der Welt weiterzufahren.

Die Mission des Dokumentarfilmes ist es, uns zu helfen, erwachsen zu sein.

III b.

Die Vorführmöglichkeiten für Dokumentarfilme in der Westschweiz sind sehr beschränkt, um nicht zu sagen inexistent. Die Ausstrahlung durch das Fernsehen (vorausgesetzt, dass man sich dazu entschliessen kann) ist oft enttäuschend: Das kleine Format des heutigen Fernsehbildes gibt dem für die grosse Kinoleinwand konzipierten Film niemals die richtige Dimension.

Einige lange Dokumentarfilme kommen in den grossen Kinos heraus. Meistens ist ihre Karriere kurz und die Einnahmen gering, während die kurzen oder mittellangen Dokumentarfilme von vorneherein im Ghetto der parallelen Vorführmöglichkeiten untergehen.

Das Welschschweizer Publikum (mit Ausnahme eines Teils der Jugend) scheint sich davor zu fürchten, sich selbst in Frage zu stellen oder sich mit neuen Ideen auseinanderzusetzen. Man akzeptiert die Poesie, alles was hübsch und rührend ist, alles was zum Träumen einlädt und zerstreut.

Und trotzdem glaube ich, dass es ein Publikum für den Dokumentarfilm, so wie ihn einige unter uns verstehen, gibt. Das wirkliche Problem ist es, kleine Kinos zu finden oder zu eröffnen, deren Existenz nur durch die öffentliche Hand gesichert werden könnte. Diese Kinos müssten einer wirklichen Demokratie würdige Orte der Begegnung und der Diskussion sein, immer vorausgesetzt, dass sie für alle Dokumentarfilme offen stehen würden.

Walter Marti, Reni Mertens

I a.

Wir gehören jenen Filmautoren an, die eher sich bemühen, aus Bildern der Realität parabelhafte Fiktionen zu organisieren, als vor der Kamera den Schein der Wirklichkeit zu konstruieren. Das schliesst das Spiel nicht aus. "Ursula oder das unwerte Leben" enthält keine einzige Reportageaufnahme, die Szenen werden von echten Behinderten gespielt. Im sogenannten Spielfilm werden immer eine Menge Dokumentarelemente verwendet, um die Fiktion glaubhaft zu machen. Wir ziehen in unseren Filmen Fragwürdigkeiten in Betracht. Das geht auch mit Schauspielern und in erzählender Form. Film ist audio-visuelle Kunst. Ob erfundene, provozierte oder rekonstruierte Wirklichkeit, die Kunstmittel der Filmgestaltung sind dieselben. Die Unterschiede sind zur Hauptsache organisatorischer Art. Es gibt Wahrheiten, die man nur in Fiktionsform sagen darf. Der Spielfilm ist aber den althergebrachten Konventionen noch sehr unterworfen. Die direkte Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit öffnet, sofern die gesellschaftlichen Zustände es erlauben, mehr kreativen Spielraum.

I b.

Keine andere Kunst erfordert ein so hohes Mass an Arbeitsteilung. Eine Vielfalt von Vorgängen müssen getrennt geführt werden in Bezug auf das Ganze. Wir gehen von einer Realität aus. Die Idee kommt vom Erlebnis, teilt sich dann in eine Vielfalt von Absichten auf, die der Zuschauer - wie wir hoffen - audio-visuell, sinnlich erleben wird. Der Weg geht über die ständige Analyse der Bedeutung der Formen.

I c.

Es ist für Filmgestalter eine schwere Belastung, die Filme selber produzieren zu müssen. Wir teilen das Los der meisten Filmautoren in der Schweiz. In den letzten zehn Jahren haben wir den Weg nicht gefunden, eine Subvention des Bundes zu bekommen. Das Schweizer Fernsehen hat "Ursula oder das unwerte Leben" erst nach sieben Jahren ausgestrahlt. Eine kreative Zusammenarbeit mit dem Fernsehen kam in zwanzig Jahren nicht zustande.

II a.

Vorbild ist die Realität. Filmbilder sind Nachbild. Natürlich haben wir Lehrmeister: all die Form und Inhalt erforschenden Geister.

II b.

Wir bewegen uns in einem Realdecor genau so wie in einem Filmstudio und begegnen den Leuten genau so wie Schauspielern. Anders gesagt: wir schauen die Dinge als Filmzuschauer an, wir betrachten die Wirklichkeit als Bühne für Verhalten. Mit der Uebung ist uns diese Methode zur Selbstverständlichkeit geworden.

II c.

Wir sitzen alle im selben Boot, setzen uns auseinander mit der selben Wirklichkeit. Auch das, was wir anders tun, steht in Zusammenhang mit dem, was Kollegen tun.

II d.

Bei aller Analyse geht es in künstlerischer Perspektive immer um die Möglichkeit der Synthese. Wir haben die triste Erfahrung gemacht, dass sich darüber mit Kollegen kaum, mit Filmkritikern nicht reden lässt. Die Analyse des Werkes hat nur einen Sinn in Bezug auf die Analyse der Wirklichkeit.

III a.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Wirklichkeit führt zu neuen Einsichten, deckt nichtbeachtete Zusammenhänge auf, vermittelt dem Filmschaffenden Lebenserfahrung, eröffnet dem Film als Kunst neue Ausdrucksformen.

Die Sektion Film des EDI hat das Wort Dokumentarfilm aus ihrem Vokabular gestrichen: "Die Formen gehen heutzutage ineinander über. Wir reden nur von Film." Das ist gut. Aber zugleich hat der Bund die Subventionierung der filmischen Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Wirklichkeit drastisch erschwert und reduziert zugunsten der Fiktionsfilme. Das ist nicht gut.

Es ist ohnehin in der Schweiz kaum erlaubt, an die Wirklichkeit frei heranzugehen. Die Möglichkeit, mit der audio-visuellen Technik die Wirklichkeit zu erforschen wird nicht nur den Künstlern, sondern auch den Wissenschaftlern möglichst vorenthalten. Sie wird auf polizeiliche Ueberwachungs- und Kontrollfunktionen beschränkt.

Die Begutachtungsausschüsse des Bundes urteilen über Filmkunst aufgrund von literarischen Kriterien. Aber auch die Malerei blieb lange der Schrift unterworfen. Die Kunst der Renaissance entwickelte sich gegen das Verbot, Leichen zu sezieren.

III b.

"Ursula oder das unwerte Leben" lief sehr gut in den Kinos. Was alle neuen Filmformen betrifft, hat das Fernsehen eine Aufgabe, die vom Schweizer Fernsehen sehr, sehr mangelhaft erfüllt wird.

Zürich, 24. September 1976.

Alexander J. Seiler

I a.

Eine der Quellen meines Interesses am Dokumentarfilm war die Fotoreportage im "Life"-Stil, wie sie in der Schweiz nach dem Eingehen der "Zürcher Illustrierten" vor allem in "Die Woche" gepflegt wurde. Als Journalist arbeitete ich 1953/54 für "Die Woche" mit dem Fotografen Peter Moeschlin zusammen, mit dem ich etwas später auch ein Fotobuch über Pablo Casals machte. Moeschlin war befreundet mit dem Kameramann Andreas Demmer und drehte mit ihm einen Kurzfilm über die Rettungsschiffahrt in der Nordsee, "Gefahr Nordwest", zu dem ich den Kommentar schrieb. Das war, Anfang 1958, meine erste Filmarbeit. Inzwischen hatte ich mir eine Leica gekauft und machte - assistiert von June, die damals noch konzertierte - die Bilder für meine Reportagen selber, was mich aber auf die Dauer nicht befriedigte. Immerhin: die genaue detailfreudige, ungestellte Reportage spielte auf meinem Weg zum Dokumentarfilm schon eine wichtige Rolle, und es war kein Zufall, dass ich mich in der Filmarbeit mit Rob Gnant zusammentat, der ja auch einer der ganz wichtigen "Woche"-Fotografen war.

Im übrigen gab es damals in der Schweiz kaum einen anderen Einstieg in den Film als den Dokumentarfilm oder was man so nannte: den Auftragskurzfilm, der gar kein Dokumentarfilm war, sondern als "Fassadenfilm" im Gegenteil die Fiktion der wunderschönen, mustergültig tüchtigen und fortschrittlichen Schweiz herstellen und exportieren half. Der Ueberdruss an dieser Fiktion gab dem Dokumentarfilm dann auch die politische Dimension: zeigen, was ist, wie es hinter der Fassade wirklich ist, wie es nicht sein dürfte, was geändert werden müsste.

Trotz alledem war Film für mich nie "gleichbedeutend mit Dokumentarfilm" und auch nie die "einzige Möglichkeit filmischer Aeusserung". Dokumentarfilm war einfach die unter den hier und jetzt gegebenen Umständen zunächst mögliche, aber auch richtige und notwendige Form, Filme zu machen. Ich kann mir aber gut vorstellen, dass ich unter anderen Umständen - z.B. in der Schweiz 1975 - als Assistent beim Spielfilm angefangen hätte. Vom Theater her, in dem ich einen wesentlichen Teil meiner Jugend verbrachte, hätte ich durchaus die Affinität und die Voraussetzungen dazu gehabt. Vielleicht bricht das eines Tages noch bei mir durch.

I b.

In "Siamo italiani", "Musikwettbewerb", "Fifteen" war meine Arbeitsweise stark geprägt von der Vorstellung der Spontaneität. Wir einigten uns auf die Motive, die wir drehen wollten; die Dreharbeit selber erfolgte improvisierend: nicht die Wiederholung irgendeines Vorgangs wollten wir zeigen, sondern den Vorgang selber in der Erst- und Einmaligkeit des Augenblicks. Auch Vorinterviews wären damals für mich undenkbar gewesen: im Interview sollte der Augenblick festgehalten werden, in dem ein Gedanke erstmals ausgesprochen oder doch uns, den Interviewern, erstmals mitgeteilt wird. So kam ein sehr umfangreiches, kaum strukturiertes Material zusammen, und der Film entstand am Schneidetisch.

Eine gewisse Modifikation dieser Arbeitsweise ergab sich durch das Drehen mit mehreren Kameras in "Musikwettbewerb" und "Unser Lehrer". Da musste nun doch mit den Kameraleuten so etwas wie eine Bilddramaturgie abgesprochen werden; in "Unser Lehrer" konnte ich ihnen, wie im Fernsehstudio durch Kopfhörer, laufend Anweisungen geben. Trotzdem sind auch diese Filme nahezu reines "Cinéma direct": innerhalb der gegeb-

nen realen Situation ist nichts inszeniert, und von einer "Regie" kann man nur in bezug auf das Bild und insofern sprechen, als wir die Voraussetzungen herstellten, die es unseren "Darstellern" erlaubten, sich spontan und ungezwungen zu verhalten und zu äussern.

Die Montage der Filme, an denen June als Mitautorin beteiligt war, ist stark geprägt durch ihre Musikalität und musikalische Schulung: es sind nicht intellektuell, sondern aus der Sinnlichkeit des Materials heraus montierte Filme, nach optischen, akustischen, kinetischen Valeurs montierte Filme. Die Filme, die ich ohne June montiert habe, "Mixturen" und "Unser Lehrer", sind grossflächiger und geradliniger, in gewisser Weise auch eckiger im Aufbau.

"Die Früchte der Arbeit" führen dann ganz weg vom "Cinéma direct": da ist jede Einstellung sorgfältig ausgeleuchtet und probiert, denn es geht nicht mehr um den Augenblick, sondern ganz buchstäblich um die Wiederholung, aus welcher der Alltag oder noch genauer das besteht, was Henri Lefevbre "la quotidienneté" nennt.

I c.

Die einzige Subvention, die ich in fünfzehn Jahren Filmarbeit von der öffentlichen Hand bekommen habe, sind die 180'000 Franken vom EDI für "Die Früchte der Arbeit". An diesem Film ist auch die SRG mit 90'000 Franken beteiligt. "Unser Lehrer" wurde von der SRG gemeinsam mit dem Bayerischen Rundfunk finanziert (total 90'000 Franken), "Musikwettbewerb" vom Norddeutschen Rundfunk (120'000 DM), "Mixturen" ebenfalls vom NDR (20'000 DM), "Fifteen" vom Bayerischen Rundfunk (20'000 DM). "Siamo italiani" haben wir mit der Qualitätsprämie für "In wechselndem Gefälle" begonnen (20'000 Franken) und im übrigen durch Schulden finanziert, die wir dann im Lauf der Jahre durch die Qualitätsprämie (25'000 Franken), durch die Fernsehverkäufe an ARD und SRG (letzterer fünf Jahre nach Fertigstellung des Films!) und vor allem durch Auftragsarbeiten abtragen konnten. An Qualitätsprämien sind uns von 1963 bis heute total 98'000 Franken zugesprochen worden.

II a.

Ein eigentliches Vorbild hatte ich in der Dokumentarfilmarbeit nie. Natürlich schätze ich Flaherty, Ivens, die englischen Dokumentaristen und was es an Klassischem halt so gibt - von neueren Filmen bewundere ich vor allem "Le chagrin et la pitié" von Marcel Ophüls und "Klassenfoto" von Eberhard Fechner. Wenn ich eigentliche Einflüsse nennen sollte, also Eindrücke, die über Jahre und Jahrzehnte anhalten und die eigene Haltung prägen, dann denke ich paradoxerweise eher an Spielfilme: das gesamte Werk von Jean Renoir, "Der letzte Mann" von Murnau und "Variété" von E.A. Dupont, "Kameradschaft" und "Don Quixote" von G.W. Pabst, "Sciuscià" von de Sica und "Paisà" von Rossellini, die meisten Filme von Bresson, die jungen Tschechen der Sechzigerjahre, vor allem "Der erste Schrei" von Jires und "Von etwas anderem" von Chytilova. Natürlich auch die Nouvelle Vague: die frühen Filme von Truffaut, "Cléo de 5 à 7" von Agnès Varda, fast alles von Godard. Undsoweiter. Hollywood, das ich in meiner Jugend ablehnte, lerne ich heute schätzen, aber es hat mit wenigen Ausnahmen kaum einen Einfluss auf mich ausgeübt - anders als bei June, die in Los Angeles und in der Tradition von Hollywood aufgewachsen ist.

II b.

Soweit ich eine Methode entwickelt habe, nämlich eine spezifische Art des Cinéma direct gemeinsam mit Rob Gnant und June, habe ich sie nach "Unser Lehrer" auch wieder aufgegeben. Geblieben ist mir das Bestreben, Menschen nicht zu manipulieren, sondern sie in der jeweils geeigneten Weise zu einer Darstellung zu bringen, die von ihnen selbst ausgeht.

II c.

Wie sollte es zwischen Dokumentarfilmen, die zur selben Zeit im selben Land gedreht werden, nicht zu Berührungspunkten und Aehnlichkeiten kommen!

II d.

Unsystematisch und unregelmässig mit den Menschen, die mich interessieren und die sich für meine Arbeit interessieren. Unsystematisch und regelmässig mit June, meinen übrigen Mitarbeitern, den Freunden von der Nemo und anderen Kollegen.

III a.

Ein Dokumentarfilm hat die Funktion, Wirklichkeit sichtbar und begreifbar zu machen, indem er sie so zeigt, wie sie ist, wie man sie aber nicht sieht, nicht sehen will, nicht sehen soll - ohne den Film nicht sehen kann. Indem er verborgene, versteckte, verdrängte, unterdrückte, oft auch nur von Sehgewohnheiten verdeckte Wirklichkeit sichtbar macht, stellt er sie in einem gewissen Sinn erst her. Der Unterschied zum Spielfilm liegt - vom Formalen abgesehen - eigentlich nur in der Tatsächlichkeit, der Authentizität des Materials. Ein guter Dokumentarfilm hat eine Unumstösslichkeit, die ein Spielfilm - gerade weil er dem Dokumentarfilm den Bereich des Möglichen, die Utopie voraus hat - nie erreichen kann. Darum ist der Dokumentarfilm für die Herrschenden, die das Bestehende bewahren und Veränderungen verhindern wollen, weit gefährlicher als der Spielfilm. Je autoritärer und erstarrter ein politisches System ist, desto weniger kann es sich einen Dokumentarfilm leisten - oder desto mehr wird der Dokumentarfilm zur offiziellen oder offiziösen Fiktion. Das nationalsozialistische Deutschland, die stalinistische und nachstalinistische Sowjetunion, die konservative Schweiz der Dreissiger- bis Fünfzigerjahre hatten (haben) keinen Dokumentarfilm, der diese Bezeichnung verdient. Umgekehrt war ein Spielfilm, der Fiktion als Wirklichkeit ausgibt, stets eines der wirksamsten Instrumente politischer Manipulation - nicht nur unter dem Nationalsozialismus. Und schliesslich gibt es Formen und Stadien der Repression, in denen die Vieldeutigkeit fiktiver Wirklichkeit im Spielfilm zu einer wichtigen Möglichkeit subversiver künstlerischer Aeusserung wird - man denke an den osteuropäischen Film der Sechzigerjahre, an Carlos Saura und Bunuel in Franco-Spanien, an den brasilianischen Cinema Novo.

In der Schweiz hat der Dokumentarfilm seit 1964 auch Funktionen übernommen, die in anderen vergleichbaren Ländern der (bei uns unterentwickelten) Soziologie und einem (bei uns bis vor wenigen Jahren nichtexistenten) kritischen Fernsehen zukommen.

III b.

Das Kino wäre erst dann "normal", wenn man dort nicht bloss genormte Industrieprodukte, sondern ein Ausdrucks- und Formenspektrum zu sehen bekäme, wie es in Buchhandlungen und Kunstgalerien, bis zu einem gewissen Grad auch im Theater "normal" ist. Wenn ich zusehe, wie sich geschätzte, einst mehr oder weniger revolutionäre Kollegen damit ablagen, aufwendige Produktionen auf die Beine zu stellen, die in das Prokrustesbett des imperialistisch beherrschten Unterhaltungskinos passen, dann ziehe ich den bescheideneren, aber intensiveren Wirkungskreis des "circuit parallel" vor. Am wenigsten Wirkung hat trotz des potentiell enormen Zuschauerkreises die Sendung eines einzelnen Filmes am Fernsehen: als "pluralistische" Institution par excellence erdrückt dieses Medium jedes Einzelprodukt. Dokumentarfilme fürs Fernsehen müsste man kontinuierlich machen können, in Sendereihen oder festen Sendefässen à la "Temps présent" wie in den Sechzigerjahren Tanner und Goretta. Aber je mehr sich bei den Fernsehanstalten der administrative und technische Apparat aufbläht und ein Eigenlegen gewinnt, desto weniger kann das Fernsehen Leute gebrauchen, die sich nicht als Beamte, sondern als Autoren verstehen. Ich meine also schon, wir

müssen zäh um eine "Normalisierung" des Kinos kämpfen, die auch dem Dokumentarfilm einen Platz einräumt.

7.10.76

June Kovach

I a.

Noch heute weckt die Bezeichnung Dokumentarfilm in mir die Erinnerung an die dozierenden "Documentaries" meiner Schulzeit in den USA. Film als Pflicht, Lustlosigkeit und Langeweile. Ganz im Gegensatz dazu der Zauber der "Movies" - diese kontinuierlich laufende Scheinwelt, wo man, wohlversehen mit frisch geröstetem, noch warmem Popcorn, sich immer wieder auf das Happy End verlassen konnte. In der Regel boten die Kinos "double features", also zwei Spielfilme, mit Wochenschau und oft mit mehreren Trickfilmen garniert, und für den Eintrittspreis durfte man sitzen bleiben, solange man wollte. Das waren intensive Erlebnisse, die prägend wirkten, aber fast ausnahmslos eine nicht nur erfundene, sondern auch unwahre, eine idealisierte und brutalisierte, eine verlogene Welt vermittelten. Insofern war das Kino auch ein wahrer Spiegel der Gesellschaft, aber nicht nur das: gerade durch den Zauber des Mediums wurden diese Kinoerlebnisse auch zu einer Indoktrination, zur Initiation in die Erwartungen der Gesellschaft.

Heute haben sich die Klischees des Kinos in den besseren Filmen so sehr verfeinert, dass sie oft kaum mehr oder nur mit Mühe als solche zu erkennen sind. Trotzdem meine ich die ungeschriebenen Gesetze Hollywoods in den meisten Spielfilmen zu spüren, und genau diese Grenzen sind es, die der Dokumentarfilm überschreiten kann. Nicht in Richtung "Kulturfilm", sondern einer Aussage entgegen, die nicht durch vorgegebene Kategorien eingeengt ist. Die immer flexibleren technischen Möglichkeiten, die dem Filmemacher heute zur Verfügung stehen, sind geradezu eine Herausforderung, die Scheinwelt des Kinos, die Trugbilder einer verlogenen Gesellschaft durch neue, kräftige, bewegte und bewegende Formen und Bilder zu ersetzen und zu widerlegen. Vielleicht heisst das dann nicht mehr "Dokumentarfilm", aber "normale" Filme werden es sicher auch nicht sein.

I b.

In "Viktor" bin ich nicht von Viktor ausgegangen - wir mussten ihn erst suchen und finden -, sondern von einem Sachverhalt. Es ging mir um eine Aussage aus meiner eigenen Lebenserfahrung, um ein "message", wenn man so will: ich wollte etwas sagen, das ich als Musikerin nicht hatte sagen können. Ich nahm einen Extremfall von Erziehung, um über Erziehung an und für sich etwas auszusagen. Dieses Vorgehen hat sich zum Teil negativ ausgewirkt: "Viktor" wurde als Film über Heimerziehung verstanden, was er nur ganz vordergründig ist.

Meine Arbeitsweise ist dadurch geprägt, dass mich das tägliche Leben einerseits immer wieder zu Filmideen anregt und mir andererseits zur Ausführung zu wenig Zeit lässt. So scheint es mir weniger wichtig, etwas aufgrund von Recherchen mit Akribie zu dokumentieren, als das, was ich "sehe", sichtbar zu machen. Indem man sich davon entfernt, die Wirklichkeit mit Akribie wiederzugeben, nähert man sich der Fiktion. Wenn man dokumentarisches Material im Hinblick auf eine Aussage gestaltend manipuliert, dann besteht der Unterschied zu einem realistischen Spielfilm vor allem darin, dass ein Schauspieler über weniger Reichtum und Feinheit des Ausdrucks verfügt, als der Laie in dem mitbringt, was er erlebt oder einmal erlebt hat. Darum sehe ich meine filmische Zukunft nicht in einem dokumentierenden Spielfilm, sondern in einem befreiten Dokumentarfilm. ("Viktor" nenne ich übrigens nicht Dokumentarfilm, sondern Dokumentarerzählung.) Der Reichtum des Materials, die Unmittelbarkeit des "realen Augenblicks" im cinéma direct sind nur ein Aspekt davon - der andere sind die Bezüge, die der Filmemacher herstellt, und in denen liegt eben die grössere

persönliche Aussage. Wenn man von halbexperimentellen Studiofilmen, films d'art et d'essai, einmal absieht, sind gerade Schnitt und Vertonung im Dokumentarfilm freier und bieten mehr schöpferischen Raum als im Spielfilm, der immer an die Geschichte gebunden bleibt, die er erzählen muss. Gleichzeitig ist man im Dokumentarfilm durch das Material natürlich auch gebundener - wie in der Musik der Interpret durch das Notenbild, und ich war ja Interpretin, nicht Komponistin. Aber heute arbeiten auch die Komponisten vor allem mit Material, das sie gewissermassen neu interpretieren, und nicht mit der Erfindung von Melodien - wir leben nicht in einer sangbaren Zeit. Und Kienholz malt keine Bilder. Ich möchte den Spielfilm mit der Malerei vergleichen, die weiterhin rechteckige Formate irgendwie mit Formen und Farben füllt - die im und aus dem Dokumentarfilm zu entwickelnden Formen mit den Tableaux von Kienholz.

I c.

"Viktor" war ein Auftrag des Bayerischen Rundfunks, den uns Hellmut Haffner aufgrund eines kurzen Exposés und unserer bisherigen Zusammenarbeit erteilte. Er war auf 140'000 Franken budgetiert, kostete aber zuguterletzt ohne Xandis und meine Arbeit 160'000.--. Trotz Verkäufen ans Schweizer Fernsehen (rund 11'000.--) und die Landeszentrale für Politische Bildung in Düsseldorf (rund 15'000.--), trotz Prämie vom EDI (20'000.--) und gutem Verleih im Film-Pool und der SABZ haben wir also eher draufgelegt. Und Hellmut Haffner, der ein Anhänger der Synchronisation ist, war schwer enttäuscht, dass der Film so viel Schweizerdeutsch und fast nur schweizerisches Hochdeutsch enthält. Im III. Programm des Bayerischen Rundfunks lief eine "übersprochene" Version, die sich anhört wie ein 70-minütiger Auslandsteil der Tagesschau; von der in Mannheim ausgezeichneten untertitelten Version, die auch im 3. Programm des WDR ausgestrahlt wurde, wollte Haffner nichts wissen. Und da wir den Film nicht auf die durch "Strukturplan" und Programmschema vorgegebene Länge von 58 Minuten kürzen mochten - unser Vertrag lautete auf 58 bis 73 Minuten - kam der Film auch nie, wie eigentlich vorgesehen, ins 1. Programm der ARD. So wurde "Viktor" für den Bayerischen Rundfunk recht teuer und für uns ein etwas bitteres Ende einer langjährigen guten Zusammenarbeit mit Hellmut Haffner, dem wir und überhaupt der neue Schweizer Film viel verdanken.

II a.

Das ganze Kintopp ist ein Vorbild, das mir in den Knochen sitzt - und zugleich überhaupt nicht das, was ich machen möchte. "Chagrin et pitié" von Marcel Ophüls und "Klassenfoto" von Eberhard Fechner sind Dokumentarfilme, die ich gerne gemacht hätte. Die tschechische Nouvelle Vague, Godard, Makavejev waren nachhaltige und prägende Spielfilmeindrücke. In letzter Zeit kamen der erste Teil von "1900" und "Szenen einer Ehe" hinzu - von letzteren fand ich nachträglich, dokumentarisch wären sie noch besser geworden. Wenn ich das Gefühl hätte, ich könnte "1900" machen - dann würde ich Spielfilme machen...

II b.

Ja keine Methodik! Man lebt und lernt. Ich hoffe sehr, dass ich nie eine Methodik entwickeln werde.

II c.

Ja.

II d.

Siehe unter A.J. Seiler.

III a.

Warum muss man für den Dokumentarfilm ein Sondergehege errichten? Wenn schon: vielleicht ist der Dokumentarfilm ein Gegengewicht gegen den Pornofilm. Andererseits sind Pornofilme eigentlich Dokumentarfilme, aber Dokumentarfilme viel zu selten Pornofilme. Im Ernst: ich glaube, dass der Dokumentarfilm - oder der "andere Film" - die Aufgabe hat, das Bewusstsein der Gesellschaft zu schärfen und zu erweitern, also zu verändern, und dass er diese Aufgabe umso besser erfüllen kann, je weniger lehrhaft er sich gibt. (Mein nächster Film heisst "Ein langweiliger Abend".)

III b.

Das Kino müsste "normal" werden. Aber vermutlich wird der "andere Film" in absehbarer Zeit das Kino ganz verlassen und sich irgendwo zwischen Buch und Schallplatte installieren, zwischen Biblio- und Diskothek.

(Aus dem Englisch-Deutschen-Schweizerdeutschen übertragen von A.J. Seiler)

Fredi M. Murer

I a.

Meine ersten paar Filme machte ich als glücklicher Dilettant. Sie gehörten kaum einer Gattung an, es waren einfach Filme. Sie entsprangen direkt meinem Lebensgefühl, weil das Filmen sich als die einzige mir noch verbliebene Sprache erwies, die von der Schule nicht zerstört worden war.

Diese Filme entstanden praktisch ohne Geld und ohne Drehbuch, de facto also ohne "Bewilligung" des Bundes und des Fernsehens und somit auch ohne Selbstzensur. Als mein eigener Produzent und Mäzen orientierte ich mich an der Kunst der Zauberer, die aus eben noch leeren Zylindern wirkliche Tauben hervorholen. Was ich auf diese Weise produzierte waren keine Dokumentarfilme, aber als Filme vielleicht Dokumente von frühem eigenständigem Leben in der helvetischen Filmlandschaft, als dies noch wüst und leer war, jedenfalls wüst.

Meine letzten paar Filme machte ich als verbissener Profi. Der glückliche Dilettant von damals ist inzwischen Opfer innerer und äusserer Zwänge geworden. Er hat sich Experten unterzogen und zugezogen, um mit ihrer Hilfe die stets wachsenden und dadurch filmverhindernden Bedürfnisse der Filmförderungsinstanzen und sonstigen geldinaussichtstellenden Institutionen mit formal und formell einwandfreien Drehbuch-Attrappen, Budget-Fiktionen, fingierten Restfinanzierungs-Nachweisen und ausgewogenen Objektivitäts-Garantien angemessen befriedigen zu können. Dies wiederum zog ein Büro, einen farbigen Briefkopf, einen Dauerauftrag bei Rank Xerox und diverse Bankkontis nach sich. Von all den unfreiwilligen Bekanntschaften mit Kulturtechnokraten, Bürgerschaftsanbietern und Betreibungsbeamten ganz zu schweigen. Für den Zauberer wurde das Filmproduzieren zur permanenten Beleidigung. Zum Glück gabs die Nemo. Man braucht kein Darwinist zu sein um zu sehen, dass bei solchen klimatischen Verhältnissen gewisse Gattungen von Filmemachern eingehen müssen, wenn sie nicht innerhalb nützlicher Frist auch zu professionellen Gesuch-Stellern evolvieren.

Inzwischen gibt es schon recht phil. solcher Mutanten, die zwischen Selektion und Anpassung den Weg gefunden haben. Gerechterweise muss man jedoch sagen, dass dieser Zwang zu überdurchschnittlicher Mittelmässigkeit bei etlichen Gesuch-Steller-Filmen immerhin internationales Niveau erreicht hat. Ein weiteres Phänomen in diesem Zusammenhang sind die kirchlichen Preise, mit denen unsere Filme meist reich gesegnet von den internationalen Festivals heimkehren. Offensichtlich hat die allgemeine Tiefdruckzone, die seit einiger Zeit die Schweiz überlagert, ein Klima geschaffen, das die "unabhängigen" Filmemacher irgendwie nötigt, aus ihrem Engagement eine Art Berufung zu machen und in der Folge zu filmenden Sozialhelfern werden. So "gut" wie "sicher" diese Wesensneigung ist, so bedenkenswert erscheint mir diese Anpassungsfähigkeit. Dem sensiblen und kreativen Dilettanten von damals, der wie alle Kaspars, auch "ein solcher werden wollte wie einmal ein anderer gewesen ist", erging es kaum anders: Seine Identität mit der Kamera, seine Phantasiearbeit in bezug auf Filmsprache, seine Utopien und Visionen, sein Hang zum Experimentieren und zur Kunst (im meinetwegen bürgerlichen Sinne), ist ihm im Zuge der Professionalisierung fantasieloserweise zugunsten von Fleiss und Ernst fast ganz abhanden gekommen. Als ob es nicht schon genug ehemalige Musterschüler und angehende Oberlehrer in seiner Branche gäbe! Die Öffentlichkeit, beziehungsweise deren Hersteller, haben fast durchwegs in zustimmendem Sinne von seiner "Genesung" Kenntnis genommen. Der "genialische Narziss" von damals ist nach kanpp überstandener "neuer Eiszeit im Schweizer Film" zum "ernstzunehmenden Filmgestalter" herangeheilt.

So oder ähnlich bin ich, entgegen meinen ursprünglichen Ambitionen, Dokumentarfilmer geworden. Obschon für mich Dokumentarfilm gleichbedeutend mit Film ist, ist für mich der Dokumentarfilm keineswegs die einzige Möglichkeit filmischer Äusserung.

Meine nächsten paar Filme habe ich noch nicht gemacht.

I b.

Meine Arbeitsweise ist sehr langsam. Das Zustandekommen eines Films ist fast ein "naturhafter" Sickerprozess. Die ersten Anfänge liegen oft so weit zurück, dass sie mir unter Umständen erst bewusst werden, wenn der Film bereits in Entstehung, oder längst fertig ist, wenn überhaupt. Dafür ist der aktuelle Anlass, sich auf ein Filmprojekt einzulassen, um so zwingender und oft auch vordergründiger. Zuvorderst steht meistens, wenn auch schamvoll verdeckt, die ökonomische Notwendigkeit. Dazu gesellen sich, ebenso gut getarnt, der angefressene Ehrgeiz und der süchtige Erfolgszwang. Untermuert sind diese lebensnotwendigen Filmereigenschaften von beinahe selbstlosem Engagement und gesellschaftlichem Verantwortungsgefühl. Unsichtbar dazwischen sitzen schattenhaft die Aengste, die Ohnmacht und das "normale" Unbehagen. Erst an all diesen "Wörtern", die in Wirklichkeit nicht Wörter, sondern konkrete Situationen, Gefühle und Tatsachen sind, kristallisieren sich die "Ideen", die vielleicht einmal langsam die Gestalt eines Films annehmen.

Die Antwort auf den zweiten Teil der Frage, "- die Entwicklung von der Idee bis zum fertigen Produkt?" widerstrebt mir innerlichst. Was nämlich diese Frage impliziert, ist genau das, was meiner Meinung nach auch die momentane Filmförderungspraxis immer mehr als selbstverständlich voraussetzt oder wenigstens anstrebt, und worauf (dadurch) die allgemeine Tendenz im helvetischen Filmschaffen bereits hinausläuft: die röntgenüberwachte, industrielle Fertigung sauber vorausgeplanter und durchgerechneter Einbahn-Filme verhinderter Industrial-Designer, deren "fertiges Produkt" voraussehbar kaum mehr zu werden verspricht als ein Plagiat seiner selbst, als es noch eine "Idee" auf Millimeter-Papier war.

So wie ich die Entwicklungsmöglichkeiten eines eigenen "helvetischen Films" einschätze, scheint mir zu seiner Entfaltung die hiezulande traditionsreiche Bankier-Klient-Methode für einmal die falsche zu sein. Das Hinterlegen-Müssen so vieler Sicherheiten für so wenig Kredit muss auf lange Sicht zum schöpferischen Bankrott führen. Mir ist zwar bewusst, dass Risikoangst zum Scharm jedes geraden Schweizers gehört (wie die Stimmabstinz zu unserer Demokratie), aber im ohnehin risikolosen Kulturbereich, wohin die paar noch verbliebenen Phantasie-Reichen Zuflucht genommen haben, wäre etwas weniger Kleinspartentum förderlicher.

I c.

"Pazifik" (1965)

war eine 100%ige Eigenproduktion. Da das Original am Umroller geschnitten und am Projektor vertont wurde, konnten die Produktionskosten des ca. dreieinhalbstündigen Spielfilms bei Fr. 8'000.-- (achttausend) gehalten werden. Um dieses Kunststück zu vollbringen, mussten beispielsweise aufwendige Regenszenen trocken gedreht werden, um sie nachträglich auf der Schichtseite des Films mit Schmirgelpapier nachzusynchronisieren.

Nach der Uraufführung der stündigen Fassung an den I. Solothurner Filmtagen schickte ich den Film auf Anraten meiner ersten Filmfreunde an die "Sektion Filmwesen" des EDI, von deren Existenz ich bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal hörte, und bekam nach geraumer Zeit zu meinem eigenen Erstaunen dafür eine Qualitätsprämie in der Höhe von Fr. 10'000.-- zugesprochen. Durchs Buschtelefon erfuhr ich später, dass der damalige Vorsteher der Sektion Filmwesen, Dr. Oskar Düby, sehr dagegen war, da

es sich um einen anarchistischen Film handle. Ich erinnere mich, wie ich im Lexikon nachschaute und anschliessend stolz darauf war. (Mein bisher einziger "Oskar" sozusagen.)

"Chicorée" (1966)

entstand mit der Qualitätsprämie von "Pazifik". Nachdem eine Qualitätsprämie für diesen Film abgelehnt worden war und der Film in Amsterdam und Oberhausen einen Hauptpreis errungen hatte, anerbote sich Alex Bänninger (damals Filmkritiker bei der NZZ), der über den ablehnenden Entscheid fast so gekränkt war wie ich selber, einen formal und formell einwandfreien Rekurs zu schreiben, der dann auch erfolgreich war und mir abermals eine Qualitätsprämie in der Höhe von Fr. 10'000.-- einbrachte.

"Luginbühl" (1966)

entstand mit der Qualitätsprämie von "Chicorée". Nachdem die Abteilung Kultur des Schweizer Fernsehens sich von der vorgesehenen Co-Produktion zurückgezogen hatte, weil ich mich weigerte, einen kommentarschreibenden Kunstsachverständigen zuzuziehen, strahlte dieselbe Abteilung den Film gegen eine tarifmässige Gebühr von Fr. 2'500.-- (zweitausendfünfhundert) ein halbes Jahr später trotzdem aus.

Die Qualitätsprämie von Fr. 15'000.--, die wie immer zur zweckmässigen Weiterführung der Filmarbeit bestimmt ist, musste ich zur Hälfte für eine Aussteuer (inkl. Kinderbettchen) "missbrauchen". Mit dem Rest begann ich einen neuen Film.

"Sad-is-fiction" (1967/68/70)

Nachdem das Geld ausgegangen war, schickte ich eine Rolle provisorisch montiertes "Rohmaterial" Hellmut Haffner (Leiter des Tele-club, 3. Programm des Bayerischen Fernsehens) nach München. Aufgrund dieser Proberolle offerierte er mir einen guten Minutenpreis auf den fertigen Film und versprach mir, ihn anzukaufen. Für einmal sah ich mich gezwungen, zuerst auf mich und dann aufs Publikum Rücksicht zu nehmen, jedenfalls was die Länge betraf. Die Qualitätsprämien-Jury honorierte auch diesmal wieder meine Arbeit, wenn auch reziprok zur Länge: Um sich die mühselige Wiedererwägungsprozedur durch Rekurs zu ersparen, veranschlagte sie eine Qualitätsprämie von Fr. 4'000.-- (viertausend), die wie immer für die zweckmässige Weiterführung zu verwenden ist. Mit diesem Geld machte ich einen Experimentalfilm, der etwa das Doppelte kostete, nämlich

"Vision Of A Blind Man" (1969)

Dieser 70-minütige Farbfilm, den ich am längsten Tag mit verbundenen Augen gedreht habe, war mein erster Versuch mit Synchron-Ton und gleichzeitig eine Vorstudie für die "Optik" des "extraterrestrischen Wesens" im bevorstehenden Science-fiction-Film:

"SWISS-MADE - 2069" (1969)

Endlich schlug das grosse Glück zu. Die hundertjährige Volksbank hatte mich (neben Yersin und Mäder) auserwählt, ohne jede Bedingung (abgesehen vom Thema, der Länge, der Breite und der Farbe) für Fr. 120'000.-- einen 35 Minuten langen, 35 Millimeter breiten Spielfilm in Farbe zum Thema ihrer Jubiläumsaktion "Zukunft-Schweiz" zu drehen. Die filminteressierte Oeffentlichkeit wurde laufend durch Zeitungsartikel und mehrseitige Farbreportagen in diversen Ringier-Heftlis über die "Changse meines Lebens" orientiert, was sich die Jubilarin gemeinnützigerweise fast nochmals so viel kosten liess. Das "fertige Produkt" hielt dann allerdings den geweckten Erwartungen nicht stand und wurde, wie kaum anders zu erwarten, in den selben Zeitungen und Heftlis von teils denselben Schreibern definitiv fertig gemacht.

Das Gesuch um eine Qualitätsprämie wurde auch nach Rekurs abgelehnt. An das von mir selbstverschuldet überzogene Budget in der Höhe von Fr. 20'000.-- zahlte mir die Bank nachträglich noch Fr. 10'000.--. Der verbliebene Rest war, nebst einer Identi-

täts-Krise, alles was mir dieser Film eingespielt hatte. Die darauf folgende "Flucht aus der Enge" (samt Weib und Kinder nach London) finanzierte ich mit dem verbliebenen Rest aus dem Verkauf von "Sad-is-ficton", den ich erst nach "Swiss-made" fertigstellte. (Zuvor hatte Hellmut Haffner auch schon "Chicorée" und "Luginbühl" gekauft.)

- PAUSE - (1971/72)

"Passagen" (1972)

entstand mit einem Produktionsbeitrag des WDR (DM 29'000.--) und einem Bankkredit (Fr. 20'000.--) für den ein Teppichhändler und Giger-Sammler die Bürgschaft übernahm.

Mit der Qualitätsprämie von Fr. 30'000.-- (inzwischen minus Kopie), die wie immer für die zweckmässige Weiterführung der Filmarbeit bestimmt ist, musste ich leider meine Unregelmässigkeit bei der Bank in Ordnung bringen, was nur zufällig zum Thema meines nächsten Films überleitet.

"Christopher & Alexander" (1972/73)

wurde zu 100 % von Eric Franck, dem nachmaligen Begründer und Mitinhaber der ARTCO-FILM, finanziert.

Um das Filmbudget des Bundes und die Kriterien der Begutachtungskommission nicht zusätzlich zu strapazieren, habe ich auf ein entsprechendes Gesuch und damit auf eine mögliche Studienprämie verzichtet. Mit dem (verdienten) Geld des Zürichbergers bevorschusste ich die Vorarbeiten eines andern ethnographischen Films.

"Wir Bergler in den Bergen ..." (1973/74)

Zum ersten Mal in meiner bewegten Geschichte als Produzent, wagte ich es, beim Bund um einen Herstellungsbeitrag nachzusuchen, den ich auch ohne grössere Schwierigkeiten bekam. Budget: ca. 300'000.-- / Bund: 90'000.-- / Fernsehen: 90'000.--. Die Restfinanzierung war die übliche Kniebeugerei um Beiträge und Almosen zwischen Fr. 30'000.-- und Fr. 100.--.

Die Qualitätsprämie von Fr. 50'000.-- habe ich zum ersten Mal im Sinne der geltenden Bestimmungen der Vollziehungsverordnung I zum Eidg. Filmgesetz, zur Weiterführung meiner Arbeit als Filmer verwenden können.

- PAUSE - (1975/76 ...)

PS. Meine Arbeitsweise, die aus genannten Gründen (I b.) eine gewisse Flexibilität und Spontaneität verlangt, hatte es, mit Ausnahme beim Bergler Film, nie erlaubt, die geltenden Bestimmungen zur Erlangung eines Herstellungsbeitrags zu erfüllen oder aus Zeitgründen einzuhalten. Ich glaube behaupten zu dürfen, dass aufgrund meiner "Unterlagen", die ich zu meinen früheren Filmen jeweils hätte liefern können (im äussersten Falle bestanden diese aus einer "Vision" im Hinterkopf) kaum ein Projekt Gnade hätte finden können. Wenn ich Bergler wäre, würde ich sagen: "Es muss eine ganz andere Aenderung geben."

Dass diese Filme trotzdem zustande kamen, verdanke ich einerseits der "Qualität" jedes vorangegangenen Films, andererseits den Freunden und Mitarbeitern, die honorarlos oder unterbezahlt ihren Geist und ihre Zeit investierten, manchmal sogar ihr Geld.

II a.

Von Schulen habe ich schon seit jeher eher wenig gehalten. Meine frühen Vorbilder waren Bunuel und Flaherty.

Wenn es für mich dennoch so etwas wie eine Schule gibt, so ist es ganz allgemein das Kino und der Film als eine Art zweite Natur, losgelöst vom "Schöpfer". Diese Filme können experimentell, gespielt oder dokumentarisch sein und meinetwegen auch einer Schule angehören.

II b.

Die Methode, mit der ich an meine Filme herangehe, hat sich von Film zu Film mit dem Gegenstand und meinem Selbstverständnis als Filmemacher verändert und entwickelt, aber eine bestimmte Methode, die ich als "murersche" patentieren lassen könnte, habe ich meines Wissens keine erfunden. Insofern sind meine Filme immer auch eine Form der Autobiographie, und für mein Vorgehen war die Begegnung mit den Werken von Ethnologen wie Lévi-Strauss und Georges Devreux und jenen des Pädagogen Paolo Freire weit wichtiger als alle Film-Vorbilder.

II c.

Diesen Eindruck habe ich je länger je mehr, aber ich weiss nicht, ob meine Filme den andern ähneln, weil die andern meinen ähneln. Da jedoch der harte Kern der Filmemacher sich oft gegenseitig hilft und herausfordert, fände ich es sonderbar, wenn kein Einfluss sichtbar wäre.

II d.

Da meine Filme schätzungsweise zu je 33 % aus dem Hinterkopf, dem Bauch und den jeweils herrschenden äusseren Bedingungen hervorgehen, analysiere ich meine Arbeit theoretisch 67 % weniger intensiv als 100%ige Kopf-Filmer. Aber meine Unfähigkeit, diese drei Einzugsgebiete auch in der Praxis voneinander zu trennen, verursacht mir immer wieder unerwartete Schwierigkeiten. Diese versuche ich wenigstens schöpferisch auszuwerten, indem ich sie beispielsweise zu Stilmitteln erhebe, oder sie selbst zum Gegenstand des Films mache. Insofern sind dann die Filme selbst Analyse.

III a.

Subjektiv gesehen ist seine Funktion ähnlich dem Sex: Im allgemeinen der Erhaltung der Gattung dienend (der Filme und der Filmer), und im besonderen der Befreiung durch Lust. Objektiv gesehen ist seine Funktion im allgemeinen, subversiv zu sein, das heisst mit Russel gesprochen, alle Dinge in Frage stellen, die wir für wahr halten, alle akzeptierten Postulate einer Prüfung unterziehen, sich in jedes Tabu einmischen und ein Bedürfnis nach Fragen und Zweifeln wecken. Es heisst auch, der arroganten und unmenschlichen Forderung nach "Objektivität & Ausgewogenheit" grösste Komplexität und parteiische Offenheit entgegenzusetzen.

Die Schweiz (?) hat menschliche Filme in diesem Sinne (wenn schon) nötiger als "hofer-tige Humanisten", die glauben, die Menschheit vor sich selber retten zu müssen.

Im besonderen ist seine Funktion, das Schweigen zu brechen, das so schwer wie das Gold unter der Bahnhofstrasse auf unseren Zungen lastet. Dies kann auch ohne Worte geschehen.

III b.

Mir als Konsument kommt das Fernsehen so vor wie ein auslaufender Stausee, als Produzent hingegen wie ein Stausee der nie ausläuft. Als Hersteller von höchstens einem Film pro Jahr, überschätze ich die Wirkung eines einzeln ausgestrahlten Films keineswegs. Die Wirkung der permanenten "Ausstrahlung" von fernem "Sehen" unterschätze ich allerdings nicht.

Persönlich ziehe ich das "Kirchenschiff" Kino dem "Hausaltar" Fernsehen vor. Wenn es schon so ist, wie die Meinungserforscher und Exbeichtväter sagen, dass das Vordemfernsehersitzen und das Inskinogehen viel mit Einsamkeit zu tun habe, so hocke ich lieber mit andern im Kino als mit den Angehörigen vor der Leuchtbriefmarke. Es sei denn, es werde Gegenwart zelebriert, die hier und jetzt und gleichzeitig auch dort "Live" stattfindet. Egal ob Ali im Ring, Armstrong im All oder Dindo an der Fernsehstrasse.

Ich wäre also fürs "normale" Kino, wenn nur die Kinobranche normaler wäre.

Nachtrag:

Was ich übrigens in meinem Text sträflich vergessen habe, ist die Tatsache, dass meine Besuche an den Experimentalfilm-Festivals in Knokke meine Filmhirnwindungen weit mehr aktiviert haben als alle Filmklassiker zusammen. Insofern ist meine Anpassungsleistung an den neuen Früh-(ling) im Schweizerfilm noch beträchtlicher als ich glaubte.

Claude Champion

I a.

Als ich zum ersten Mal Lust verspürte, Filme zu machen, war ich ungefähr zwanzig Jahre alt und interessierte mich vor allem für Spielfilme. Alle meine Schritte, die meine Berufsausbildung als Regie-Assistent betrafen, gingen immer in Richtung Spielfilm. Ich kannte damals zweifellos wenige Dokumentarfilme oder sie hatten für mich einen schlechten Beigeschmack. Damals waren Dokumentarfilme vor allem "beschissene" Filme über wunderbare Länder in wunderbaren Farben mit einem dummen Kommentar. Ich erinnere mich allerdings daran, einige Filme aus Québec im besonderen "Les bûcherons de la Manouane" von Arthur Lamothe gesehen zu haben. Dieser Film hat mich ziemlich beeindruckt. Ich habe zu dieser Zeit also auch interessante Dokumentarfilme gesehen. Nun gut, diese Filme hatten nichts mit meinen Film-Träumen zu tun.

Mein erstes Dokumentarfilm-Projekt war "Quatre d'entre elles", zusammen mit Reusser, Sandoz und Yersin. Bei diesem Film haben wir uns aus politischen und finanziellen Gründen für den Dokumentarfilm entschieden. Jeder von uns wollte einen Film drehen. Doch in unseren Köpfen dachten wir an Spielfilme, an erfundene Geschichten, an Schauspieler oder zumindest an Inszenierungen. In der Hoffnung, nach Beendigung des Filmes eine Qualitätsprämie zu erhalten, hatten wir uns entschlossen, einen "soziologischen" Film zu machen. Zu diesem Zeitpunkt (1965-66) konnten nur Dokumentarfilme eine Qualitätsprämie erhalten; das Filmgesetz sah damals keine Förderung von Spielfilmen vor.

In der Folge - dank einer Zufallsbegegnung - bat mich Agnès Contat, ihr bei der Realisation des Filmes "Yvon Yvonne" zu helfen. Ich war frei und wusste nicht, wie ich meine eben begonnene "Filmer-Karriere" weiterführen könnte. Ich war ziemlich begeistert davon, einen neuen Film zu drehen und ein mir unbekanntes Gebiet - die Nacherziehung von Kindern - kennen zu lernen. Auch meine Arbeiten für die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde in Basel ("Migola, l'artisan de la pierre ollaire", "Le moulin Déveley sis à la Quielle") verdanke ich einem Zufall.

Nach all dem kann ich sagen, dass meine Arbeit als Dokumentarist eine rein zufällige war. Ich hatte nie beabsichtigt noch gewünscht, Dokumentarfilme zu drehen. Aber schon bei "Quatre d'entre elles" war unsere Vision des Filmemachens eng mit unserem Verständnis der Gesellschaft, mit der Welt, in der wir lebten, verbunden. Es war unsere Absicht, von unserem Leben und unseren Beziehungen zu diesem Leben zu sprechen, die Schweiz, ihre Bevölkerung und deren Lebensweise und Beschäftigungen zu zeigen. Dabei sollte dem Zuschauer die Möglichkeit einer kritischen Haltung gelassen werden. In der französischen Schweiz hatte man den Eindruck, dass weder die Graphik, noch die Malerei oder die Literatur diesen Beitrag wirklich leisteten. Wir waren keine Träumer, die nur kleine hübsche Geschichten erzählen wollten. Unsere Beziehungen zu einer sehr wirklichen Gegenwart, zu unserem täglichen Leben, zum politischen und sozialen Leben beeinflussten unsere Neigungen zum Spielfilm. Aber die Tatsache, dass es nicht möglich war, Spielfilme zu drehen, sondern man sich auf Dokumentarfilme beschränken musste, war damals nicht nur ein schlechter Ausweg.

Zu einem gewissen Zeitpunkt habe ich sogar geglaubt, dass die Welt des Dokumentarfilms meine Welt sei, und dass die Schweiz politisch und kulturell vor allem ein Dokumentarfilmschaffen brauchte. In einem Land, in dem die Auseinandersetzungen mit sich selbst und mit neuen Ideen ausserordentlich schüchtern und beschränkt sind, dachte ich, dass es wirklich notwendig sei, wenn Leute - in diesem Fall Filmemacher - ver-

suchten, eine Sicht der alltäglichen Geschehnisse und so eine Grundlage für Reflexion und Diskussion zu vermitteln. So schien mir der Dokumentarfilm, der an der Wirklichkeit klebt, sie wiederherstellt, sie in Frage stellt, ein vorzügliches und wichtiges Medium zu sein. Ich denke immer noch so. Andererseits habe ich trotzdem keine Verachtung für den Spielfilm. In vielen Fällen ist der Spielfilm angebrachter. Er erlaubt eine grössere Konzentration der Ideen, auch eine tiefere Sensibilisierung.

Seit zwei Jahren arbeite ich für das Westschweizer Fernsehen in Genf, wo ich sechs oder sieben Beiträge - alles dokumentarische Reportagen - realisiert habe. (Warum dieser Entschluss, vielleicht aus Lust am Dokumentarfilm? Nein, in erster Linie aus Ueberlebensgründen, denn wie jedermann weiss, erlaubt es die schwachsinnige Kulturpolitik unseres Landes keinem der Filmschaffenden, den Widerspruch zwischen dem Ueberleben und seiner Arbeit jemals zu überwinden!).

Ich weiss sehr gut, dass in der Schweiz ein grosser Unterschied zwischen einer für das Fernsehen produzierten dokumentarischen Reportage und einem unabhängig produzierten Dokumentarfilm besteht. Und dieser Unterschied zeigt sich bereits in der Produktionsphase. In einer unabhängigen Produktion verfügt man meistens über viel Zeit für die Vorbereitungen, Vorstudien und sogar während der Dreharbeiten selbst, während beim Fernsehen die Zeit viel beschränkter ist. Ausserdem muss man beim unabhängigen Dokumentarfilm (wie übrigens bei allen unabhängigen Produktionen) unheimlich viel Zeit darauf verwenden, die finanziellen Mittel zu finden. Man wird zum Geschäftsmann, zum kleinen Banquier und sieht sich oft für längere Zeit gezwungen, jede Unternehmungslust und die tiefsten Wünsche zurückzustellen. Ist beim Fernsehen eine Sendung einmal geplant und budgetiert, so hat man keine finanziellen Probleme mehr.

Nach all diesen Ausführungen muss ich feststellen, dass ich mich heute an der Grenze der Sättigung fühle. Ich habe den Eindruck, dass mich die REALITAET allzu sehr verschlingt. Es sind nicht so sehr die Filme, ihre Themen, ihre Erarbeitung, die mich erdrücken, sondern vielmehr die zu knüpfenden Kontakte, die zu treffenden Leute, die zu ermittelnden Auskünfte, die Interviews. Ich habe den Eindruck, dass meine Arbeit, mein Beruf, meine kreativen Wünsche als Filmschaffender sich in "public relations"- und Strategie-Probleme verwandeln. Es scheint mir höchste Zeit zu sein, dass ich mich in die Arme des Spielfilms, der Phantasie werfe, um - so hoffe ich - dem Untergang in dieser entschieden allzu konkreten Welt zu entgehen!

I b.

Ich glaube nicht, dass man diese Frage einfach allgemein beantworten kann. Für mich bedeutete jeder neue Film eine andere spezifische Art und Weise zu arbeiten. Andererseits kann ich ganz einfach sagen, dass die erste Phase eines Filmes die Themasuche, die Vor-Vorbereitung, die Geldsuche (oft sehr lang!) umfasst. Dann folgt das genaue Ausarbeiten eines Projektes, das zu sehr präzisierten, gut koordinierten Dreharbeiten führt. Ich lege grosses Gewicht auf meine Arbeit am Schneidetisch, denn es ist mir ein Anliegen, alle Möglichkeiten aus dem gefilmten Material auszuschöpfen. Im Fall von "Le pays de mon corps" haben wir während einem Monat gedreht und während vier Monaten geschnitten.

I c.

Ich glaube, am besten zähle ich einen Film nach dem andern auf und erkläre, wie sie produziert wurden.

"Quatre d'entre elles". Nach mehrjähriger Arbeit im graphischen Gewerbe und in der Werbung in Paris verfügte ich über gewisse Ersparnisse. Sie haben ganz zur Herstel-

lung meines Sketches "Sylvie" gedient. Da unsere Strategie ziemlich gut funktionierte (siehe Antwort erste Frage), erhielten wir von der Eidgenossenschaft eine Qualitätsprämie, die wir dazu verwendeten, das Aufblasen des Filmes zu bezahlen. Die Förderung des Bundes war damit erschöpft. Das heisst, dass das Geld, das normalerweise die Herstellung eines nächsten Filmes ermöglichen sollte, ausschliesslich dazu diente, die noch laufende Produktion zu beenden.

"Yvon Yvonne". Eine Therapeutin für Psychomotorik, Agnès Contat, hatte die Absicht, einen Film über ihre Arbeit zu machen. Sie war Mitglied einer Vereinigung, die eine bestimmte Methode der Nacherziehung von psychomotorisch gestörten Kindern vertritt. Diese Vereinigung hat alle Hebel in Bewegung gesetzt, um das notwendige Geld für den Film zu finden. Kleine Beiträge von einer Unzahl von Leuten (und ein Herstellungsbeitrag der Eidgenossenschaft) haben letztlich die Herstellung des Films ermöglicht. Der Film (Dauer: eine Stunde) fand Anklang und wurde von der "Vereinigung Schweizer Filmkritiker" zum besten Schweizer Film des Jahres 1969 erklärt, erhielt jedoch vom Departement des Innern nur eine Prämie von Fr. 5'000.--.

"Le moulin Déveley sis à la Quielle". Die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde hatte mir die Realisation eines ethnographischen Filmes vorgeschlagen. Wie üblich sollte der Film aus finanziellen Gründen schnell gedreht werden, stumm sein und nur die allerwichtigsten Arbeitsgänge des Müllers zeichnen. Doch ich habe mich entschieden, einen längeren Film mit Direktton zu drehen. Ein Drittel des Filmes wurde durch die Gesellschaft produziert. Ich bin als Produzent (und zwangsweise als Financier) für den Rest des Budgets aufgekommen. Ich hoffte, den Film später dem Fernsehen verkaufen zu können und eine Qualitätsprämie zu erhalten. Und wirklich, ich habe eine Qualitätsprämie (Fr. 20'000.-- erhalten und das Fernsehen hat den Film ausgestrahlt. Diese beiden Unterstützungen haben nach ungefähr zwei Jahren meine Schulden getilgt!

"Le pays de mon corps". Agnès Contat und ich hatten beschlossen, unsere mit "Yvon Yvonne" begonnene Zusammenarbeit wiederum aufzunehmen. Wir entwickelten ein Filmprojekt, von dem wir annahmen, es könnte vom Erziehungsdepartement des Kantons Genf unterstützt werden. Auch hier hatten wir richtig gesehen. Der Kanton Genf übernahm die Hälfte der budgetierten Herstellungskosten, den Rest (Fr. 38'000.--) erhielten wir als Herstellungsbeitrag von der Eidgenossenschaft. Leider wurde das Budget mit ca. Fr. 30'000.-- überzogen; es stellte sich heraus, dass die Dreharbeiten komplizierter waren, als wir es vorgesehen hatten. Da der Film sowohl in der Schweiz wie auch im Ausland ein sehr gutes Echo fand, hatten wir gehofft, eine Qualitätsprämie zu erhalten. Das war jedoch nicht der Fall... Auch hier halfen uns der Verkauf an das Fernsehen und der Parallel-Verleih, die Schulden innerhalb von drei Jahren zu bezahlen.

II a.

Ich glaube nicht, dass Dokumentarfilme mehr als andere Filme meine Arbeit beeinflussen haben. Es sind vielleicht viel mehr die Fehler, das Ungenügen der gesehenen Filme, die mich in meinem Entschluss, andere Wege zu finden, bestärkten.

Davon abgesehen, habe ich keine genügende Kenntnis der bestehenden Dokumentarfilmschulen, um mich für die eine oder andere zu entscheiden und zu sagen: "Dies ist die Dokumentarfilmschule, die genau meinen Absichten entspricht...".

II b.

Wenn jemand meine Filme analysieren würde, so könnten diese Leute beurteilen, welche Methode ich verwende und wie sich meine Filme gleichen. Denn eigentlich habe ich in sehr verschiedenen Sparten gearbeitet, auch waren die Vorhaben der einzelnen Filme sehr unterschiedlich.

Aber ich habe trotzdem eine bestimmte Art, einen Film zu konstruieren, eine Arbeitsweise, die mich besonders interessiert. Verbale Erläuterungen stossen mich ziemlich ab; im Dokumentarfilm wünsche ich mir, dass sie so beschränkt wie nur möglich sind. Diese Absage an den Text, an den Kommentar, führt natürlich für mich dazu, eine ausserordentlich klare Darstellung des Themas zu finden. Natürlich weiss ich, dass das didaktische Vorgehen eine ziemlich langweilige Methode sein kann. Der didaktische Weg ist ein Weg, der permanente Aufmerksamkeit verlangt. Ich weiss, dass vom Standpunkt "Film als Spektakel" der Film den Zuschauer anziehen muss, ihn gewissermassen motivieren muss. Doch versuche ich überhaupt nicht, den Zuschauer durch Kunststücke und stilistische Tricks zu motivieren, das heisst, indem ich einen Film mache, der vom Unbekannten ausgeht und Schritt für Schritt Erklärungen, eventuell Antworten gibt oder vorschlägt. Ich gebe mir Mühe, am Anfang eines Filmes interessante, fesselnde Dinge und Situationen zu zeigen, die jedoch nicht unbedingt verständlich sind und die nach und nach im Film erklärt werden.

Was "Le pays de mon corps" anbetrifft, so war die didaktische Absicht sehr klar, ebenso die Tatsache, dass wir keinen erklärenden Kommentar wollten. Wir haben den Film so konstruiert, dass sich die einzelnen Szenen in Beziehung zueinander erklären. In einer Szene gibt man eine gewisse Anzahl von Informationen, die der Zuschauer wahrnimmt, jedoch nicht unbedingt ganz durchschaut, nicht ihren ganzen Sinn erfasst. Dafür erhält er in der nächsten Szene weitere zusätzliche "Erläuterungen", die sich auf die erste Szene beziehen und so fort.

Ich glaube, dass das didaktische Vorgehen im Dokumentarfilm eine wichtige Funktion erfüllt, handelt es sich doch darum, dem Zuschauer eine gewisse Realität zu zeigen, die er oft überhaupt nicht kennt und die er nach der Filmvorführung teilweise begreifen kann und so die Möglichkeit bekommt, das Gesehene zu reflektieren.

II c.

Die heutigen Schweizer Filmemacher gehören fast alle zur gleichen Generation. Wir haben bestimmt ein wenig aus den gleichen Gründen angefangen, Dokumentarfilme zu drehen und oft denken wir, was unsere Umgebung angeht, ähnlich. Deshalb gibt es vermutlich thematische und methodische Aehnlichkeiten im schweizerischen Dokumentarfilmschaffen. Doch der zum Wert erhobene Fluch des Individualistentums ist in unserer Konkurrenz-Kultur immer noch sehr beständig und grosse Abweichungen und Unterschiede sind bestimmt ebenfalls zahlreich...!

II d.

Also das ist eine sehr traurige Angelegenheit. Ich wohne in Lausanne. In dieser Stadt gibt es einen Filmemacher, den ich gut kenne, das ist Yves Yersin und einige andere, die ich weniger kenne: Marcel Schüpbach, Jean-François Amiguet, Michel Bory und das sind bereits alle. Letztlich bin ich in meiner Arbeit äusserst einsam und ich kann sagen, dass ich meine Arbeit mit niemandem analysiere. Vielleicht habe ich diese Leere durch die Art und Weise, wie ich arbeite, kompensiert; ich habe fast immer mit jemandem zusammengearbeitet. Mit Agnès Contat für "Yvon Yvonne" und "Le pays de mon corps". Mit Martine Viguet für den nicht-dokumentarischen Film "Marie Besson". Doch handelt es sich dann meistens um Gespräche und Diskussionen, die das Film-Thema oder die laufende Produktion betreffen. Eine systematische und methodische Analyse eines fertigen Filmes habe ich noch nie gemacht oder allenfalls in beschränkter Masse mit Yersin dank unserer engen Beziehungen. Was das Fernsehen anbetrifft, so sind die Kontakte ziemlich oberflächlich; es geschieht äusserst selten, dass man mit den Kollegen eingehend über eine abgeschlossene Arbeit spricht.

III a.

Ich werde beide Teile der Frage zusammen beantworten. Es gibt keinen Grund anzunehmen, dass die Schweizer anders sind als die Zuschauer von Dokumentarfilmen in der übrigen Welt. Für mich sollte der Dokumentarfilm bewirken, den Geist des Zuschauers zu öffnen. Das heisst einerseits, ihm die Möglichkeit zu geben, eine Welt, die ihm ganz oder teilweise unbekannt war, zu erschliessen und andererseits über diese Welt zu reflektieren und dadurch über sich selbst nachzudenken. Andern zuzuschauen - und sind diese noch so verschieden - ist immer auch eine Möglichkeit, sich selbst zuzuschauen, vielleicht sogar weniger selbstgefällig. Der Dokumentarfilm ist ein Mittel der Begegnung und des Verständnisses. Mit ihm kann man die Angst vor dem andern verringern und so den Rassismus, den Faschismus bekämpfen ... Welch idealistische Antwort! ...

III b.

Aus kultureller Sicht sehe ich es überhaupt nicht ein, warum ein Dokumentarfilm nicht ganz normal in den grossen Kinos gezeigt werden könnte. Es scheint mir, dass sich das Publikum ebenso für die Dinge der Wirklichkeit wie für "Geschichten" interessieren könnte. Doch in der heutigen Situation der konsumierbaren Unterhaltung ist dem nicht so; dies hat zur Folge, dass nie, oder fast nie, Mittel in die Werbung für Dokumentarfilme investiert werden.

Doch es gäbe bestimmt Möglichkeiten, Dokumentarfilme herzustellen und sie mit der nötigen Werbung und einer sinnvollen und konsequenten Promotionsarbeit im grossen Rahmen zu verleihen und vorzuführen. Heute sieht die Realität anders aus und ich zweifle daran, dass sie sich in nächster Zeit verändern wird! In gewissen Fällen fand ich es interessant zu beweisen, dass man auch einen Dokumentarfilm im grossen Kino herausbringen kann (was ich mit "Le pays de mon corps" in Lausanne, Genf, Paris und Montréal getan habe). Das Resultat war stets positiv überzeugend. Ich könnte mir ausserdem eine ganz spezifische Verleihtätigkeit für den schweizerische Dokumentarfilm vorstellen. Es gibt in diesem Land eine grosse Anzahl kleiner Städte und grosser Dörfer, die kulturell ziemlich entwickelt sind mit vielen aktiven Vereinen und Gruppen. Es ist bereits jetzt ermutigend, dass Dokumentarfilme in diesen Orten gezeigt werden. Doch diese Situation ist ungenügend. Mit den bestehenden Gruppierungen - Vereinen und Gruppen - könnten wir systematische Abspielmöglichkeiten in der einen oder anderen Region ins Leben rufen. Ich weiss, dass ein solches Vorhaben sehr viel Zeit braucht, doch wäre es bestimmt geeigneter, ein wirkliches Bild unseres Filmschaffens zu vermitteln, als das bis anhin der Fall gewesen ist. All dies würde eine sehr grosse Verfügbarkeit und Leistung seitens der Organisatoren und der Autoren erfordern, da es eine Notwendigkeit wäre, jeden Film zu begleiten. Man müsste für jeden Film das richtige Klima schaffen, das den Film weiter- und forttragen würde. Man müsste Diskussionen organisieren, Treffen mit den Leuten anlässlich der Vorführungen oder auch ausserhalb der Vorführungen, vielleicht auch mit Video-Einsatz. Diese Vorführungen müssten zu kulturellen Ereignissen der Region werden.

Mit unendlicher Mühe, am 19. Dezember 1976.

Nach einer vom Autor redigierten Tonbandaufzeichnung.

Kurt Gloor

I a.

Aus Ueberzeugung, Lust und Spass. Auch aus ökonomischen Gründen: weil Spielfilme halt teurer sind und ich mir früher nicht zugemutet habe, so viel Geld zusammenzubringen. Auch weil ich von meiner Filmarbeit leben wollte, was ich zum Glück konnte. Auch weil mich die Reaktionen auf den "Landschaftsgärtner" ermutigten, weiterhin Dok.-Filme zu machen. Und auch weil mich der Dok.-Film natürlich interessiert. Sicher auch als Reaktion auf meinen früheren Beruf: die kreative Prostitution als Grafiker wurde unerträglich.

I b.

Augen und Ohren aufmachen. Den Stoff von allen Seiten gründlich studieren, damit ich beim Drehen weiss, wo und warum die Kamera aufzustellen ist (Ich machte nie Drehbücher, weil Dokumentarfilme nicht am Schreibtisch ausgeheckt werden können, sondern immer nur aus Not & Verzweiflung für die Eingabe beim Bund und beim Fernsehen schöngeistige Absichtserklärungen, etikettiert als Exposé).

Dann machte ich jedesmal eine Menge Feldarbeiten. Das Drehen war dann immer eine Art Materialsuche. Und wenn ich dann das Gefühl hatte, dass ich die Uebersicht über das gesammelte Film- und Tonmaterial verliere, kam erst die wichtigste Arbeitsphase: der Schnitt. Dann ging's in meiner Folterkammer am Schneidetisch ans ordnen, systematisieren, konzipieren, gestalten des Films. Nachgedreht habe ich nie, auch nicht nachträglich nochmals den Schnitt geändert. Und dann kam die letzte und zermürbendste Arbeitsphase: den Film begleiten mit Diskussionen (etwa 500 Mal - und nun mag ich nicht mehr).

Ic.

Vorwiegend mit Bund und CH-TV (Genauerer siehe Dokumentation der Solothurner Filmtage 1969-1973 oder Filmpoolkatalog).

II a.

Keine Vorbilder, keine Schule. Wichtig waren für mich stets die Festivals von Oberhausen und Mannheim. Und auch das Fernsehprogramm: weil man da so schön sehen kann, wie man es nicht machen darf. Ueberhaupt habe ich am meisten aus Fehlern gelernt: aus den eigenen und aus denen von andern.

II b.

Ja. Kann ich nicht beschreiben, da sich die jeweilige Methode immer aus dem Thema entwickelt.

II c.

Thematisch: Klar. Mit allen Filmen, die sich mit sozialen Fragen auseinandersetzen. Methodisch: weiss ich nicht.

II d.

Mit mir selber.

III a.

Den Schweizern die Schweiz zeigen (und fragen, ob es so sein muss, wie es ist). Und dann gibt es natürlich noch eine Menge Gesinnungspoesie-Antworten: hinweisen, aufzeigen, bewusst machen, emanzipieren, Veränderung bewirken, herausfordern, und wie das alles so schön heisst!!

III b.

Solange es noch keinen gesetzlichen Filmkonsum- und Kinozwang gibt und man die Leute nicht verhaften darf, die lieber ins Theater gehen oder sonstwie die Zeit totschlagen, genügen die bestehenden Möglichkeiten. Ich hatte jedenfalls 6 Jahre lang voll zu tun mit Vorführungen und Verleih. Selbstverständlich fehlen kommunale Kinos.

Jürg Hassler

Angesprochen, mich zum schweizer Dok.film zu äussern und zu meinem persönlichen Verhältnis dazu als einer seiner Vertreter, befällt mich eine starke Verlegenheit. Nicht nur, weil ich glaube, dass andere mehr dazu zu sagen haben, sondern auch, weil mir scheint, dass im Bewusstsein von anderen ein viel bestimmteres Bild oder "Image" darüber besteht, wer man ist, als in sich selbst.

Im Widerstreit von Beweglichkeit, Anpassung, Veränderung einerseits und dem Vertreten einer eindeutigen Konzeption, einer klaren Linie, gewinnt eigentlich immer die zweite. Die Erneuerer selbst sind beflissen, einen Stil aus ihren Entdeckungen abzuleiten. Es sind auch alle froh darüber, denn man kann es ordnen, einreihen, analysieren und so mit festen Begriffen sich darüber verständigen. Es liegt auch im praktischen Interesse eines Filmemachers selbst, ein möglichst gefestigtes Image zu haben, wenn er zu Geld kommen will. Er muss eine möglichst kontinuierliche Filmografie liefern können, eigentliche "Securities" der Ablesbarkeit seines Verhaltens, natürlich genaueste Exposés und Drehbücher, damit Geldgeber das Geld auch geben.

Obwohl ich mich überall als professioneller Filmemacher bezeichne, habe ich mich eigentlich nie als solchen gefühlt. Ich hatte auch immer die Meinung, dass der Film, speziell in Form von Video und Super-8, fast so selbstverständlich von jederman benützt werden könnte, wie das Schreiben einer Bewerbung oder eines Liebesbriefs, das eine mehr poliert in den Formen, das andere weniger, dafür in einem ungestümen Feuer. Meine eigene Praxis hat mir dann leider gezeigt, dass das zu Beginn so heftige Feuer - vor allem das kollektive, das das Spezialistentum ja abbauen will, - oft in der Kälte der technischen Notwendigkeiten verkümmert ist. Trotz dieser schlechten Erfahrung empfinde ich beim spontanen Einfangen einer echten Situation die technische Perfektion immer als nebensächlich. Was doch am meisten zählt, ist das menschliche Dokument. Aber bei uns behält noch die sinnentleerteste Perfektion einer TV-Show einen gewaltigen Nimbus, denn wir sind gewöhnt worden, das Aeussere zu pflegen. Auch beim Spielfilm täuscht die Perfektion oft über die inhaltliche Armseligkeit weg und selbst dort, wo die Perfektion dem klaren Ausdruck eines künstlerischen Prinzips dient, wirkt sie sich immer beschränkend aus. Im Glücksfall gelingt dabei eine Verdichtung, im Normalfall opfert man der Glätte die Lebendigkeit.

Obwohl auch der Dokumentarfilm, ja auch eine Videoaufzeichnung ein kunstvolles Produkt ist, durch eine Auswahl entstanden, so liegt der Herstellungsprozess doch näher beim Leben. Dass man mal müde ist, keine Lust hat, nichts weiss, kann eigentlich nur dann ehrlich miteinbezogen werden, wenn man am Dokumentarischen interessiert ist. Und man muss sagen, dass leider auch nur wenige Dokumentarfilme so offen organisiert und in ihrer Struktur angelegt werden können, dass das möglich ist.

Wer kann sich eigentlich heute eine positive und produktive Unsicherheit leisten, wo der Ausgang ungewiss ist, und das bei einem Unternehmen, das auch in bescheidenem Rahmen meistens über 100'000.-- Fr. kostet? Und wie oft wurden der Mut, die Energie und die finanziellen Mittel aufgebracht, um von einem Film verschiedene Fassungen zu produzieren. Dabei gibt es tausende von Stellen, wo man sich zu entscheiden hat. Das faszinierendste an so einem "offenen" Film scheint mir der Prozess, wie er sich eigentlich selbst schliesst und zu einer Form bestimmt, dadurch dass jede Entscheidung eine Gesetzmässigkeit bekommt, die das weitere beeinflusst. Zu Beginn steckt man sich eigentlich nur ein begrenztes Feld ab und macht sich

fast wie ein Wissenschaftler bereit, jede Entdeckung einzufangen, möglichst unvoreingenommen, und erst auf der Basis von breitem Material versucht man die Entdeckungen in ein umfassenderes Prinzip einzubauen. Natürlich beeinflusst das Bewusstsein dieses Prinzips alle weiteren Entdeckungen. Es braucht eine ständige Anstrengung und Wachsamkeit, dass man nicht schon mit Interpretationen zudeckt, was man gerade ent-deckt.

Ich erfahre diesen Zustand momentan besonders stark, weil er ein wichtiges Thema des Filmes (Arbeitstitel "Josephsohn") ist, an dem ich seit 2 Jahren arbeite. Auch das eine geradezu unverantwortlich lange Produktionszeit für einen bescheidenen Dokumentarfilm, ein sog. Künstlerportrait. Aber für mich bedeutet Josephsohn eigentlich ein Cézanne der Bildhauerei, der ganz extrem versucht, bei der Lebendigkeit, Echtheit eines ersten heftigen Eindrucks zu bleiben und doch fast klassische Vorstellungen von plastischen Gesetzen hat. Das Resultat sind dann unzählige, mehr oder weniger gelungene Varianten, Annäherungen, oft erschreckend unfertig wirkende Plastiken, die aber alle eine Grundbefindlichkeit ausstrahlen. Die Gewissheit liegt nicht in der Oberfläche, denn sie ist völlig ungeschliffen, sie liegt nicht in einer spezifischen Haltung und vermittelt keinen spezifischen Inhalt, sie berührt in einer eigentümlichen Ganzheit, sie betrifft durch eine tiefe Menschlichkeit. Nun, was hier in Worten vielleicht etwas pathetisch klingt, soll ja schliesslich in einem Film zum Ausdruck kommen. Jedenfalls entspricht es der Entwicklung meiner selbst: Während ich beim Film "Krawall" aus der politischen Haltung heraus und aus einem produktiven Hass mit zweifelsfreier Gewissheit aus Dokumenten eine Botschaft formte, eben einen Agitationsfilm, versuche ich jetzt das Element der Unsicherheit möglichst produktiv einzusetzen. Sicherheit ist langweilig.

Ich muss gestehen, dass ich auch auf dem Gebiet der Produktion scheinbar in Widerspruch zu meinen ursprünglichen Vorstellungen geraten bin, die eigentlich immer beim Kollektiv gelegen sind. Ich bin in der paradoxen Situation, dass die Filmcoopi Zürich den "Krawall" als einen der Auslöser zum Entstehen ihres Alternativverleihs betrachtet, dass Freunde wie H. Stürm, U. Graf u.a. die Nase voll haben von ihrem persönlichen Marktwert, dass die Filmtechniker für ihre Mitbestimmung in finanziellen wie künstlerischen Belangen kämpfen, während ich allein nun über zwei Jahre an einem Film arbeite, ohne den Freunden irgendwelchen Einblick, geschweige denn Einflussnahme zu gewähren. Man muss sich fragen, bin ich einer von denen, die sich vom kollektiven Boden absetzen möchten und über den kollegialen Zwischenstock in die kongeniale Etage der Autoren gelangen möchten. Ich meine, das hat's auch schon gegeben.

Mein Plädoyer für die Unsicherheit - als eine Form des Filmemachens unter andern - schliesst in meinen Augen das Kollektiv aus. Dieses wird zu Recht gebildet, um stärker und sicherer zu werden. Meinungsverschiedenheiten werden an Hand der von allen anerkannten Grundhaltung so ausdiskutiert, dass alle an einem gemeinsam erreichten Bewusstsein den vollen Anteil haben. Von da ab kann sich bei der weiteren Entwicklung eigentlich niemand mehr die ursprüngliche Unsicherheit oder Widersprüchlichkeit leisten. Bei Filmen wie "Kaiseraugst" oder "Ein Streik ist keine Sonntagsschule" kann auch eine starke Kraft aus einem solchen Kollektiv gezogen werden, bei andern aber das Gegenteil.

Es gibt natürlich auch andere Erklärungen für mein Verhalten: Mit dem Bildhauer verbindet mich eine fast 20-jährige Freundschaft, und sein Verhalten und Denken hat für mich schon in der Jugend ein grösseres Gewicht gehabt, als das meines eigenen Vaters. Diese enge Bindung ermöglicht erst eine lebendige filmische Aufzeichnung. Ein Kollektiv wäre da eher störend. Die Drehzeit ist sehr sporadisch und verstreut auf 2 Jahre etc... aber ich gebe auch zu, dass ich den Wunsch habe,

in diesem spezifischen Fall Autor zu sein und irgendwie Rechenschaft über meine eigene Entwicklung abzulegen. Auch diese Frage wird im Film gestreift, wo es darum geht, ob der Künstler zur Verwirklichung seiner selbst oder zur Verwirklichung aller arbeitet. Da Kunst immer etwas Utopisches beinhaltet, das zwar auf die Allgemeinheit ausgerichtet ist aber oft nur individuell gesehen und formuliert werden kann, bleiben die beiden Forderungen im Widerstreit.

Richard Dindo

I a.

Mich nach einer ereignislosen Jugend in einer kleinbürgerlichen Arbeiterfamilie italienischer Herkunft fürs Filmemachen entschieden, ohne irgend welche kulturellen oder praktischen Voraussetzungen. Nach der Sekundarschule in Büros und Warenhäusern gearbeitet, Anhänger einer passivistischen Philosophie gewesen, während der Arbeit Gedichte geschrieben, wegen Desinteresse aufgefallen, am Sonntag Fussball gespielt. Nach einem Erlebnis der Entfremdung das Fussballspielen aufgegeben, im Zentrum bei den Demokraten ins Jugendparlament eingetreten, viel anti-kommunistische Literatur gelesen, die Rekrutenschule gemacht, als Erholung davon autostoppend auf eine Weltreise gegangen, mit der Schweiz nur noch wie an einem Faden über Max Frisch's frühe Tagebücher und Otto F. Walter's "Der Stumme" verbunden geblieben. Zurückgekommen, eines Tages in Zürich "Vivre sa vie" gesehen. Ich erinnere mich noch wie ich damals den Limmatquai entlang ging, ein wenig in Anna Karina verliebt war und im übrigen den Eindruck hatte in einem fremden Land zu leben.

Mich darauf entschlossen nach Paris zu gehen und mir in der Cinémathèque ein neues Leben einzurichten. Mich in jener Zeit auch um Aufnahme in die eben gegründete Berliner Film- und Fernsehakademie bemüht, aber aufgrund fehlender Voraussetzungen gar nicht erst ans Examen zugelassen worden, was mein Leben in einem glücklichen Sinne beeinflusst und den Entschluss nach Paris zu gehen definitiv bestärkt hatte. Das war 1966. Zwei Jahre später die Mai-Ereignisse erlebt, die "Klassenkämpfe in Frankreich" gelesen und von da an nicht mehr aufgehört die Marxisten zu lesen. In den Büchern und in der Filmgeschichte neue Gedanken und neue Gefühle gelernt. Von der chinesischen Kulturrevolution beeindruckt. Den Unterschied zwischen dem richtigen und dem falschen Sozialismus gesehen.

Nach und nach die Zeit aufgeholt, die ich in der Schweiz verloren hatte. Zurückgekommen, Fredi Murer begegnet. Mit Unterstützung von Alexander Seiler und anderen Kollegen einen ersten Film gedreht, der den Abgrund sichtbar machte zwischen einem theoretischen angelesenen Wissen und der Unfähigkeit dieses in filmischer Sprache mitzuteilen. Die Erfahrung eines eigentlichen "Unmutes der Darstellung" gemacht. Geglaubt, dass sich die Dinge von selber darstellen und dass man beim Filme machen der Zuschauer seiner eigenen Praxis bleiben könne. Gemerkt, dass ich durch die fiktive Darstellung (und die Darstellung einer Fiktion) nur die eigene Entfremdung und die eigene Sprachlosigkeit dargestellt hatte. Geglaubt auch, weil ich mich zur Linken zählte, dieser schon etwas zu sagen zu haben. Weil ich keine politische Praxis hatte und nicht durch die Bewegung hindurch gegangen war, glaubte ich naiv, dass es darum gehe, die Gegensätze zu verschweigen und eine Einheit ohne Prinzipien vorzutäuschen (wahrscheinlich im Glauben, dass das Filmemachen davon dispensiere, Stellung zu beziehen, da man ja keine Filme für "eine Partei" mache, nur die Widersprüche erforsche, auch seine eigenen, etc.).

Gesehen, dass es mir aus subjektiven und objektiven Gründen nicht möglich sein wird, eine theoretische Arbeit eines neuen Typs zu machen (Godard/Straub), mich deshalb entschlossen, Dokumentarfilme zu drehen, die zwar nichts mit meinen eigenen Erfahrungen zu tun hatten, die aber von ihrem Inhalt her mein Leben berührten. Da ich nicht mehr glaubte, etwas zu sagen zu haben, gab ich Leuten das Wort, die eine Geschichte und eine Sprache hatte, die aber bis dahin nicht zu Wort gekommen waren, obwohl sie es auf eine versteckte Art immer versucht hatten.

Mein Ideal wurde jetzt, präsent sein und trotzdem abwesend bleiben, gleichzeitig hier und nicht hier zu sein. Alles schien jetzt einfach, ich lieferte nur noch das Dekor in dem die anderen redeten. Der Film wurde ein Instrument der Begegnung. Nachdem ich aus dem Land geflüchtet war, begegnete ich nun Menschen, die es wieder bewohnbar machten. Ich habe, scheint mir, keine Filme gemacht, nur Beziehungen hergestellt.

Dabei zählte ich mich immer noch zur Linken und stellte den abstrakten Anspruch, Filme "auf dem Boden der Arbeiterbewegung" zu machen. Ich wusste aus den Büchern, dass man sich vom Kleinbürgertum nur lösen kann, indem man sich in die "Bewegung" fallen lässt, aber da ich aus dem Nichts kam, konnte dieser Anspruch nur einer ohne Prinzipien und Konsequenzen sein.

Vielleicht war diese Art den Andern das Wort zu geben, auch nur ein etwas schwerfälliges, umständliches und seinerseits verstecktes Mittel, sich selber, schweigend, darzustellen.

Ich habe in einem Sinne Auftragsfilme gedreht, die ich mir selber gab. Die Erfahrung daraus war, dass auch Filme, in denen andere reden und in denen es um Themen geht, die einem fremd sind oder mit denen man jedenfalls nichts zu tun hat, von einem Subjekt getragen werden und dass die Praxis, jede Praxis, eine Ideologie offenbart, einen Standort aufdeckt, auch wenn sich der "Autor" selber versteckt. Ich merkte, dass sich durch diese Filme, deren Gegenstand ich scheinbar zufällig fand, eine rote Linie zog und ich auf Probleme gestossen war, die ich ohne diese Praxis gar nie gefunden hätte und die im eigentlichen Sinne des Wortes auch "meine Probleme" waren.

Nur über eine Praxis ist es möglich herauszufinden welche Art von Menschen einen etwas angehen, was für ein Schicksal, wen man sucht in dieser Unternehmung, die immer den Andern voraussetzt, was für Begegnungen notwendig sind, welche Verluste es wettzumachen gilt. Obwohl ohne "Linie", könnte man nicht sagen, dass das Unternehmen der Logik entbehrte.

I b.

Ich habe immer versucht eine filmische Sprache zu finden, die dem darzustellenden Gegenstand entspricht, um diesen Auftrag, den ich mir gegeben hatte, so anständig wie möglich zu erfüllen.

Was die "Entwicklung von der Idee bis zum fertigen Produkt" betrifft, müsste man darüber ein Tagebuch führen, was sich in diesem Falle nicht lohnen würde. Ich denke alle gehen etwa gleich vor. "Die Entwicklung von der Idee bis zum fertigen Produkt" setzt voraus, dass jemand Ideen hat.

Zu sagen ist, dass man beim Dokumentarfilm vom Material abhängt, das von aussen kommt und von den Leuten, die man porträtiert. Wenn man diese Voraussetzungen respektiert und nicht versucht über sie hinauszugehen, erhält man von ihnen gleichzeitig auch die Limiten diktiert, innerhalb denen der Film sich bewegen wird. Ueber diese Limiten hinauszugehen, ist nur mit der Fiktion möglich, mit der Erfindung, der Erzählung, der Inszenierung. So ist auch die Anwendung der filmischen Sprache durch den Dokumentarfilm objektiv beschränkt. Ich meine durch den konventionellen Typ von Dokumentarfilm. Godard hat immer wieder gezeigt, zuletzt mit "Ici et ailleurs", dass die Ebenen des Fiktiven und des Dokumentarischen aufhebbar und auswechselbar sind, aber eben nur, wenn man fähig ist, die filmische Sprache selber radikal in Frage zu stellen und eine neue Praxis des Filmemachens zu entwickeln. Godard ist weit und breit der einzige, dem das gelungen ist.

I c.

Der erste Film wurde wie erwähnt von Filmemacherkollegen finanziert, eingebracht hat er nichts. Der zweite bestand von Anfang an nur aus Schulden. Für den dritten haben meine Mutter und meine Schwester einen Bankkredit aufgenommen und der Bund die Hälfte subventioniert. Der vierte wurde wieder mit einer Subvention des Bundes und der Investierung der Qualitätsprämie aus dem dritten finanziert. Der fünfte mit einer Subvention des Bundes und der Qualitätsprämie aus dem vierten. Es versteht sich, dass ich für jeden Film mein eigenes Salär investiert habe. Hingegen waren die Mitarbeiter jeweils bezahlt. Für den dritten, vierten und fünften gab es auch kleinere Privatkredite, die ich zum Teil noch zurückbezahle. Gesuche an das schweizerische und deutsche Fernsehen um Mitfinanzierung wurden regelmässig abgelehnt. Das Schweizer Fernsehen hat den dritten und vierten Film (diesen, wie man weiss, mit meiner Erlaubnis gekürzt) ausgestrahlt. Das Geld für die Ausstrahlung des dritten wurde in den vierten und jenes für den vierten in den fünften investiert. Rein privat überlebe ich dank meiner Frau und gelegentlichen journalistischen Arbeiten.

(Die Offensive von rechts, die von der Unternehmerseite und ihren politischen Vertretern im Parlament und im Staatsapparat seit einiger Zeit unternommen wird und die man als der reaktionärsten Fraktion des Bürgertums auf die 68-er Ereignisse und ihre ideologischen Auswirkungen verstehen kann, richtet sich nicht nur gegen alles Linke, sondern auch gegen Teile des nicht-monopolistischen liberalen Bürgertums. Die Anhänger der "autoritären Demokratie" haben den Liberalismus schon immer als Nährboden für die Linke diagnostiziert. Das Kesseltreiben gegen das Fernsehen, gegen Journalisten, Lehrer, Filmemacher etc. muss man als Versuch dieser Kreise werten, ihre scheinbar verlorengegangene ideologische Hegemonie wieder zurück zu erobern.)

Wenn man die politische Entwicklung der Filmemacher betrachtet, kann man feststellen, dass sich die meisten der neuen Situation angepasst haben. Dies hat meiner Meinung nach allerdings nicht nur mit der Offensive von rechts zu tun, sondern auch mit der oberflächlichen Politisierung der Betroffenen selber. D.h. es hat sich hier auch nur etwas eingependelt, was vor einigen Jahren etwas zu stark nach links ausschlug. Das gilt natürlich nicht nur für uns, das gilt für die ganze 68-er Generation, die inzwischen mit den harten Tatsachen der täglichen Wirklichkeit konfrontiert wurde. Es zeigte sich auch nur wieder, dass es in letzter Instanz die materiellen Verhältnisse sind, die das Denken und Handeln der Leute bestimmen.

Auch die Filmpolitik des Bundes hat sich dieser Entwicklung trotz einer liberalen Filmkommission nicht entziehen können. Es wird immer schwieriger werden für fortschrittliche Filme, eine Unterstützung zu erhalten. Die progressiven Filmemacher müssen deshalb (nicht nur deshalb natürlich) eigene Produktionsformen finden und lernen, sich nur auf ihre eigenen Kräfte zu verlassen. Was nicht heissen soll, dass sie nicht auch gleichzeitig auf dem ihnen zustehenden Anteil an Subventionen bestehen sollen.)

II a.

Da ich nicht mit der festen Absicht begonnen habe, Dokumentarfilme zu drehen, habe ich mich mit diesem auch nie speziell befasst und an der Cinémathèque sah man eigentlich, von einigen Klassikern abgesehen, wenig Dokumentarfilme.

Natürlich mag ich wie jeder die Filme von Vertow, von Flaherty, auch hab ich eine persönliche Bewunderung für Ivens und die Art wie er sein Leben verbracht hat. Ivens, kann man sagen, hat sich die Sache insofern leicht gemacht, als er den Ereignissen in einem Sinne "nachlief", so musste er in den engen Verhältnissen seines

eigenen Landes nicht die kleinen Kompromisse eingehen, die kleinen Anpassungen. Seine Filme wurden von denen finanziert, die sich brauchten. Die Frage, wie man sich von Korruption frei halten kann, ist deshalb auch gleichzeitig die Frage, für wen man Filme macht.

"Glauben Sie mir, der Begriff des Abliefern, des Boten, der läuft und noch eine Botschaft zu bringen hat, ist für mich seit meiner Jugend eigentlich die grösste Idee, die ich von der Arbeiterbewegung gelernt habe. Abliefern müssen! Irgendwas machen, das nützlich ist, das man abliefern kann." (Hanns Eisler, Gespräch mit Hans Bunge.)

II b.

Da ich ohne jedes praktische Vorwissen begonnen hatte, war das Vorgehen entsprechend intuitiv und autodidaktisch. Aufgrund der Cinémathèque-Erfahrungen hatte ich eine Anzahl a priori, z.B. über die Verwendung der Kamera, die Funktion der Montage etc. Dazu kam eine tiefe Abneigung gegen jede Art von Effekt und fingerzeigender Sinngebung. Es ging mir darum, der Technik nicht zu erlauben, die Führung zu übernehmen, sondern diese so neutral, so unsichtbar wie möglich einzusetzen. Ich war auch jeder Art von Perfektion gegenüber misstrauisch. Ein gewisser "moderner" Kino, schien mir, hatte Tendenz mit Oberflächenglanz (hübsche Bilder, schneidige Kamera, zackige Montage) seine Inhaltsleere zu vertuschen.

Die Ueberbetonung dieser a priori hat dann aber zu einem gewissen Schematismus und zu diesem "Unmut der Darstellung" geführt, von dem ich schon gesprochen habe. Es genügt nämlich nicht, zu wissen, was man nicht will, man muss auch noch können, was man möchte.

Mein Problem war immer, einerseits den Gegenstand des Filmes richtig darzustellen und andererseits eine richtige politische Haltung zu haben. Und hier gab es nie eine Einheit. Es gelang mir nie, wie die Chinesen sagen würden, die Politik an den Schalthebel zu tun. Eingeklemmt zwischen filmischer Darstellung und politischer Aussage, verlegte ich das Gewicht immer, ohne es zu merken, auf das erstere. Ich habe mich, unbewusst, immer für die "richtige" Darstellung und gegen die politische Linie entschieden. Und das unter dem Einfluss des Auftrages, den ich so korrekt als möglich erfüllen wollte, denn der "Auftraggeber", das war nicht nur ich selber, das waren auch meine "Darsteller", denen gegenüber ich mich verantwortlich fühlte. Ich liess mich in der Begegnung mit ihnen immer nur von der Sympathie leiten, nie von meiner politischen Einstellung.

Der Begriff "sich entscheiden" müsste allerdings noch relativiert werden. Das Gewicht der Praxis ist meistens stärker als der Wille des einzelnen etwas so oder anders zu machen. In der Praxis wird immer etwas enthüllt und demaskiert. Erst in der Praxis merkt man manchmal, was man überhaupt gewollt und was einem bis dahin unbewusst geblieben ist. Und meine Praxis war die Organisation der Darstellung. Die Entschiede wurden auf dieser Ebene gefällt, zu Lasten eines politischen Wissens, das sich nicht durchsetzen konnte, weil es praxislos, zu wenig Gewicht hatte. Die filmische Darstellung dominierte die politische Haltung, weil die zweite der ersten keine eigenen Praxis entgegenhalten konnte. Von da auch die objektive Unmöglichkeit, die Politik an den Schalthebel zu tun, weil es objektiv unmöglich ist, ohne politische Praxis eine richtige politische Haltung zu haben. Man kann zwar über Begriffe verfügen ("reaktionär", "reformistisch", "revisionistisch" etc.) aber die Begriffe haben hier keinen Inhalt.

Zum Problem der "Politik am Schalthebel" zwei Beispiele: Im Spanienkämpferfilm fragte ich den Anarchisten was Anarchismus sei, weil ich annahm, dass es das Publikum

nicht weiss. Deshalb ist man selber noch kein Anarchist, aber man setzt einen Schwerpunkt für den man politisch verantwortlich wird. Ich wollte über die Aspekte der sozialen Revolution reden lassen, weil darüber bis jetzt immer geschwiegen worden war. Da ich einen "Auftrag" hatte, wollte ich ihn so gut als möglich erfüllen. Das Resultat davon ist, dass der Film in einem Sinne "führungslos" bleibt, denn die Darsteller im Dokumentarfilm sagen nie das, was man selber sagen würde. Aber nur die Leute reden lassen und hoffen, dass der Zuschauer schon alles richtig versteht, heisst, damit rechnen müssen, dass andere die Erklärungen abgeben, die man selber nicht geben wollte, aber auf eine Art, die man nicht mehr vertreten kann.

Die Unfähigkeit, die Politik an den Schalthebel zu tun, führt nämlich immer auch zur Unfähigkeit, zwischen den Haupt- und Nebenwidersprüchen unterscheiden zu können. Man sieht dann in den sozialen Konflikten nur noch gleichwertige, sich gegenseitig aufhebende Widersprüche und keine Widersprüche, die sich bekämpfen und wo es früher oder später "Sieger" und "Besiegte" geben muss.

Der Zuschauer seiner Praxis bleiben, die eigene Person nicht aufs Spiel setzen wollen, heisst in Wirklichkeit den Konflikten ausweichen, allen Konflikten, wo sie auch immer auftreten.

Oder im Landesverräterfilm: Da stellte sich unter anderem das Problem zu zeigen, dass die Arbeiterschaft gegen die Fröntler (schweizerische Faschisten) kämpfte, während sich das Bürgertum diesen gegenüber eher neutral bis wohlwollend verhielt. Das wäre natürlich ein Thema für sich gewesen, aber jedenfalls hätten wir hier einen Schwerpunkt setzen müssen. Ich habe dann auch Emil S., den Kommunisten, über diese Kämpfe gegen die Fröntler ausgefragt (bei denen übrigens die Spanienkämpfer an vorderster Front standen), aber ich wusste dann nicht wie seine Schilderungen verwerten, die allerdings auch sehr fragmentarisch und anekdotisch waren. Ich fand einfach keine Bilder dazu. So "vergass" ich dann diesem Problem seinen richtigen Stellenwert zu geben, verwendete einige allgemeine Sätze von Emil S. und machte das Problem zu einem Problem neben anderen, anstatt es hervorzuheben und ihm Gewicht zu geben.

Was die Unfähigkeit zwischen Haupt- und Nebenwiderspruch zu unterscheiden betrifft, hat sie sich bei diesem Film dort gezeigt, wo die Landesverteidigung und die Armee gestreift werden. Ich sage gestreift, weil wir uns dieses Problem gar nie gestellt haben. Für mich war es ein Film über die Familie S. und über die Klassenstrukturen unserer Gesellschaft. Die Armee war nur die Bühne, auf der sich das Drama abspielte und weil gerade Krieg war, hat die Geschichte des Ernst S. ihre schlimmst möglich Wendung genommen.

Aber ähnlich wie es mir im Spanienkämpferfilm nicht gelang zu zeigen, dass der Hauptwiderspruch in Spanien der Kampf gegen Franco war (und nicht die soziale Revolution), gelang es uns im Landesverräterfilm nicht, zu zeigen, dass der Kampf gegen Nazi-deutschland die Hauptsache war und die inneren Konflikte Nebenwidersprüche.

Das alles hängt natürlich auch mit der Unfähigkeit zusammen, Filme, wie Godard sagen würde, politisch zu machen.

Die Politik an den Schalthebel tun, meint übrigens nicht, an einer Sache nur den Inhalt sehen und die Form vernachlässigen, oder wie die Bürgerlichen sagen würden, "alles verpolitisieren zu wollen", damit ist nur gemeint, die Probleme zuerst einmal unter ihrem politischen Aspekt zu betrachten und sie nicht hinter der formalen Darstellung zu verstecken, denn die formale Darstellung eines politischen Gegenstandes ist in letzter Instanz immer vom politischen Aspekt des Problems bestimmt. Die Bürgerlichen behaupten einfach immer, wenn sie Politik machen, dass sie keine Politik machen, genau so wie sie glauben, nur die anderen hätten eine Ideologie, sie selber nicht.

Zur Methode wäre noch zu sagen: wenn man davon ausgeht, dass das, was die Interviewten sagen, die Hauptsache ist und man sich selber mit der "neutralen" Position des Organisators der Darstellung begnügt, setzt man auch die filmische Sprache mit einer gewissen Zurückhaltung ein, versucht man, sie auf das "Wesentliche" zu reduzieren, auf das, was man unbedingt zum Verständnis der Sache für notwendig hält, auf ein Minimum. Man sucht deshalb auch keine aktiven Bilder, die "arbeiten" und einen Sinn konstruieren, der vorher nicht da war, sondern man versteht ein Bild zuerst einmal als eine Information. Was nicht heisst, dass dieses Bild nicht gleichzeitig auch schön sein kann, aber die Information soll nicht diese Schönheit selber sein. Ich meine damit was Godard einmal von Rossellini sagte: bei ihm stimmen die Einstellungen, nicht weil sie schön sind, sondern sie sind schön, weil sie stimmen.

Ein Filmkritiker hat geschrieben, beim Landesverräterfilm merke man die Verlegenheit des Autors Bilder zu finden. Ich war "verlegen", weil ich in einem Sinne nichts zur Geschichte selber zu sagen hatte. Sie war da, von Meienberg entdeckt, aufgeschlagen, es ging nur noch darum, sie in Erinnerung zu rufen und "einen Auftrag zu erfüllen". Der Filmemacher stellte auch wieder nur die Beziehungen her und das Dekor, in dem die Sprache der Erzählenden sich entfalten konnte. Wenn sich eine Sache praktisch von selber erklärt, ist das Bedürfnis klein, ihn noch etwas hinzuzufügen.

Es geht auch darum, dass sich der Organisator nicht an die Stelle der Erzähler setzt und diesen wie ein Vampir das Blut aussaugt und ihre Sprache zu seiner eigenen macht. Die Bilder bleiben sozusagen in Reserve und warten auf die Erzähler.

Die Frage, die man vielleicht zu dieser Art von Filmen stellen muss, ist die: wer redet da eigentlich? Sind es die Erzählenden, die eine Geschichte haben, selber? Oder ist es der Organisator, der ihnen eine Stimme gibt und sie vielleicht nur reden lässt, weil er es selber nicht sagen kann?

Und dann, wer sind die Erzähler? Woher kommen sie? Und wer ist er selber, in wessen Namen macht er seine unsichtbare Arbeit? Wenn man daraus auch noch die Frage der Verantwortlichkeit ableiten möchte, würde ich sagen, dass sich der Organisator mehr seinen "Darstellern" gegenüber verantwortlich fühlt, als dem Publikum. Er wirbt in einem Sinne beim Publikum um Sympathie für sie. Das heisst aber vielleicht auch gleichzeitig, dass jeder, der sich an ein Publikum wendet, ohne dass er es merkt, oder ohne dass er es sich jedenfalls eingesteht, auf irgend eine Art auch immer um seine eigene Anerkennung wirbt.

II c.

In der Geschichte des deutschschweizerischen Dokumentarfilms gab es wie in jeder Geschichte Etappen, von denen jede die Fortsetzung einer anderen war. Von einem bestimmten Augenblick an, gab es ein objektives Bedürfnis, Leute vor der Kamera reden zu lassen, sie nicht als "Material" für einen politischen Diskurs zu benützen zu dem der Film nur noch die Illustration war, sondern sie zu zeigen, wie sie sind und die gesellschaftlichen Zusammenhänge nicht durch Affirmation, sondern durch filmische Sprache sichtbar zu machen. Das ist aber nicht in erster Linie ein methodisches sondern ein politisches Problem und betrifft die Art, wie man den Menschen begegnet.

Da wir alle irgendwie von den 68-er Ereignissen berührt waren, der eine mehr, der andere weniger, sind wir in einem bestimmten Moment unserer Entwicklung mit der Kamera zum Volk gegangen und haben denen das Wort gegeben, die zwar "regieren", aber nichts zu sagen haben.

Dass es uns nicht gelang, daraus einen kohärenten politischen Diskurs abzuleiten, hängt wahrscheinlich damit zusammen, dass es nicht einfach ist, in unklaren Verhältnissen klare Filme zu machen.

II d.

Der Prozess Kritik/Selbstkritik/Kritik ist die einzige Möglichkeit, eine Praxis zu entwickeln. Jede Kritik von aussen trägt früher oder später ihre Früchte, auch wenn es eine zeitlang braucht, bis man sie verkraftet und daraus die Konsequenzen gezogen hat, die man vielleicht sogar zu verstecken versucht, aber die, ohne dass man es es bemerkt, immer schon zu "arbeiten" begonnen haben.

Früher habe ich oft mit Fredi Murer über unsere Filme gesprochen, während dem Landesverräterfilm hat mir Georg Janett, als Monteur, eine Lektion in "Materialismus" gegeben.

Im übrigen ist es erstaunlich, wie blind man seiner eigenen Praxis gegenüber bleiben kann, mit was für einer Systematik man immer wieder die gleichen Fehler macht.

Es fällt einem auch bei häufigem und intensivem Nachdenken nichts wesentlich neues dazu ein und man hat den Eindruck, dass man von Einzelheiten abgesehen wieder die gleichen Filme machen würde. Es ist ja immer wieder das gleiche Denken, der gleiche Blick, der auf eine Struktur schaut, die er selber hervorgebracht hat und in der er immer nur das wieder sieht, was er schon immer darin gesehen hat. Die Fehler sind nicht nur im Text, sie sind schon auf der Matrize.

Man könnte glauben, dass jeder die Filme macht, die er in einem Sinne machen "muss", weil sie seinen persönlichen Bedingungen entsprechen und dass seine Möglichkeiten etwas grundsätzlich anderes zu machen beschränkt sind. Solange man immer wieder unter den gleichen objektiven Bedingungen arbeitet, reproduziert man auch immer wieder seine eigenen Voraussetzungen.

Eine progressive Alternative wäre die, Filme herzustellen, die von der Bewegung "gerufen" und auf ein bestimmtes soziales oder politisches Problem hin gemacht werden, wo sich also nicht ein einzelner selbstherrlich einen Auftrag gibt, sondern wo der Auftrag von aussen kommt und wo ein Kollektiv Schritt für Schritt diskutiert und gemeinsam die Probleme löst und wo vor allem auch die Betroffenen selber mitreden oder sogar den Film kommandieren können.

Der Filmemacher kann sich vor diese Frage gestellt sehen: entweder seinen Weg gehen, seine Limiten suchen, seine "zwei oder drei Erfahrungen" machen, sich durch seine Praxis verändern, diese Praxis selber zu verändern, eine Bresche schlagen, ein neues Terrain besetzen, etc.

Oder: sich in den Dienst der Sache stellen, seine eigene Persönlichkeit mit ihren Widersprüchen fallen lassen, aufgehen in einer Gruppe, das Gefühl haben, nützlich zu sein, ein anderer werden, in der neuen Praxis lernen, was das sein könnte, wovon man sonst nur redet, etc.

Es wäre aber zu einfach, den ersteren Weg den "kleinbürgerlichen" und den zweiten den "proletarischen" zu nennen. Schliesslich geht es ja nicht nur darum, wer Filme macht, sondern vor allem was für Filme gemacht werden und ob diese, um wieder mit Eisler zu reden, einen Sinn haben, nützlich sind, etc. Es kann ja wahrscheinlich nicht darum gehen, aus Arbeitern Filmer und aus Filmern Arbeiter zu machen. Nicht einmal die Chinesen, die als erste in der Geschichte das Problem der Aufhebung des Gegensatzes von Kopf- und Handarbeit in der Praxis stellen, sehen die Dinge auf diese Art.

Ein französischer Intellektueller der 68-er Generation hat letzthin erzählt, wie er während dem Generalstreik im Juni 1968 in eine Fabrik gekommen sei, zu den Arbeitern mit der Idee im Hinterkopf gesprochen habe: "Sagt mir was ich tun kann, ich selber denke nicht, bin nichts, ich stelle mich in den Dienst des Volkes, etc. Sie haben

mir gesagt, nicht nötig, dass du uns erklärst wie man streikt, das wissen wir. Sag uns was du selber kannst. Erzähl uns von Picasso, von der Philosophie, von der Psychoanalyse. Und da hatte ich plötzlich diesen Eindruck, dass das, was sie von mir wollten das war, was ich damals als einen verrotteten Luxus empfand, die Kultur..."

Die Tendenz des kleinbürgerlichen Intellektuellen zum Kollektiv, zur Auslöschung seiner Subjektivität, ist oft auch nur die radikale Umkehrung seines eigenen Individualismus: Einer wird mit seinen Problemen nicht fertig, hat Angst, dass er den Ansprüchen der bürgerlichen Gesellschaft nicht gewachsen ist, verzichtet lieber von Anfang an auf etwas, das misslingen kann, taucht im Kollektiv unter, geht in Quarantäne, etc.

Die eigene Führungslosigkeit wird in ein Kollektiv transportiert, das seinerseits keine Führung übernehmen will. Vielleicht sollten wir unsere Angst, unser Unbehagen davor, eine "öffentliche Rolle" zu spielen, ablegen und lernen, in einem Sinne, unsere Individualität "aufs Spiel zu setzen". Man kann nicht immer jedem, der etwas unternimmt vorwerfen, dass er sich dabei "einen Namen macht".

Die Linke, auf ihrem Weg zur klassenlosen Gesellschaft, hat den Manifestationen einzelner "Persönlichkeiten" gegenüber ein berechtigtes Misstrauen. Dabei muss man aber auch bedenken, dass die meisten, die sich gegen "die Gesellschaft" auflehnen, sich zuerst einmal gegen ihren eigenen Vater und gegen ihre eigene Klasse auflehnen. Dies ist besonders augenfällig bei der 68-er Generation, deren Revolte sich ja hauptsächlich im Ueberbau abspielte. Damit sind natürlich die historische Dimension dieser Ereignisse und ihre ideologischen Auswirkungen nicht erklärt. Ich will hier nur die Frage des "Subjekts" aufwerfen.

Was die kollektive Praxis betrifft ist es so, dass die ideellen Absichten nicht genügen, wenn keine materielle Basis vorhanden ist und dass umgekehrt beim materiellen Aufbau einer Basis die ideellen Absichten verloren gehen können. Auch Linke verändern ihr Bewusstsein oder sehen ihr Bewusstsein verändert, je nach der Position, die sie innerhalb einer Praxis einnehmen und diejenigen, die am weitesten links aussen angefangen haben, sind oft jene, die in der Praxis am raschesten nach rechts rutschen. Der Augenblick eine Bilanz aus den Erfahrungen der Filmcooperative zu ziehen, ist noch nicht gekommen. Sicher ist, dass es auch für die Linke nicht nur eine einzige Art des Produzierens und eine einzige Art von Filmen geben kann. Jedes Gelände, das wir nicht besetzen, wird von anderen besetzt werden. Die Frage "kollektive oder persönliche" Filme kann meiner Meinung nach nicht mit einem radikalen entweder-oder, sondern nur mit einem dialektischen sowohl-als-auch beantwortet werden. Die Aufgabe von Filmemachern ist nämlich, Filme zu machen. Achtung: nicht irgendwelche natürlich.

Zu sagen ist noch, dass Filme so oder so immer in einem kollektiven Arbeitsprozess hergestellt werden und ebenso das Produkt jedes einzelnen Mitarbeiters wie jenes eines "Autors" sind, auch wenn im Endeffekt der bürgerliche Kulturbetrieb nur den Namen des Autors hervorhebt. Gerade ein Mitarbeiter wie Gerog Janett wäre in einer ganzen Reihe von Filmen an denen er mitgearbeitet hat, durchaus auf die Seite des Autors zu stellen, auf gleicher Höhe. Es wäre allerdings auch Aufgabe der "Autoren" selber, sich weniger ins Licht und die Mitarbeiter weniger in den Schatten zu stellen.

Welches die Funktion meiner eigenen Filme war kann ich nicht beurteilen, ich weiss nur, dass ich mich nicht an die "Bewegung" wende, sondern Leute zu politisieren versuche, die sich an ihrer Peripherie aufhalten. Von der Thematik her bin ich auf die Probleme im Ueberbau "fixiert".

Als kleinbürgerlicher Filmmacher wende ich mich an ein kleinbürgerliche Publikum. Gibt es ein anderes in unserem Land?

Hier könnte die Frage der linken Kritik einsetzen: welches ist die Funktion einer Arbeit am Rande der Bewegung? Aber vorher müsste sie die Frage über den Zustand dieser Bewegung beantworten! Auch sollte unsere Arbeit und überhaupt jede Praxis im Ueberbau, nicht nur nach ihrer unmittelbaren Nützlichkeit, sondern auch nach ihrer "inneren Produktivität" beurteilt werden, sonst kann es der linken Kritik, aus Dogmatismus, passieren, dass sie zu wesentlichen Entwicklungen unserer Zeit, nichts zu sagen hat.

III a.

Der Dokumentarfilm hat seit Lumière, über Vertow zu Ivens, immer ein wenig den Anspruch gestellt, Augenzeuge zu sein. Der Dokumentarfilmer war immer der grosse Reisende, der versuchte einzufangen, was in der Welt vor sich ging und der die Früchte seiner Arbeit seinem Publikum wie ein Geschenk zurückbrachte. Der Filmmacher war in den Urzeiten des Films einer, der mit Bildern Notizen machte. Es traf sich auch, dass er immer dort präsent war, wo Veränderungen und Irruptionen stattfanden, wo letztlich "Geschichte" gemacht wurde. Durch praktische Erfahrungen gewitzt, veränderte sich auch meistens sein politisches Bewusstsein. Die Kamera wurde, im besten Sinne des Wortes, ein Instrument der Propaganda, denn jeder der sich an ein Publikum wendet, macht, wie Mao einmal gesagt hat, auch immer Propaganda.

Die "Funktion" des Dokumentarfilms hängt also, wie alles andere, von den materiellen und gesellschaftlichen Verhältnissen ab, in denen er gemacht wird.

Wenn man die Filmgeschichte als Ganzes betrachtet, ist es schwer zu sagen, ob der Film eher einen progressiven oder eher einen reaktionären Einfluss auf die Geschichte dieses Jahrhunderts gehabt hat. Sicher ist, dass 99 % aller Filme bürgerliche Ideologie vehikulieren (die Filme aus den sog. "sozialistischen" Ländern inbegriffen).

Die wenigen Male, wo der Film aus der bürgerlichen Ideologie ausbrach, waren dort, wo gesellschaftliche Umwälzungen stattfanden: Sowjetunion 1917: Eisenstein, Mai 68: Godard. Beide gingen nicht nur von einer veränderten Situation aus, sie veränderten auch die "Materie" Film selber, fingen an, mit ihr auf eine neue Art zu arbeiten.

Es ist auch bezeichnend, dass jedes Mal, wenn in einem Land besondere Ereignisse politischer Art stattfinden, auch der Film (nicht nur dieser natürlich) sofort einen Aufschwung nimmt und Werke von besonderer Bedeutung produziert.

Ob es den Chinesen, die mit der Kulturrevolution die Umwälzung unserer Epoche gemacht haben und die im Begriffe sind, das "Kommunistische Manifest" zu realisieren, gelingen wird, einen Film eines neuen Typs herzustellen, bleibt abzuwarten. Ihre Dokumentarfilme scheinen mir persönlich stärker, als die Spielfilme.

Was den Dokumentarfilm in der Schweiz betrifft, ist zu sagen, dass es für uns nur folgerichtig war, dass wir, als wir mit der Kamera zum Volk gingen, den Leuten auch wirklich das Wort gaben und lernten, ihnen zuzuhören.

Dem Spielfilm gegenüber hat der Dokumentarfilm meiner Meinung nach die Funktion, oder besser die Aufgabe, diesen Kontakt mit dem Volk nicht abbrechen zu lassen, immer dort zu sein wo Kämpfe stattfinden, wo die neuen Ideen an der Arbeit sind, wo eine Allianz Intellektuelle-Arbeiterschaft möglich ist. Der Dokumentarfilm hat eine eigentliche politische "Mission", immer dort zu sein, wo Menschen aus dem Volk im Begriffe sind, das Wort zu ergreifen.

Er kann natürlich nicht die "revolutionäre Partei" ersetzen, er kann auch das Volk nicht ersetzen, indem er an dessen Stelle das Wort ergreift, er kann sich nur zur Verfügung stellen, vermitteln, übersetzen,
Für unsereiner herausfinden, durch eine Praxis, wo man steht, im geographischen und im politischen Sinne des Wortes, heisst auch wissen, wo das Volk steht, aus was für Klassen es zusammengesetzt ist, was in den Köpfen der Leute vor sich geht, in was für einer Form der Klassenkampf sich bei uns abspielt.

Vielleicht wird man nach einiger Zeit sehen, dass der Film in der Schweiz die wichtigste kulturelle und in einem Sinne politische Anstrengung der späten sechziger der frühen siebziger Jahre war. Das heisst aber noch nicht, dass er nützlich war, dass er etwas geleistet hat, das heisst nur, dass wir trotz allen Schwächen, allem Zögern, allen Unebenheiten eine zwar beschränkte, aber doch sichtbare politische Arbeit geleistet haben. Indem wir die Produkte einer bestimmten Situation waren, haben wir auch gleichzeitig mitgeholfen, diese Situation zu erhellen.
Andere haben das Gleiche auf anderen Gebieten und auf eine andere Art getan.

Inzwischen ist das Bürgertum erwacht und hat eine Gefahr gesehen. Man versucht die Kredite abzuwickeln, denn das Bürgertum regiert nur durch das Geld über das Geld. Da sich das Bürgertum bei uns zum Volk zählt, drückt es alle, die die ihnen zugedachte Rolle nicht spielen wollen, an den Rand, spediert sie aus dem Volk hinaus ins Leere.

Man versucht, uns zu Gesinnungslumpen zu erziehen, weil unsere Gesinnung dem Bürgertum schaden könnte.

Dazu ist der Filmemacher in einer exponierten Lage: er muss so viele Hürden überspringen, so viele Briefe schreiben, so viele Hände schütteln, so viel Ekel überwinden, dass ein grosser Teil seiner Energien im Augenblick, in dem seine eigentliche Arbeit beginnt, schon verfliegen sind. Was Wunder, wenn er anfängt zu kalkulieren, nur noch an seine Interessen denkt, seine Beziehungen zu den andern funktionell werden, das Lächeln erfriert. Und das alles kann nur noch schlimmer werden. Er ist ständig daran etwas zu organisieren, er will etwas von den andern. Materiell ein Prolet wird er ideell rasch zum Bourgeois. Einen Film machen heisst nämlich auch, eine strategische Operation kaufmännischen Charakters unternehmen. Kurz, der Film braucht Kapital und alles was vom Kapital abhängt, wird früher oder später korrumpiert. Es gibt denn auch kaum einen Filmemacher in der Filmgeschichte, der nicht früher oder später "umgefallen" wäre. Nur vereinzelte Dokumentarfilmemacher, Ivens zum Beispiel, haben sich diesem Schicksal entziehen können.

Der Dokumentarfilm kann deshalb für einen Filmemacher, der sein Rückgrat behalten und vor niemandem kuschen will, eine Chance sein, durchzuhalten und kein Bourgeois zu werden.

Aber heute will jeder einen oder mehrere Spielfilme gemacht haben, denn nur der Spielfilm macht aus dem Filmemacher einen "Autor", einen, der etwas zu sagen hat, jemand ist, den man im Kulturbetrieb ernst nimmt. Dazu braucht es aber noch mehr Geld und die Abhängigkeit wird noch grösser. Die Schritte von der Anpassung zur Selbstzensur, zum Leisetreten werden immer kleiner, immer rascher. Es gibt hier so etwas wie einen scheinbar unaufhaltsamen Zwang.

Es ist allerdings leicht von aussen zu kritisieren, durch keine Wasser zu gehen, sich die Hände nicht zu beschmutzen. Niemand kann von sich zum vornherein behaupten, dass er unter gleichen Bedingungen nicht das Gleiche tun würde.

Aber die Frage muss gestellt werden, ob heute Experimente, Suche nach einer neuen Sprache, Engagement (was man darunter auch verstehen mag) noch möglich sind und ob der deutschschweizerische Film nicht gestorben ist, bevor er richtig geboren wurde.

Ob es nicht besser gewesen wäre, wir hätten zuerst einmal alle Möglichkeiten des Dokumentarfilmes ausgeschöpft, wären dort an seine und unsere Grenzen gegangen und hätten eine filmische Sprache gesucht, die unseren historischen und materiellen Verhältnissen entspricht und die vielleicht weder Dokumentarfilm noch Spielfilm, sondern eine "Synthese" davon gewesen wäre.

Die Frage muss gestellt werden, ob wir heute schon wieder so weit sind, wo Gottfried Keller sagen würde, "dass mit den jungen Herren nichts sei, dass sie keine Seelen haben...".

III b.

Wie es für die progressiven Filmemacher notwendig ist, auf ihre eigenen Kräfte zu zählen in der Produktion, ist dasselbe auch notwendig im Verleih. Die Gründung der Filmcooperative/Filmkollektiv hat denn auch zur Absicht, diese beiden Elemente, die so oder so zusammengehören, auch effektiv miteinander zu verbinden. Auch im Verleih müssen wir lernen, nur auf unsere eigenen Kräfte zu zählen und gleichzeitig das fordern, was uns zusteht. Beispielsweise was die Ausstrahlung unserer Filme durch das Fernsehen betrifft. Wobei wir uns bewusst sind, dass die Kräfte, die die Wirtschaft und die Politik beherrschen, auch in Zukunft keine Anstrengung scheuen werden, unsereiner zum Schweigen zu bringen.

Hans Stürm

Dokumentarfilm in der Schweiz.

Auch nach längerem Nachdenken gelingt es mir nicht, den Begriff Dokumentarfilm einigermaßen sinnvoll zu definieren, und wie ich so höre, geht es einigen unter meinen Kollegen diesbezüglich auch nicht besser; noch schwerer fällt es mir, darüber klar zu werden, was als schweizerisch an unseren Filmen zu bestimmen wäre. Und doch, besonders bei unserem Film "Ein Streik ist keine Sonntagsschule", haben uns Leute in Deutschland wie in Frankreich immer wieder gesagt, dass das ein sehr schweizerischer Film sei, nicht nur der Arbeiter im Film wegen, sondern auch seiner Art nach, seinem Ton nach, seinem Rhythmus nach - und 'schweizerisch' war hier als etwas Wertvolles verstanden; das hat mich immer sehr unsicher gemacht.

Mit dem, was ich nun im folgenden sage, erhebe ich keinesfalls den Anspruch, etwas Allgemeingültiges auszudrücken, und wenn ich schon mal verallgemeinere, so beschränkt sich das noch immer auf das Dokumentarfilmschaffen in der deutschsprachigen Schweiz.

Ich habe die Erfahrung gemacht, dass wenn wir Filmer schon nicht wissen, wie der Begriff Dokumentarfilm zu definieren sei, bei unserem Publikum (vor allem bei den filmkundlich nicht geschulten Leuten) oft ziemlich eindeutige Vorstellungen da sind: ein Dokumentarfilm ist ein Film, der die Realität zeigt, und seine Werteinschätzung heisst 'wahrheitsgetreu' oder 'verfälscht' (ein Spielfilm ist erfunden, d.h. spannend oder langweilig). Natürlich betrachten wir Filmer dies als eine allzu simple oder auch falsche Einschätzung; nur, ich glaube, dass wir Filmer durch unsere Filme zu einem guten Teil auch dafür verantwortlich sind. Wenn ich die Entwicklung des schw. Dokumentarfilmschaffens ab Mitte der 60iger Jahre und meine eigene Filmertätigkeit überblicke, so fallen mir jedenfalls nicht wenige Beispiele von Filmen und Filmern ein, die mit dem Anschein des Wahrheitsfinders und Lehrmeisters daherkommen.

Mein Anliegen und meine Motivation in meiner eigenen Filmarbeit ist nach wie vor der Gedanke, Filme machen zu können, die in den gesellschaftspolitischen Prozess eingreifen und zur Entwicklung einer sozialistischen (d.h. demokratischen) Gesellschaft ihren bescheidenen Beitrag leisten. Der Unterschied zu meiner früheren Filmertätigkeit liegt hauptsächlich darin, dass ich heute klarer sehe, dass mit diesem Grundsatz allein noch gar nichts geleistet ist. Heute sprechen wir vom 'emanzipatorischen Film', wenn wir unsere Intentionen beschreiben wollen, was wir damit meinen, kann ich vielleicht etwas verdeutlichen, wenn ich hier einige Aspekte unserer bisherigen Filmarbeit beschreibe, nicht in einer systematischen Analyse, aber doch unter dem Blickwinkel der entscheidenden Faktoren: den jeweils gegebenen Produktionsbedingungen, den individuellen Voraussetzungen (persönliche Motivationen, eigenes Selbstverständnis und Bewusstsein) und den sich verändernden Beziehungen zum Publikum und zu den Filmerkollegen und Konkurrenten.

Das IDHEC (Filmhochschule in Paris) bot mir eine handwerklich - technische Ausbildung für die Funktion eines angehenden Kameramannes in der kommerziell bestimmten, arbeitsteilig und hierarchisch strukturierten Spielfilmproduktion; zur Frage, warum Filme machen und daraus welche Filme, bot die eigentliche Ausbildung am IDHEC überhaupt keine Anregung. Die Bedeutung der Frage nach meinem Selbstverständnis als Filmemacher und der elitäre, unkritische Lehrbetrieb am IDHEC führten mich dazu, vorerst nicht weiter unreflektiert ambiziösen Spielfilmkarrierevorstellungen nachzugehen, sondern eine eigene Position und eigene Arbeitsweise zu suchen. Da war

vorerst einmal die ungeheure Diskrepanz meiner bisherigen Erfahrungen und Prägungen durch die familiäre Herkunft (katholisch-konservativ und kapitalistisch-liberal) und die kleinstädtische Umgebung (Kantonsschule St. Gallen und Universität Fribourg) zu den Eindrücken der sozialen, physischen und psychischen Lebensbedingungen in der Grossstadt Paris.

"Metro" (1968) ist für mich der sehr auf uns selbst bezogene Versuch, Filmsprache, Kamera, Montage, Ton (Geräusche) zu erproben, an einem Sujet natürlich, das uns sehr beeindruckt hat. Neben unserer eigenen Arbeitskraft und der Unterstützung von Freunden standen uns als finanzielle Mittel einzig die 20'000 Franken Herstellungsbeitrag des EDI zur Verfügung; eine schon damals nicht gerade vernünftige, aber eine für den Rahmen und die Intentionen dieses Projektes noch mögliche Produktionsgrundlage.

"Metro" hatte in Solothurn 1968 einen relativen Erfolg; für mich war es auf dem Hintergrund der damaligen politischen Entwicklung ein produktiver Misserfolg, mein Fazit: "Metro" erschien mir vom Publikum her beurteilt so ziemlich ebenso überflüssig wie die allermeisten anderen Filme des damaligen neuen Schweizerfilms auch.

"Zur Wohnungsfrage 1972" war dann unsere Reaktion auf unser Insidertum und auf das Insidertum, das in allzuvielen Schweizer Filmen herrschte (Wald- und Wiesenläuferfilme", Solothurn 1968). Mit "Zur Wohnungsfrage" wollten wir 'unserem Publikum' etwas bieten (unser Publikum war dabei eine sehr abstrakte Vorstellung): Informationen, Analysen, Folgerungen über die ökonomischen und politischen Hintergründe in der Stadt- und Siedlungsplanung; gemeint war, das Publikum sollte im Film etwas 'lernen können'. In dieser Entwicklung ergab sich für mich ein schwerwiegender Widerspruch zwischen dem, was wir machten und dem Bedürfnis unmittelbar zu handeln und mit unseren (Film-)Opfern solidarisch zu werden: 'Wir waren in Berlin, in der "hauseigenen" Obdachlosensiedlung des Märkischen Viertels, während drei Tagen bei einer Familie in der Notunterkunft zu Gast (Vater Hilfsarbeiter, Alkoholiker, sieben Kinder, drei Räume, man kann nicht sagen Zimmer, ohne eigenes WC etc.). Wir hatten lange und intensive Gespräche mit ihnen geführt - und etliche Meter Film belichtet. Als wir uns dann verabschieden wollten, fasste mich die Frau am Arm und fragte: "Wie ist das nun, bekommen wir eine Wohnung?"

Ich habe mich dann ernsthaft gefragt, ob es nicht wichtigeres zu tun gäbe, als Filme zu machen - und diese Frage stelle ich mir heute noch öfters.

"Zur Wohnungsfrage" wurde mit einem Herstellungsbeitrag von 22'500 Franken, mit eigenen 10'000 Franken und vor allem mit der einmal mehr praktisch gratis geleisteten Arbeit aller Beteiligten produziert. Im Unterschied zu "Metro" ist "Wohnungsfrage" doch kein Schubladenfilm geworden und hat auch in Relation zu seinen Produktionskosten respektable Rückflüsse erbracht (Fernsehverkäufe und Lizenzen im Ausland); immerhin soviel, dass im Nachhinein die geleistete Arbeit entschädigt werden und eine Grundlage für weitere Filmarbeit gelegt werden konnte (Qualitätsprämie: 20'000 Franken).

"Zur Wohnungsfrage" wurde 1972 in Solothurn uraufgeführt; ich erinnere mich gut an ein Votum von Rolf Lyssy in der folgenden Filmdiskussion, der sagte, er verstehe nicht, wie es kommt, dass wir nach "Metro" einen filmisch so schlecht gemachten Film bringen, mir erschien dies damals gegenüber dem, was der Film vorbrachte, eine typisch kleinbürgerliche Argumentationsweise. "Wohnungsfrage" ist ein Thesenfilm geworden, (der aber im Grunde schon damals mehr sein wollte und ansatzweise im Mittelteil auch mehr ist), was eben auch unserer damaligen Praxis und unserem politischen Bewusstsein entsprach.

Danach hat sich die Praxis meiner Filmarbeit zuerst einmal dadurch entscheidend verändert, indem ich den Film in zahlreichen Vorführungen begleitet habe und allein 1972 an ca. 50 Diskussionen mit dem Film teilnahm. Dabei konnte ich vor allem zwei Dinge lernen: erstens, dass das Verhältnis Filmer-Publikum kein Lehrer-Schüler-Verhältnis sein kann (wir merkten, dass "Wohnungsfrage" durch seine Machart viele Zuschauer einfach überfuhr, (und damit ganz entgegen unseren Intentionen bei diesen ein Gefühl der Machtlosigkeit und unbestimmten Aggression erzeugte) und zweitens, dass unsere 'Solidarität' oder unser 'Engagement' eine abstrakte Sache war und bleiben musste, solange wir als Filmer ein uns entsprechendes Sujet aussuchen (in dem wir uns selbst nicht verändern und in Frage stellen müssen und in dem die Betroffenen, die Leute, die wir filmen und die Zuschauer, von uns benütztes Material, benützte Objekte sind).

Als ich mich dann konsequenterweise mit der Mitbestimmungsdiskussion zu befassen begann, war dies für uns dann nicht mehr nur ein neues Filmsujet, sondern ebenso eine Forderung an unsere filmische Praxis und Form. Für das Projekt "Lieber Herr Direktor" bekamen wir eine Drehbuchprämie von 10'000 Franken. Wir haben mehr als ein Jahr zusammen mit Arbeitern, Betriebsräten und Gewerkschaftern an diesem Projekt gearbeitet, nicht, damit ich dann mein Drehbuch schreibe, nach dem der Film schlussendlich abgedreht wird, sondern um zu lernen und um die Voraussetzung zu schaffen für den Grundgedanken, nach dem dieses gemeinsame Erarbeiten, die gegenseitigen Beziehungen und Beeinflussungen zum wesentlichen Gehalt (Inhalt und Form) des Films werden sollten. Das Projekt wurde in Bern als nicht förderungswürdig abgelehnt, offizielle Begründung: ohne filmische Gestaltung (an der wir noch bei keinem Film so intensiv gearbeitet und nachgedacht haben)!

Nach der ersten Vorführung von "Ein Streik ist keine Sonntagsschule" (ein Film mit den Arbeitern der Klavierfabrik Burger + Jacobi in Biel über ihren 5-wöchigen Streik) sagten uns die Kollegen von B + J, dass das Machen dieses Films während des Streiks für sie wichtig gewesen sei, indem dies auf sie einen ermutigenden Einfluss gehabt habe, und dass die gemeinsame Arbeit am Film ihre Gedanken über ihre Situation und ihre Ueberzeugungen klarer habe werden lassen. Mehr als alle Auszeichnungen für diesen Film ist dies ein Impuls für mich, zu versuchen, weiter in dieser Richtung zu arbeiten.

Ich sage hier mit Absicht, zu versuchen, denn nun zeigt sich mit aller Deutlichkeit ein neuer Widerspruch. "Ein Streik ist keine Sonntagsschule" haben wir ohne irgendwelche Mittel angefangen, allein mit der Zusage der Gewerkschaft Bau + Holz auf einen Unterstützungsbeitrag von 10'000 Franken, im nachhinein hat sie diesen Beitrag noch um 5'000 Franken erhöht. Für den Rest haben wir unser Sparguthaben von ca. 15'000 Franken bei der Bank liquidiert.

Die Ablehnung von "Lieber Herr Direktor" und die Nur-Studienprämie für "Ein Streik ist keine Sonntagsschule" (10'000 Franken minus 4'000 Franken Kopiekosten) machen uns klar, dass die Filmkommission in Bern nicht die Absicht hat, unsere, respektive diese Art von Film und Filmarbeit zu fördern. Auch wenn "Ein Streik ist keine Sonntagsschule" wiederum in Relation zu seinen Produktionskosten in der Schweiz, vor allem aber in Deutschland (Fernsehauswertung und Lizenzen) erhebliche Mittel einbrachte, heisst das doch, dass wir uns heute nicht mehr auf die hier allgemeingültige Produktionsgrundlage (nämlich mindestens 50 % Bundessubvention) abstützen können. Damit wird auch klar, dass wir bis anhin unter dem gelegentlich verdeckten Widerspruch gearbeitet haben; einerseits wollen wir Filme machen, die die Sache der Leute in unserem Land vertreten, die weder Macht noch Geld haben, über unsere Produktionsmittel verfügten aber die, die bei uns die Macht haben, oder diese verwalten.

Wir brauchen noch immer den Begriff unabhängiges Filmschaffen, resp. unabhängige Filmer, mit dem wir uns und unsere Filme von der Auftragsproduktion abgrenzen. Doch ich glaube, dass wir, die meisten der sogenannten unabhängigen Schweizer Filmer die Realität in unserem Handeln und Funktionieren cachieren. Was die relativ klare Abhängigkeit des Auftragsfilmproduzenten vom Auftraggeber ist, ist bei uns die Abhängigkeit eines jeden vom Wohlwollen der Institutionen (Filmförderung und Fernsehen, die heute weitgehend zusammengehen), die Abhängigkeit vom eigenen Marktwert im herrschenden Kultur- und Medienbereich; es ist die vielleicht schlimmere Abhängigkeit, der Zwang, im mehr oder weniger offenen Kampf jedes gegen jeden um den dort verteilten Kuchen, der zudem unter den stetig steigenden Budgets und Ambitionen und der ebenfalls stetig steigenden Zahl der Anwärter 'teurer' und 'teurer' wird.

Diese Abhängigkeit resultiert natürlich auch aus dem Umstand, dass der sogenannte unabhängige Schweizer Film oft oder sogar meist gar kein Publikum hat. Auf was das zurückzuführen ist, kann hier nicht im Detail ausgeführt werden; wir können dies der Filmwirtschaft anlasten, die sich total um uns foutiert, oder dem Fernsehen, das offensichtlich keine Neigung hat, mit uns zusammenzuarbeiten, oder der Filmförderung, die es unterlässt, wesentliche Anstrengungen zur Förderung der Infrastruktur für die Verbreitung der Filme zu machen. Das hat alles seine Richtigkeit, nicht zuletzt jedoch wäre den Filmern selbst anzulasten, dass sie oft nur an der Produktion ihrer eigenen Filme interessiert sind, auf eine Qualitätsprämie und allenfalls einige Festivalauszeichnungen aspirieren, die Kleinarbeit der Verbreitung der Filme unter den Leuten eher scheuen oder sich desinteressieren.

In diesem Zusammenhang müsste man auch die Tätigkeit des Filmpools unter die Lupe nehmen. Ausgehend von der wichtigen und richtigen Grundidee, alle Filme zusammenzufassen und an einer Stelle verfügbar zu machen, ist der Filmpool bis anhin doch nicht viel mehr als eine Verwaltungsstelle geworden, dies vor allem darum, weil für allzuvielen Filmer der Filmpool auch nicht mehr ist, als der Ort, wo man bequem seine Kopien deponieren kann, sich damit der Aufgabe der Verbreitung der Filme entledigt und weiter keine Zeit verliert im grossen Rennen.

Es geht mir hier nicht darum, unsere Vorführfähigkeit, d.h. begleitete Vorführungen und Diskussionen als das allein Richtige hinzustellen, doch für meinen Teil habe ich die Erfahrung gemacht, dass diese Filmarbeit nützlich, fruchtbar und spannend ist - und wenn wir von einem unabhängigen Filmschaffen reden wollen, unbedingt nötig ist.

Was ich bis hierhin geschrieben habe, ist nicht sehr präzise und mangelt entschieden der politisch bewussten Reflexion - seit einem Jahr existiert das Filmkollektiv als Produktionsgemeinschaft, und es gibt die Filmcooperative als Verleih- und Vorführorganisation, dort soll dies geleistet und erlernt werden, nämlich die Reflexion in und durch die Praxis. Der Erfolg oder Misserfolg dieser neuen Filmarbeit ist nach einem Jahr noch nicht überblickbar - also gilt für mich einmal mehr, entweder wir schaffen es, oder die Frage, ob es nicht wichtigeres zu tun gäbe, als Filme zu machen.

Urs Graf

Es ist Samstag-Abend, und morgen ist der 31. Oktober, Einsendeschluss für euer Dokumentarfilm-Heft. Ich wusste früh genug von diesem Plan, aber ich stecke so tief in den inhaltlichen, finanziellen und organisatorischen Vorbereitungen für den Film "Ueber 'Jonas'", dass ich einfach keine Zeit gefunden habe, um etwas zu diesem Thema zu schreiben. Jetzt setze ich mich hin und hoffe, dass ich etwas Brauchbares produzieren werden. Entschuldigt (dies richtet sich vor allem an eventuelle Leser), wenn meine Gedanken vielleicht etwas ungeordnet sind, aber ich arbeite sonst sehr langsam und schreibe noch langsamer. Ich kann nur hoffen, dass das, was ich da im Schnellgang zu produzieren gedenke, ein paar nützliche - das heisst diskussionswürdige - Gedanken enthält oder wenigstens provoziert.

Als erstes bin ich - wie auch andere Kollegen - über den Begriff "Dokumentarfilm" gestolpert. Leicht wird man sich vermutlich darauf einigen können, dass dies kein brauchbarer Begriff ist. Es geht also vermutlich um eine Abgrenzung, welche vor allem den Lesern mitteilt, was sie in diesem Heft so etwa zu erwarten haben. Soll die Grenzzieherei dem Leser vor allem klar machen, dass man sich hier nicht mit Kino-Spielfilmen befasst?

So etwa verstehe ich den Titel. Also: Was verstehe ich unter den Filmen, welche keine Kino-Spielfilme sind? warum mache ich sie? wie mache ich sie? und wie möchte ich sie machen? und natürlich - warum mache ich keine Kino-Spielfilme? Ich beginne einmal damit: Grundsätzlich habe ich nichts gegen Kino-Spielfilme - ich habe es vor nicht allzulanger Zeit selbst versucht - habe das Drehbuch geschrieben, Drehorte, Schauspieler und Finanzen gesucht. Drehorte und Schauspieler habe ich gefunden. Mein Filmprojekt entsprach nicht den Vorstellungen der Fernsehfinanzverteiler. Den einen schien es nicht fürs breite Publikum geeignet und die andern hätten gerne etwas realistisches gehabt. Ans Ueberarbeiten des Buches habe ich nie gedacht - der Gedanke kommt mir erst jetzt (weil man so hört, was sich im Lande tut zwischen Autoren und Produzenten). Verloren war die Zeit des Schreibens nicht für mich. Ich habe einiges aus meiner Arbeit gelernt, und ich habe auch gelernt, dass ich mich unter den gegenwärtigen Bedingungen fürs Geschäft der Kinoproduktion nicht eigne. Ich müsste dabei eine Härte entwickeln, die so ziemlich genau das Gegenteil ist, von dem was ich über menschliche Beziehungen zu sagen hätte, und darum zweifle ich daran, ob ich's überhaupt noch sagen könnte, wenn eine Produktion endlich realisiert werden könnte. Auch kann ich mir nicht vorstellen, wie ich etwas leicht und lebendig inszenieren könnte, für das ich vorher hart, verkrampt und rücksichtslos gekämpft hätte.

Für mich war die logische Konsequenz aus diesen (und natürlich auch anderen) Erfahrungen, im Filmkollektiv Zürich zusammen mit Kollegen Filme zu produzieren, statt sich in ständiger Konkurrenz und Einzelkämpfertum durchzusetzen, sich zur Spitze emporzukämpfen, sich einen Namen zu machen, der förderungs- und investitionswürdig oder -sicher ist. Es geht also nicht um einen Entscheid für die eine oder andere Filmgattung, sondern darum, wie ich arbeiten und leben will (was auch für die Filme nicht unwichtig ist, denn es wird sich darin niederschlagen).

Damit wäre ich beim Thema "Filme als Ausdruck verschiedener Arbeitsweisen". Die Filme, welche ich realisieren will, sind für Leute gedacht, welche nicht über Finanzen verfügen, um aufwendige Filme zu produzieren und diejenigen welche finanzkräftig sind, haben kein Interesse, dass solche Filme produziert werden. Ich werde also gezwungenermassen mit wenig Mitteln arbeiten. Und weil das Denken billiger

ist, als das Filmmaterial und aufwendige Dreharbeiten, wird jetzt eben etwas länger gedacht und dafür einfacher produziert. Das ist natürlich eine Beschränkung, aber eine Beschränkung unter der ich (vorläufig) nicht zu sehr leide. Ich werde also in nächster Zeit eher "arme" Filme machen. Das hat aber nichts mit Filmgattungen zu tun: mit bescheidenen Mitteln lassen sich sogenannte Dokumentarfilme machen, aber auch künstlichere Filme ("Fiktion", wie der Begriff heisst, der sich für die Abgrenzung des Themas schon gar nicht eignet): Künstliche Filme in denen z.B. Personen mehr oder weniger eine Rolle spielen - oder auch Trickfilme. Und wenn ich an den Dokumentar-Trick-Spiel-Film "Isidor ..." denke, wird klar, wie unbrauchbar diese Gattungsschubladen sind. Mehr oder weniger Künstlichkeit kann also sicher keine nützliche Unterscheidung ergeben (ganz davon abgesehen, dass ich nicht wüsste, wo da eine Grenze zu ziehen wäre). Dazu kommt noch, dass in einem riesigen Teil der Kino-Kommerz-Produktion alles getan wird, um möglichst "natürlich" (naturalistisch) zu wirken. Doch zurück zu den Arbeitsbedingungen, zur eigenen Praxis: Ich mache nur Filme, die auch für mich selbst wichtig sind. Vermutlich stimmt die Behauptung (im Moment überzeugt sie mich): "Was dem Autor nichts nützt, nützt niemandem etwas." Ich weiss nicht so recht, was ein "guter" Film ist, aber ich bin überzeugt davon, dass man "gute" Filme nicht nur für die "andern" machen kann. Einzige Voraussetzung, damit der Film den "andern" etwas bringt, wäre, dass der Autor nicht fern dieser "andern" lebt. In unserem Projekt "Demokratische Rechte" kommen wir (eine Arbeitsgruppe innerhalb des Filmkollektivs) dieser Zielsetzung am nächsten: Eine Gruppenarbeit zusammen mit Lehrern über ein Thema, das uns als Filmer gleichermaßen direkt betrifft - das Thema "Repression". Solche Filme werden Ausdruck gemeinsamer Erfahrung, gemeinsamer Arbeit sein. Aber so einfach ist das doch nicht. Die Form, welche sich sozusagen "von selbst" ergibt, muss nicht gezwungenermassen auch gesellschaftlich nützlich sein. Solche Filme müssen nicht nur in sich, sondern auch als Gegenkraft gegen die bestehende bürgerliche Öffentlichkeit gemacht sein und betrachtet werden. Wir können also in unserer Arbeit nicht nur auf unseren gemeinsamen Erfahrungen zu einer bestimmten Thematik aufbauen, sondern müssen auch bei den bestehenden Medien-Kommunikationsformen anknüpfen, d.h. auch auszugehen von den Erfahrungen der Film- und Fernseh-Zuschauer - diese bewusst machen und überwinden, damit sich der Zuschauer mit unserem Film kritisch auseinandersetzen kann.

Es ist jetzt Mitternacht, und ich bin müde. Da ich dieses Jahr schon mehrere Zettel zu ähnlichen Themen geschrieben habe (als ich nicht müde war und Zeit dafür hatte) werde ich abschliessend einige Ausschnitte daraus zitieren.

Wenn ich meinen Text jetzt durchlese, scheint mir drin zu stecken:

- Dokumentarfilm/Spielfilm ist keine nützliche Trennung.
- Hingegen (und das hat nichts mit "Dokument oder Fiktion" zu tun) kommen die verschiedenartigen Arbeitsweisen (und damit auch die Beziehung zu den im Film Dargestellten) in einem Film zum Ausdruck und bestimmen wesentlich seine Qualität (d.h. Nützlichkeit).
- Ein Film kann nicht die gängigen autoritären Kommunikationsformen benutzen, wenn er emanzipatorisch wirken will.
- Und wichtig ist, wie Filme eingesetzt werden. Aus dieser Beziehung zum Publikum können neue, "bessere" Filme entstehen. Darauf möchte ich jetzt noch kurz eingehen - und jetzt geht es mir wieder um die Trennung zwischen Kino-Spielfilm und "andere Filme", wie ich dies zu Beginn dargestellt habe:

Ich habe sehr viele Kontakte zum Publikum meiner Filme - zum Publikum fremder Filme, die ich wichtig finde - zum Kino- und Fernseh-Publikum. Dies vor allem weil ich in den letzten fünf Jahren viele Medienkurse gegeben habe - so viele, dass ich davon bescheidenst leben kann. (Dieser finanzielle Rückhalt ist eine

wichtige Voraussetzung, um sich nicht unbewusst korrumpieren zu lassen.) Durch diese Erfahrungen mit der Rezeption von Filmen wurde ich immer unsicherer, was ein Film im Kino eigentlich bewirkt - bewirken kann. Jedenfalls ist es wenig, verglichen mit dem, was ein Film in einer Gruppe von Leuten mit gemeinsamen Interessen (nicht nur Ideen) leisten und auslösen kann, wenn er in den Zusammenhang ihrer besonderen und aktuellen Situation gestellt wird.

Heute könnte ich keinen Kino-Spielfilm machen, auch weil mir allzu unklar geworden ist, wie er beschaffen sein müsste, damit er mehr leistet, als nur Geld einzuspielen und den Namen des Autors soweit bekannt zu machen, dass weiter in ihm investiert wird.

Wie die Filme eingesetzt werden ist wichtiger als "mehr oder weniger Dokument" / "mehr oder weniger Fiktion". Andererseits heisst das aber nicht, dass einfach irgendwelche Filme unter möglichst guten Bedingungen eingesetzt werden können. Die Themen und die Machart dieser Filme muss auch das Resultat dieser Vorführpraxis sein. Diese Filme müssen entstehen aus dem engen Kontakt zwischen Filmemacher und Publikum - sie werden zum Ausdruck gemeinsamer Erfahrung, gemeinsamer Reflexion, gemeinsamer Kritik und gemeinsamer Arbeit. Eine Tendenz in weiter Ferne: Die Aufhebung der Abgrenzung zwischen Produzent und Konsument.

Hier ein Ausschnitt aus einem Text, den ich zur Diskussion der Zielsetzungen der av-alternativen (einem Zusammenschluss von Leuten, welche Medienkurse geben) geschrieben habe. Ich möchte hier damit zeigen, dass meine medienpädagogische Zielsetzung und die Zielsetzung bei der Erarbeitung filmischer Formen die gleiche ist: Demokratisierung (oder etwas genauer: Befähigung zur Demokratie):

Gedanken zur Zielsetzung der av-alternativen:

Die Umwelt wird subjektiv erfahren.

In einem hierarchischen Gesellschaftssystem (Eigentum, Patriarchat) gibt es aber eine Schicht, welche ihre Sicht der Wirklichkeit (von ihrem Interessensstandpunkt aus) als richtig darstellt und den darunter stehenden (Kinder, Frauen, Arbeiter - auch Medienschaffende) nur Anerkennung und Hoffnung auf Aufstieg gibt, wenn sie diese herrschende Meinung wiedergeben.

Die Herrschenden nennen ihre Sicht der Wirklichkeit "wertfrei, wissenschaftlich, objektiv".

In einem solchen System ist Kommunikation Manipulation:

Leute mit solchen Erfahrungen lassen sich manipulieren und manipulieren - sie kennen nichts anderes.

Also sollte man ihnen andere Erfahrungen vermitteln können. Nicht eine "ideale" Kommunikation, sondern das Einsichtig-Machen unserer normalen (Normen) Kommunikation - und ein gemeinsames Erarbeiten von partnerschaftlicher Kommunikation. Es ist aber wichtiger, sich mit den herrschenden Kommunikationsformen auseinandersetzen zu lernen, als kleine, in sich geschlossene Kommunikations-Paradiese zu errichten.

Eine Möglichkeit der direkten Erfahrung ist die Situation eines Kurses: ein Leiter (Fachmann, mehr Wissen, Spezialist, älter, Autorität) kann seine Stellung in der Gruppe transparent machen.

Die Teilnehmer erfahren, dass ihre Sicht ernst genommen wird. In der Kommunikation mit anderen Gruppenmitgliedern können sie ihre Sicht bereichern, korrigieren, der Wirklichkeit näher kommen - die schwierige Aufgabe des Leiters besteht dann darin, dass auch wieder einsichtig gemacht werden muss, wenn sich der "Stärkste" in der Gruppe durchzusetzen beginnt - oder wenn das Bedürfnis nach Anerkennung auf dem Weg der Unterordnung zu befriedigen versucht wird.

Zielsetzung (zusammenfassend):

Erfahren und Abbau der Kommunikations-Hierarchie.

Abbau der Kommunikations-Hierarchie ist eine schöne Illusion, wenn die gesellschaftliche Hierarchie erhalten bleibt. Die Kommunikations-Form ist ein Ausdruck unserer Gesellschafts-Form. Also: Die Kommunikations-Formen verändern, um eine andere Gesellschaft zu ermöglichen - die Gesellschaft verändern um andere Kommunikations-Formen zu ermöglichen (andere=nicht-hierarchische, partnerschaftliche: Solidarität).

Der folgende Text soll vor allem die parallelen Zielsetzungen auf der Rezipienten-Seite (Medienpädagogik) und der Produzenten-Seite (Filmproduktion) sichtbar machen. Es ist ein Ausschnitt aus einem Papier, das ich für die interne Diskussion des Filmkollektivs geschrieben habe:

Miteinander Filme herstellen, um die Filme zu verbessern. Unter "verbessern" verstehe ich, vielleicht etwas vereinfacht: Nützlicher für eine Demokratisierung unserer Gesellschaft d.h. Abbau von Hierarchien, Abbau von Abhängigkeiten, Emanzipation und Solidarität.

Damit Filme aber einen emanzipatorischen Beitrag leisten können, müssen sie selbst Formen haben, welche den Zuschauer nicht in Abhängigkeit halten. Emanzipation kann nicht nur ein Film-Inhalt sein - Emanzipation ist vor allem eine Veränderung der Beziehungen (der Kommunikations-Form - der filmischen Form).

Es ist für uns schwierig, emanzipatorische Kommunikationsformen zu entwickeln, denn schliesslich sind wir geprägt von einer hierarchischen Gesellschaft: Erfahrungen in Familie, Schule, Betrieb Militär, Staatsorganisation. Innerhalb dieser Gesellschaft ist es selbstverständlich, dass die Medien (also auch Film) hierarchisch funktionieren und wirken, d.h. den Zuschauer in Abhängigkeit halten.

Wir sind geprägt von dieser Gesellschaft und ihrer Art der Kommunikation, und wir werden diese autoritäre Kommunikationsform reproduzieren, wenn wir nicht gemeinsam an uns arbeiten, die bürgerliche Öffentlichkeit kritisieren, um alternative Formen zu entwickeln und linke Gegenöffentlichkeit kritisieren, um sie zu verbessern und um daraus für uns zu lernen. Wir müssen an unserem Bewusstsein arbeiten, um der herrschenden Öffentlichkeit bewusst Filme entgegenzusetzen.

Auch der von mir gebrauchte Begriff "Nützlichkeit" bekommt erst einen Sinn für uns, wenn wir an vielen praktischen Situationen und Filmen erarbeitet haben, welches unsere politischen Zielsetzungen sind und wie sie am besten verfolgt werden können - welchen Nutzen ein Film haben sollte - man kann auch sagen: Wir müssen uns Qualitätskriterien erarbeiten (welche nichts mit der bürgerlichen Filmkritik zu tun haben).

Und nun abschliessend noch ein Beispiel wie Medienkritik und Medienproduktion praktisch ineinander übergreifen können. Ein kurzer Ausschnitt aus der Einleitung zu einem Kursprogramm für Gewerkschafter:

Oeffentlichkeit und Arbeiter am Beispiel von Fernsehen und Film:

- Wir wollen Fernsehen und Film nicht kritisieren - wir wollen uns auch überlegen, wie wir sie verändern können:
- Aber es genügt nicht, von den bürgerlichen Medien unser Recht zu fordern - wir müssen gleichzeitig unsere Gegenöffentlichkeit verbessern und ausbauen. Auch mit den Filmen, die für uns und unsere Interessen gemacht wurden, müssen wir uns kritisch auseinandersetzen: Wie können solche Filme in

Zukunft gemacht werden, damit sie unseren Interessen noch besser dienen?

- Und wir wollen diese Möglichkeiten nicht den "Profis" überlassen. Wir können Filme, Tonbildschauen usw. selbst für unsere Öffentlichkeitsarbeit schaffen und einsetzen - in Betrieb, Konzern, Gewerkschaft und Partei, in Gemeinde und Region.

Hans-Ulrich Schlumpf

Film ist kein Heilmittel.

Wenn man davon ausgeht, dass vorerst alles auf Nachahmung beruht - Verhalten, Sprache, Attitüden, Stile - und dass das Bedürfnis nach Geborgenheit, nach einem Stück heiler Welt jene Sehnsüchte entstehen lässt,

so glücklich zu sein wie die Reklamefrau von Colgate,

so schön zu sein wie die Reklamefrau von Lux,

so weisse Wäsche zu haben wie die Mami von Omo,

aber auch

ein Leben zu führen wie Monica Vitti,

tapfer zu sein wie Charles Bronson

gescheit zu sein wie Gian Maria Volotè,

dann ginge es dem Unreflektierten darum, diese heilen Welten in der Nachahmung einer langen Geschichte heiler Welten im Film zu erzeugen. Selbst die kaputte Welt erhält im Kino und in ihrer Darstellung durch den Film noch einen heilen Zug. Das Bewusstsein des Zuschauers, dass es sich um ein "Spiel" ("Spiel-film") handelt, garantiert ihm die Einheit der Welt. Das Unheile ist gefasst in Leinwand und überblickbare Zeitdauer von etwa zwei Stunden, in Schauspieler, die man als "Bösewichte", "Held", "Anti-Held" etc. kennt, in Handlungsmuster, die nach immer ähnlichen Prinzipien ablaufen. All diese Rahmen und Fassungen heilen die unheile Welt.

Nachahmung, das heisst, versuchen so zu sein, wie man immer wieder sein möchte, nicht so zu sein, wie man ist: verletzlich, zeitlich, sterblich. Nachahmung sucht die eigenen Bedingungen durch die Bilder heiler Welten zu überwinden. Und auch die Erfinder dieser heilen Welten leben weiter in den Wunschvorstellungen ihrer Kindheit: es gibt die Sehnsucht, Lokomotivführer, Pilot oder Arzt zu werden, aber auch jene, ein grosser Regisseur, ein Dirigent grosser Equipen, ein öffentlicher Mensch zu sein.

Der Dokumentarfilm dagegen wersetzt sich die Welt der Eltern zu reproduzieren, der Geschwister, der Vorbilder, kurz der kindlichen Wunschvorstellungen. Sein Anspruch ist in erster Linie Zeugnis zu sein, von dem, was man Wirklichkeit nennt. Er ahmt nicht nach, sondern dokumentiert. Er bringt nicht Heil und Tröstung, sondern spricht von der condition humaine, davon, dass wir verletzliche, zeitliche, sterbliche Wesen sind. Der Dokumentarfilm entlarvt diese Welt als unheil, chaotisch und "unmenschlich". Er zeigt die Kräfte, die zwischen den Menschen und in den Menschen am Werk sind und schreibt Geschichte mit. In seinen besten Beispielen vermag er die Hoffnung zu vermitteln, dass diese unheile Welt durch Menschen gemeinsam zum Besseren zu verändern sei.

Es soll damit nicht gesagt werden, dass Dokumentarfilme "bessere" Filme seien als Spielfilme. Aber sie sind den Menschen und seinen Problemen näher. So wie es schön ist, ein Glas Wein zu trinken, ist es auch schön, sich in Mythen entführen zu lassen und das Chaos für einen Augenblick zu vergessen. Wehren muss man sich gegen die Ueberschätzung des Spielfilms. Sein grösserer Erfolg und seine bessere Anerkennung beruhen auf der Ausbeutung der Sehnsucht nach heiler Welt, der Sucht, sich entführen zu lassen. Die Befriedigung von Süchten bringt mehr Geld als das Hinhalten des Spiegels. Folgerichtig verstehen sich viele Autoren von Spielfilmen als "Künstler" im Sinne der bürgerlichen Kultur. Die besten Spielfilme nutzen die Mythen, um menschliche Wirklichkeit zu dokumentieren oder machen die Mythen selbst zum Gegenstand ihrer Reflektion. Ein schwieriger Weg! Die Unterscheidung zwischen Dokumentarfilmen und Spielfilmen wird dann sinnlos, Filme sind Filme.

Im Dokumentarfilm wird Wirklichkeit im Augenblick der Aufnahme festgehalten von einem bestimmten Standpunkt aus. In der Wirklichkeit ist alles in Bewegung. Wirklichkeit ist deshalb nie voraussehbar, nie in die Zukunft festlegbar. Der Dokumentarfilm und sein Produzent unterscheiden sich hierin grundsätzlich vom Spielfilm und seinem Autor, in dem Wirklichkeit meist individuell entworfen, vorgestellt, niedergeschrieben und dann verwirklicht wird. Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms ist nie im Voraus beschreibbar, weil die kommenden Ereignisse nicht beschreibbar sind.

Die Kamera im Dokumentarfilm ist vorerst Zeuge. Die Kamera wird nicht in erster Linie im Hinblick auf die Unterhaltung oder Erbauung des Zuschauers eingesetzt wie im Spielfilm, obschon sie natürlich auch dort Zeuge ist und z.B. in einem Film wie "Ben Hur" von der Geschichtsauffassung einer bestimmten Zeit, einem bestimmten Geschmack usw. zeugt. Die Kamera des Dokumentarfilms ist vielmehr Zeuge dessen, was sich hier und jetzt ereignet, sie ist ein Punkt ausserhalb der Ereignisse, eine Reflektion des Geschehens in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes. Mit ihrer Anwesenheit sind die lebenden und künftigen Völker Augenzeuge. Die Kamera macht die Ereignisse geschichtlich. Was immer die Kamera dokumentiert - Menschen, Arbeit, Krieg, Umwelten usw. - sie gibt den gefilmten Ereignissen das Gewicht von Indizien. Ohne werten zu wollen, wertet sie schon. Das Material ist im Augenblick, da es belichtet wird, Beweismittel der Anklage, der Verteidigung. Die Anwesenheit der Kamera macht die Belange der Menschen überhaupt erst prozessfähig. Der Mord an einem Streikenden, die Hochzeit der Enkelkinder, es ist, als hätten sie nicht stattgefunden, wenn sie nicht gefilmt worden sind. Deshalb die Angst der Mächtigen vor der Anwesenheit der Kamera. Ihre Lügen können noch so raffiniert sein, sie werden durch das Zeugnis der Kamera entlarvt. Die Kamera beweist 24 Mal pro Sekunde fotografisch genau was geschah und wie es geschah. Die Umsetzung der Ereignisse in ein abstraktes, naturwissenschaftlich begründetes Medium - den Film oder auch Video - verleiht diesem den Realitätscharakter der Realität selbst. Der Augenzeuge, der aus dem Gedächtnis über die Massaker der Amerikaner in Vietnam berichtet, wird durch eine einzige Frage unglaubwürdig. Unabhängig von ihrem Standpunkt ist hingegen die bloße Anwesenheit der Kamera ein politisches Phänomen, in dem sie die Wirklichkeit für Millionen erst wirklich und interpretierbar macht.

Neben der Tatsache und des Gewichts des Materials, das die Kamera schafft, ist die Bedeutung ihres Standpunktes bescheiden, obschon immer von diesem gesprochen wird. Oder anders ausgedrückt: die Existenz des Mediums ist um vieles folgeschwerer als die Art seiner Anwendung. Denn das Medium enthält weitgehend die Gesetze seiner Anwendung. Das Medium selbst definiert die Ereignisse mehr, als derjenige, der es anwendet. Darum sind sich auch die meisten Produkte einer bestimmten bereits zurückliegenden Epoche viel ähnlicher als es die damaligen Produzenten wahrhaben wollten.

Der Standpunkt der Kamera kann für mich natürlich dennoch nicht mehr naiv bestimmt werden, sowenig wie die Montage und die Sonorisation ohne ständige Reflektion auskommen. Wir kommen an der Geschichte des Filmes nicht vorbei. Filme kann man auch nicht wie Musik "aus dem Bauch" machen, dafür ist das Medium zu kompliziert, sowohl in seiner Herstellung wie in seiner Aufnahme durch den Zuschauer. Gerade wenn man den Film in erster Linie als Dokument versteht, wird die Frage was er dokumentiert und wie er dokumentiert zentral. Der Kreis schliesst sich hier mit dem weiter oben gesagten: das Medium selbst muss Gegenstand der Forschung im Formalen werden, weil das Medium selbst die Grammatik und Syntax in sich enthält.

Die Tatsache, dass der Film die Wirklichkeit in 24 statische Zeitabschnitte pro Sekunde zerlegt, die in der Projektion die Illusion eines kontinuierlichen Ablaufs erzeugen, hat bereits eine Vielfalt von spezifischen filmischen Ausdrucksmöglichkeiten zur Folge, wovon ich nur die bekanntesten nenne: Zeitdehnung, Zeitraffung und Einzelbildverfahren. Diese filmischen Möglichkeiten unterscheiden sich grund-

sätzlich von dem, was die "Sprache" des Theaters, der Literatur oder auch der Fotografie leisten. So ist es falsch oder zumindest langweilig, sich an diesen filmfremden Medien zu orientieren, obschon diese kalte Suppe täglich neu aufgewärmt wird. Die fotografische Abbildung - in der jedem Punkt in der Wirklichkeit ein Punkt im Bild entspricht - gibt dem Film seinen spezifischen Realitätscharakter, an dem kein Filmschaffender vorbeikommt. So bildet der Film kein Haus ab, wenn die Kulisse ein solches vorgaukelt, sondern Pappe und Farbe. Und nichts veraltet im Film schneller als Schminke und Dekor. Die Zeitgenossen mögen sich zwar durch solche Tricks täuschen lassen, aber spätestens eine Generation später durchschaut man den Schwindel. Die Kulissen mögen sogar noch "täuschend echt" sein, aber das Vorgaukeln falscher Häuser ist ja nur Teil einer grundsätzlichen Einstellung gegenüber dem Medium, die sich zum Beispiel in Sprache und Schauspielerführung genau so äussert. Wobei ich nicht leugnen will, dass dieses Altern der "Spielfilme" seinen Reiz haben kann. Der Film spiegelt aber in diesem Falle nie gelebte Wirklichkeit, sondern bestenfalls eine individuelle historische Auffassung von gelebter Wirklichkeit. Der Film ist dann Zeugnis einer bestimmten Schauspielerkultur, Schminkkultur, Mode usw., nicht jener Menschen, die Geschichte leben und leiden.

Ein Thema meiner Filme ist die Zerstörung heiler Welten. Seit meiner Kindheit erlebe ich meine Umwelt als gefährdet. Ich erinnere mich, während des Zweiten Weltkrieges mehrfach mitten in der Nacht wegen Fliegeralarmes aus dem Bett gerissen und in den Luftschutzkeller gebracht zu werden. Ich hatte jedesmal Angst. Gerade weil sich diese Episode in einer vergleichsweise friedlichen verschlafenen Schweiz abspielte, war sie für mich vielleicht eindrücklicher, als es dem tatsächlichen Gewicht der Begebenheit entspricht. Ich habe immer wieder erlebt, wie meine Kindheitsparadiese, meine heilen Welten, durch den Baggerzahn zerstört wurden. Ich sah die Brutalität gegenüber Menschen, Tieren, Pflanzen, Landschaften einer von Profitgier angetriebenen Fortschrittsdynamik, von der Kafka meinte, dass sie uns nur immer weiter von uns selbst wegführt. In der Enge der Schweiz wurde ich frühzeitig hellhörig für anthropologische und oekologische Fragen, welche heute weltweit zur Ueberlebensfrage geworden sind.

Hinter allem steht für mich die Frage, woher kommt dieser Wahn der Weissen, sich "die Welt" untertan machen zu wollen und dies im weitesten Sinne: Menschen, Tiere, Pflanzen, Erde und Luft. In den Filmen, die mich persönlich angehen, suche ich deshalb in die Bedingungen und Geschichte des Einzelnen einzudringen: wie ist es gekommen, dass ich, du, er so ist, sich so und nicht anders verhält. Mein Bedürfnis ein ganzer Mensch zu sein steht im Widerspruch zu einer chaotischen Dynamik, deren schlimmste Folgen Ausbeutung, Kolonisation und Imperialismus heissen. Das grösste Unternehmen meines Landes - Nestlé - ist daran, die Grundlage sozialer Beziehungsfähigkeit systematisch auch bei den Völkern zu zerschlagen, wo sie noch vorhanden war, in dem es die Mütter auch dort dazu verführt, ihre eigene Milch gegen die Flaschenmilch umzutauschen. Die menschliche Wirklichkeit ist nur noch mit psychiatrischen Begriffen zu beschreiben, die Krankheit des Zeitalters heisst Grössenwahnsinn (franz.: folie d'expansion). Der Machttrieb hat selbst den Sexus überrannt, der seinerseits zum Mittel und Objekt der Ausbeutung geworden ist. Die ganze Hoffnung in die Zukunft ruht auf jenen Andersartigen und ihren Gegenwelten, die sich bewusst oder unbewusst gegen den Wahnsinn zur Wehr setzen - sie, die eigentlich Normalen. Aber das ist auch nur eine These, deren Antithese die Tatsache der fortlaufenden Ausmerzungen dieser Randgruppen und ihrer Gegenwelten ist: Ausrottung ganzer Völker, die grosse Einschliessung der Andersartigen, Integration alles Fremden in das wuchernde System der Machtbeziehungen.

"Armand Schulthess - J'ai le téléphone" ist auf diesem Hintergrund entstanden. Die ursprüngliche Konzeption des Filmes sah eine Gegenüberstellung von Anstaltswelt und

Armand-Welt vor. Die Begegnung mit Armand Schulthess sollte das Kernstück des Filmes bilden. Sein Tod schuf eine völlig neue Situation.

Den Plan zu einem Film mit Armand Schulthess hatte ich schon lange, ich scheute mich aber, diese intime Gegenwelt und ihren Schöpfer an die Öffentlichkeit zu zerren. Als an der DOKUMENTA 1974 Fotos aus dem Garten des Armand Schulthess gezeigt wurden (noch immer unter dem Titel "Bildnerei der Geisteskranken", als ob seit dem Erscheinen von Prinzorns Buch 1922 nichts geschehen wäre) und Ingeborg Lüschers Buch über Armand Schulthess erschien, fielen diese Bedenken dahin. Ich verarbeitete meine früheren Filmnotizen zu einem Treatment, das ich gleichzeitig bei der Sektion Film des EDI und beim Schweizer Fernsehen einreichte. Das ursprüngliche Budget sah Kosten von rund Fr. 67'000 vor, welche durch einen Bundesbeitrag von Fr. 33'500.--, einen Beitrag des Fernsehens von Fr. 25'500.-- und der Rest von Fr. 8'000.-- aus privaten Quellen gedeckt werden sollten.

Die Gesuche gingen am 29. September 1972 ab, am mutmasslichen Todestag des Armand Schulthess. Da ich unmittelbar darauf in die Ferien verreiste, erfuhr ich erst drei Wochen später davon. Das Schweizer Fernsehen hatte sich unterdessen für den Produktionsbeitrag entschlossen, ebenso bestanden gute Chancen für einen Herstellungsbeitrag des Bundes. Unter den veränderten Umständen mochte aber niemand mehr so recht an das Projekt glauben, am wenigsten ich selbst. Ich war völlig entmutigt, und dies um so mehr, als Ingeborg Lüscher das "Erstgeburtsrecht" für einen Film beanspruchte. Es waren Giovanni Blumer, Fredi Murer, Georg Radanowicz und Kathrin Steffen, die mich davon überzeugten, den Film trotzdem zu machen. Da wegen des anbrechenden Winters und des rasanten Zerfalls des Gartens mit den Dreharbeiten sofort begonnen werden musste, ich aber kein Geld hatte, wandte ich mich an den Direktor Luc Boissonnas der Stiftung Pro Helvetia, welcher am schnellsten handeln konnte und Fr. 10'000.-- à fond perdu zur Verfügung stellte, ohne dass in diesem Zeitpunkt bereits eine neue Konzeption vorlag. Auf Grund der Höhe dieses Betrages zogen der Bund und das Fernsehen später ebenfalls mit je Fr. 10'000.-- nach (das Fernsehen stockte seinen Beitrag in einem späteren Zeitpunkt noch um Fr. 7'000.- auf).

Nach Abschluss der Dreharbeiten betrug das Produktionsdefizit rund Fr. 20'000.--. Eine Studienprämie des Bundes von Fr. 20'000.-- (minus Kopie, wie immer) sowie etwas Einnahmen aus dem Circuit parallel entlasteten mich von den Schulden. Der Verkauf des Filmes an das Dritte Programm des Westdeutschen Rundfunks (Fr. 11'000.--) und ein Drehbuchbeitrag des Bundes von Fr. 15'000.-- ermöglichten mir schliesslich mein neues Projekt "Hobby" vorzubereiten, das für mich die Fortsetzung meiner persönlichen Filmarbeit bedeutet. In der Zwischenzeit realisierte ich vier Kurzfilme im Auftrag der Ciné Groupe, von denen ich das Portrait Klaus Hubers und Beton-Fluss erwähnenswert finde.

In erster Linie sollte der Film zu Armand Schulthess nun eine Welt dokumentieren, welche so oder anders dem Untergang geweiht war. Er sollte Zeugnis ablegen von einer Gegenwelt, die nur wenige gekannt haben. Da sich Armand Schulthess zu meiner Sicht der Dinge nicht mehr äussern konnte, beschloss ich, in der Anlage des Filmes von meinem ersten Eindruck, den ich als Besucher des Gartens vor etwa 14 Jahren hatte, auszugehen. Insofern ist die Zeichnung der Welt des Armand Schulthess subjektiv. Eine genaue Bestandesaufnahme der Anlage sowie die Analyse ihrer räumlichen und thematischen Beziehungen gingen den Dreharbeiten voraus und objektivierten seine subjektiven Eindrücke. Die Genauigkeit der Nachzeichnung der räumlichen und thematischen Beziehungen erlaubte es einem Wissenschaftler anhand des Filmes den Garten zu rekonstruieren. Es gibt in diesem Film keine Kamerabewegung, keinen Schnitt, der nicht in der Begegnung eines Auges mit dem Garten begründet wäre. Die

Bewegungen der Kamera entsprechen dem weidenden Auge, das in der Grundbewegung des Durchschreitens der Anlage die Wirklichkeit abgrast; zunächst verwirrt von der Fülle der Tafeln von einem Ort zum anderen springt, dann zu verweilen beginnt, in die Texte eindringt, schliesslich die neuen Tafeln mit den schon gesehenen zu vergleichen und damit zu strukturieren anfängt. Das wandernde Auge steigt im Film von unten nach oben, eine zunächst subjektive Wahl, die aber ebenfalls zu objektivieren ist. Das Haus schälte sich erst im Laufe der Geschichte des Filmes als Kern der Anlage heraus. Der Film spiegelt somit auch den zeitlichen Ablauf meiner Begegnung mit der Welt des Armand Schulthess. Folgerichtig schliessen sich der Tod Armand Schulthess und das Ende seiner Welt an.

Da ich den Film primär als Dokument einer Hinterlassenschaft auffasse, vermied ich es weitgehend zu deuten. Die Welt des Armand Schulthess soll der Deutung durch den Zuschauer offen bleiben. Einzig die Sequenz über Armand Schulthess verwandte Menschen und Art brut versucht einem gegenüber dieser Wirklichkeit hilflos bleibenden Zuschauer den Einstieg zu erleichtern. Meine persönliche Stellungnahme erfolgt in symbolischer Weise, in dem ich dem Material die Mythen der Gorgo und des Labyrinthes zur Seite stelle, sowie einem Zitat aus der Umweltslehre Jacob von Uexkuells. Es gibt weitere Hinweise auf mein Verständnis der Welt des Armand Schulthess in der Telefonsequenz, den wiedergegebenen Rathenau-Texten, den Fetischismus-Zitaten, welche der Sequenz mit den sexuellen Büchern unterlegt sind. Diese Hinweise greifen aber alle auf Materialien zurück, die Armand Schulthess selbst geliefert hat und mehr oder weniger objektivierbar sind.

Ein Versuch, die Welt der Irrenhäuser, den Grössenwahnsinn der "normalen" Welt in Fotosequenzen in den Film einzubringen, wurde beim Schnitt wieder fallengelassen. Im ganzen wurde angestrebt, keine rationalisierenden Deutungen zu geben, die an sich naheliegend wären, wenn man zum Beispiel an psychiatrische oder psychoanalytische Vorstellungen denkt. Den Hinkenden aus der Geschichte seines Beines erklären zu wollen, trägt meiner Meinung nach nicht eben viel zum Verständnis seiner Person und seines Schicksals bei.

Die Schilderung des Menschen Armand Schulthess erfolgt vor allem durch Teile aus Interviews im off. Die Arbeitskollegen, die Nachbarn aus dem Dorf, der Gemeindepräsident und seine Frau werden absichtlich nicht im Bild gezeigt, um nicht von dem durch die Erzählung hervorgerufenen Bild des Armand Schulthess abzulenken. Die Erinnerungen und Geschichten um ihn sind Bruchstücke eines weitgehend verlorenen Mosaiks, die zwar Hinweise auf den Menschen Armand Schulthess geben, ihn aber nicht erklären können. Die Rekonstruktion und Deutung der Person Armand Schulthess wird ebenfalls offen gelassen. Es ist der Zuschauer, der anhand des angebotenen Materials rekonstruieren und interpretieren soll. Seine Rekonstruktion und seine Interpretation sind damit von vorneherein subjektiv und historisch, nicht anders als es die Rekonstruktion und Interpretation archäologischer Befunde sind.

Die von Armand Schulthess hinterlassenen Dinge erhalten damit das Hauptgewicht in der Aussage des Filmes. Ihr Fetischcharakter entspricht nicht nur eines Grundzugs des Lebens des Armand Schulthess, er steht für eine Eigenschaft der Medien überhaupt.

"Jedes Abbild einer Person, eines Dinges ist eigentlich ein Symbol insofern, als es uns gestattet das Wesentlichste, Auffallendste des gemeinten Gegenstandes in einfacher Form uns zu eigen zu machen", heisst es in einem Text aus der Sammlung des Armand Schulthess. Die Bilder von etwas, die Dokumente von etwas, die Dinge, die von etwas zeugen, machen dieses Etwas verfügbar, besitzbar, reproduzierbar, manipulierbar. Durch den Film, der von Armand Schulthess und seiner Welt zeugt, besitzen wir Armand Schulthess und seine Welt. Wie bei allen Fetischen besitzen wir

aber etwas Totes, nur ein Schatten der gelebten Wirklichkeit. Der Untergang von Armands Welt am Ende des Filmes zeugt für die Auswechslung der hinterlassenen Fetische durch einen neuen Fetisch, den Film, Totes vom Toten quasi. Die Medien offenbaren unerbittlich, dass wir verletzte, zeitliche, sterbliche Wesen sind, obschon viele glauben, durch die Medien zu "überleben". Die Medien sind deshalb dem Menschen dann am nächsten, wenn sie von seiner 'condition' Zeugnis ablegen.

Die Filmsprache von "Armand Schulthess - J'ai le téléphone" sucht diesen Vorstellungen zu folgen. Die Kontinuität des Durchschreitens der Anlage wird immer wieder gebrochen durch Einschübe, Assoziationen, Umwege. Niemals sollte der Eindruck entstehen, man habe hier ein abgeschlossenes Ganzes, etwas Konsumierbares vor sich. Die Bücher zum Beispiel sind als aus dem Zusammenhang gerissene Objekte behandelt, auf weissem Studiohintergrund in Tricktechnik durchblättert. Schon in der Einleitung wird die Hinterlassenschaft als katalogisierbare Anhäufung einzelner, aus dem Zusammenhang gerissener Objekte vorgestellt. Die komplexe Welt des Armand Schulthess wird mit einer komplexen Filmsprache wiedergegeben. Es wird mit Textinserts, alten Fotos des Gartens, Dias des Hausinnern und Fremdmaterial gearbeitet. Auf Film als Sprache folgt Sprache im Film. Armand selbst tritt nur "medial" auf, in Fotos und auf den von ihm selbst aufgenommenen Wachsplatten. Die Beobachtung meiner Augenbewegungen, meiner subjektiven Erlebnisse in der Begegnung mit Armands Welt, schlagen sich in der Kameraarbeit von Kurt Aeschbacher nieder. Man kann sagen, die Möglichkeiten des Filmes wurden entsprechend den Möglichkeiten von Armands Welt genutzt.

Wenn ich von einem Film als Utopie träume, der alle Möglichkeiten des Filmes in sich vereinigt, ohne dass er ein Dokumentar-, Trick-, Spiel-, Experimentalfilm genannt werden konnte, glaube ich, dass "Armand Schulthess - J'ai le téléphone " ein erster Schritt in diese Richtung war.

Rio de Janeiro, 4.11.1976, sehr heiss

Peter Ammann

I a.

Vom November 68 bis Mai 69 arbeitete ich als Assistent mit Fellini bei den Dreharbeiten für "Satyricon". Nach dieser Erfahrung war es für mich Zeit, selbst etwas zu machen. Aber wie und was? Unterstützt von einem italienischen und einem schweizerischen Produzenten schrieb ich zusammen mit Liliana Betti, einer langjährigen Assistentin Fellinis, ein Drehbuch für einen Spielfilm (es handelte von italienischen Fremdarbeitern und Wilhelm Tell...). Dem Italiener gefiel die Geschichte, dem Schweizer nicht. Die vorgesehene Koproduktion fiel ins Wasser. Das war anfangs 1970. Da meinte der Italiener: "Warum machst du nicht einen Dokumentarfilm über die Abstimmungskampagne zur Schwarzenbach-Initiative?" Ein Dokumentarfilm? Das war nicht genau, was ich, noch unter dem Eindruck des Fellini-Zaubers, im Kopf hatte. Aber ich hatte keine andere Wahl. Durch eine Reihe glücklicher Umstände fand sich die finanzielle Ausgangsbasis für das Projekt, und so stürzte ich mich, zusammen mit René Burri als Co-Autor und Kameramann, in das Abenteuer. Ich war froh, dass Burri bereits über eine gewisse Dokumentarfilmerfahrung verfügte, denn davon hatte ich in Cinecittà nichts gelernt.

Somit habe ich begonnen, Dokumentarfilme zu machen "der Not gehorchend, nicht dem eigenen Trieb". Die Erfahrungen mit "Braccia sì, uomini no", "Les Neinsager" und später "Le train rouge" öffneten mir jedoch die Augen: ich wurde mehr und mehr fasziniert von den besonderen Möglichkeiten des Dokumentarfilms. So sehr, dass ich schliesslich grosse Widerstände empfand vor der nun auch in der deutschen Schweiz anlaufenden Spielfilmwelle. Ich träumte von einem relativ aufwendigen Film, der sich zwar dem Spielfilm annähern sollte, ohne aber die einzigartige Kraft des Dokumentarischen zu verlieren. Das Projekt ("Ouest-Est - Un voyage en Orient") fiel zeitlich mit der Rezession zusammen und fand die nötige Risikobereitschaft und finanzielle Unterstützung nicht. Mein nächstes Projekt ist nun ein Spielfilm...

I b. + II a. + II b.

Meine Arbeitsweise? Habe ich eine bestimmte dokumentarische Methode entwickelt? Jedenfalls hatte ich keine Vorbilder, auf die ich mich hätte stützen können. Auch hatte ich am Anfang keine genaue Vorstellung, wie ich meine Dokumentarfilme machen wollte. "Braccia sì, uomini no" war ein Sprung ins Wasser. Meine Beziehung zu Italien hatte mich in Berührung mit den Italienern in der Schweiz gebracht. Von ihren Problemen sollte im Film gesprochen werden. Dann vor allem von der Einstellung der Schweizer gegenüber ihren "Gästen". Also auch von Schwarzenbach und seinen Gegnern zur Linken und zur Rechten. Somit hatte ich eine Reihe Situationen, die ich filmen wollte. Z.B. gingen wir nach Luzern an eine Monsterdebatte zwischen Schwarzenbach und seinen Widersachern. Burri filmte mindestens sechs mal 120 m. Infolge einer unglaublichen Fehlleistung des Tonmanns, die ich erst im nachhinein entdeckte, war das ganze Material unbrauchbar. Weit über 1000 Fr. im Eimer! Ich war wütend. Wir mussten die ganze Übung wiederholen anlässlich einer späteren Debatte in Zürich. Diese war unvergleichlich viel besser als die erste in Luzern. Es ging soweit, dass ich mich dem Tonmann sozusagen zu Dank verpflichtet fühlte: infolge seines anfänglichen Versagens konnten wir einen Höhepunkt konzentrierter Aussage und für die damalige Situation typischer Emotionalität einfangen.

Die Moral von der Geschichte: ich entdeckte, wie wichtig es ist, eine flexible, offene, rezeptive Haltung gegenüber den Ereignissen um uns herum und vor der Kamera einzunehmen. Was immer auch "passiert" (und es passiert immer irgend etwas Uner-

wartetes, das einem scheinbar einen Strich durch die Rechnung macht), es gehört auch zum Film. Ja, es wird oft zum Wesentlichen des Films.

Damit komme ich zu einem für mich wichtigen Punkt: Was mich interessiert, ja fasziniert am Dokumentarfilm ist die Möglichkeit, offen zu sein für das, was uns "zufällt", für das, was man versucht ist als "spontanes Leben" zu bezeichnen. Insofern enthalten meine Filme "Zufälliges", Sequenzen, die mir zugefallen sind. Doch diese Zufälle sind nicht ohne SINN. Im Grunde sind sie keineswegs "spontanes Leben", sondern immer eine Antwort auf die Art und Weise, wie wir uns den Dingen nähern. Das "Zufällige" ist die Antwort auf die IDEE, die mich während der Arbeit bewegt und leitet. In diesem gewissen Sinne sind meine Filme nicht "vorbedacht", nicht im vorhinein strukturiert und "klar" in bezug auf Konzeption, Gestaltung oder Montage, ohne vorherbestimmten "Stil". Ein Vorgehen, das eher von Intuition als von rationalem Denken bestimmt ist und, um ein schematisches Begriffspaar zu verwenden, wohl mehr einer romantischen als klassischen Haltung entspricht.

Das gefällt den einen und den andern nicht. Eine Typenfrage? Wie sich die Geister in diesem Sinne scheiden, erlebte ich u.a. bei der Uhrensequenz im "Train rouge". Die Aufnahmen in der Fabrik waren geplant, diejenigen im Uhrenmuseum ein Entschluss im Moment, die Führung einer Gruppe durch das Museum ein völliger Zufall. Die ganze Sequenz bildet innerhalb des Films eine Ellipse, deren Sinn die einen Zuschauer überhaupt nicht begreifen: was hat sie mit dem Film zu tun? man sollte sie wegschneiden! etc. Andere finden ihre Bedeutung sonnenklar und wollen sie unter keinen Umständen missen.

Ein bezeichnender "Zufall", der das oben Gesagte beleuchtet, ereignete sich auch während den Dreharbeiten für "Le train rouge". Die Grundidee, die mich bewegte, war die Gegenüberstellung einerseits der bedrückenden Situation der italienischen Fremdarbeiter, andererseits des Schweizer Mythos, der die Auflehnung der alten Eidgenossen gegen die Unterdrückung in der Figur des Wilhelm Tell verdichtet. Die Aufnahmen im Zug, aber auch der verschiedenen Tellspiele in Italien und in der Schweiz waren bereits abgeschlossen. Da suchte ich noch einen Italiener, der im Zug mitgereist war, in seiner kleinen Zürcher Wohnung auf. Das erste, was ich an der Wohnzimmerwand entdeckte, war ein Bild der Tellskapelle. Der Italiener hatte es am Arbeitsplatz zufällig (!) gefunden und sorgfältig bei sich aufgehängt, da es, wie er sagte, auch heute noch Barone und Vögte gebe, gegen die man sich wie einst Tell auflehen sollte...

Während den Dreharbeiten hatte ich früher eine gewisse Scheu, ja Angst durch meine Präsenz oder gar Intervention zu "stören" oder zu "verderben", was gerade im Begriff war zu "geschehen". Heute habe ich mehr das Bedürfnis und auch den Mut zu intervenieren, einerseits weil ich vielleicht mehr weiss, was ich will, andererseits weil ich wohl eher die Haltung finde, die mir erlaubt, die richtige Beziehung zu den Menschen und Dingen vor der Kamera herzustellen. Ich spüre, wie mich diese Veränderung, dieses grössere Bedürfnis zur Intervention vom Dokumentarfilm weg zum Spielfilm hinführt.

Genf, 5.11.76.

Roman Hollenstein

Ein Buch über den schweizerischen Dokumentarfilm - ein Buch über dessen Autoren, in dem, für die nächsten paar Jahre, ein für allemal festgelegt wird, was Schweizer Dokumentarfilm ist und wer guten Schweizer Dokumentarfilm macht, wer geschichtliche 'Marksteine' setzt?

Ein Buch, in dem dann auch jeder der ausgewählten Autoren sein eigener Marktschreiber sein und jenen narzisstischen Zug ausleben darf, der ohnehin von den Konkurrenzverhältnissen gegen aussen wie gegeneinander so sehr genährt und gefördert wird - ein Ort also, um all jene tiefschürfenden Theorien über das eigene Werk und die einzig richtige Art des Filmemachens zu verbreiten: Selbstdarstellung einiger weniger für einige wenige Eingeweihte nach in unserem Kulturbetrieb längst bewährtem Muster?

Sein eigener Anwalt sein - das fällt insbesondere dann schwer, wenn man sich bemüht, auch bei der Arbeit hinter das Werk zu treten und einen Teil dessen, was gemeinhin als Autorenfilm bezeichnet wird, zu Grabe zu tragen. Sein eigener Anwalt sein ist etwas anderes, wenn es darum geht, das Medium Film gegen Einschränkungen und Anfeindungen von aussen zu verteidigen.

Ein Buch der Monologe und Autoren - und die anderen? Gibt es die nicht? Wäre es nicht nützlich, auch einmal etwas über die Erfahrungen der Mitarbeiter und Techniker mit den Autoren zu wissen, darüber, wie sie ihre Arbeit und das daraus resultierende Produkt erleben? Mag sein, dass dieses Problem mehr noch den Spielfilm betrifft, zumal dem Dokumentarfilmer aufgrund seiner finanziellen Situation mehr Funktionen zufallen und er oft einen ganzen Film fast allein durchzuschleppen hat. Trotzdem - vielleicht ergäbe sich immerhin eine Neurosengeschichte der Schweizer Autoren.

Diese Bemerkungen sollen das Verdienst der Herausgeber nicht schmälern, denen es sicher auch darum geht, dem gegenüber dem Spielfilm benachteiligten Schweizer Dokumentarfilm etwas den Rücken zu stärken und dem Ansehen gerecht zu werden, das dieser im Ausland bereits genießt. Aber ich werde den Verdacht nicht ganz los, dass ein Buch in dieser Form einem falschen Bedürfnis nach geschichtlicher Fixierung, nach einer Ausstellung von Säulenheiligen entgegenkommt.

I a.

Die Frage 'War für Sie Film gleichbedeutend mit Dokumentarfilm oder war der Dokumentarfilm die einzige Möglichkeit filmischer Äusserung?' enthält in ihrer Formulierung unausgesprochen eine andere Frage: Warum haben Sie noch keinen Spielfilm gedreht?

Hinter dieser Fragestellung mag der leicht pejorative und selten eingestandene, in der Praxis jedoch erfahrbare Beigeschmack stehen, der dem Dokumentarfilm nach wie vor anhaftet. Zwar sind in den letzten Jahren verdienstvolle Bemühungen unternommen worden, dem Dokumentarfilm aus seinem Aschenbrödel-dasein herauszuhelfen. Viel genützt haben sie allerdings nicht. Das zeigt sich beispielsweise im Trend vieler Autoren zum Spielfilm. Dokumentarfilm gilt als Zwischenstufe, als Lehrzeit, in der man das Handwerk lernen und unter Beweis stellen kann. Dies in der irrigen Annahme, es sei leichter, Dokumentarfilme zu machen. Hat diese Tendenz vielleicht damit zu tun, dass das eine - nämlich der Spielfilm - als lukrativer und mit mehr Prestige verbunden gilt im althergebrachten Sinn von Hollywoods Traumfabrik? Wohl ist der Wunsch verständlich, in die Kinos und so mit seinem Anliegen zu einem grösseren Publikum zu kommen. Doch allein daran kann es nicht liegen, denn bezeichnenderweise nimmt bei diesem Schritt meist das vordem geäusserte kämpferische Engagement ab - zugegeben, unter dem nicht zu unterschätzenden Druck kommerzieller Aussichten. Oder war das Engagement lediglich Vorwand? Sehnt sich der Sinn nach einem längeren Vorspann mit einem grösseren 'directed by...'? Ein Traum von Aufstieg und Herrschen - über Filmtechniker, über Schauspieler und Autos.

Hinzu kommt ein weiteres Element: Spielfilm als Erfindung und Fiktion kommt eher dem entgegen, was man als 'Kunst' zu bezeichnen und zu bewundern geneigt ist. Der Spielfilmautor als der alte Prometheus...

Diese hier etwas forciert dargestellten (von der Presse gern mitgetragenen) Tendenzen tragen wenig dazu bei, den von den marktbeherrschenden Verleihen und Kinos aufrechterhaltenen Status quo 'hier Spielfilm - dort Dokumentarfilm' abzubauen. Sicher hat es auch der Spielfilm hierzulande nicht leicht, aber er bedeutet doch zumindest kulturellen Aufstieg im besten Sinn der Tradition.

Für mich gibt es den Unterschied zwischen Dokumentar- und Spielfilm nicht im Sinn von streng getrennten Kategorien: Der Dokumentarfilm als mehr oder weniger gestaltete Realität, der Spielfilm als mehr oder weniger reine Fiktion - hier reines Ablichten ohne künstliches Dekor und Schauspieler, da reine Inszenierung. Es gibt Spielfilme, die eher dem Dokumentarfilm zuzuordnen sind und umgekehrt. Je nach Verhältnis zur Realität und entsprechender Gestaltung können Filme nach der einen oder anderen Seite tendieren, aber auch Elemente von beiden enthalten. Filmemachen bedeutet für mich etwas anderes, als das eine oder andere zu tun. Mein erster Film war ein Kurzspielfilm. 'Freut euch des Lebens' (eine Selbstdarstellung von drei Behinderten) beispielsweise tritt zwar als Dokumentarfilm auf, enthält jedoch in fließenden Uebergängen inszenierte Szenen, galt es doch, die Selbstdarstellung der drei Protagonisten nicht nur auf der Ebene von Interviews zu führen, sondern auch gespielte Szenen einzufügen, soweit dies die Aussagen verdeutlichte und auf natürliche Weise möglich war.

Mein neuer Film 'Und scheint die Sonne noch so schön...' (provisorischer Titel: ein Film über Gesundheit und Fitness) ist ein Montagefilm, dessen Spektrum von reinen Reportagesequenzen bis zu ganz inszenierten Passagen reicht.

Vielleicht stehe ich deshalb in der Nähe des auf dokumentarischer Basis aufbauenden Films, weil man sich damit der Realität mehr aussetzt, stärker gezwungen ist, sich mit ihr auseinanderzusetzen, als wenn man sich von vornherein ins Reich der Fiktion begibt.

I b.

Oft stellt man sich vor, dass - ähnlich wie bei einem Zeugungsakt - am Anfang eines Films eine isolierte Idee steht, vor dem Einschlafen oder bei einem Glas Wein gezeugt, aus der sich dann der Embryo gesetz- und planmässig bis zum fertigen Produkt entwickelt. Sicher gibt es diese Art Einfälle, bei der man sich etwa sagen mag: 'Daraus lässt sich etwas machen, da liegt etwas drin. Eine gute Idee und zu alledem aktuell!' Das würde heissen: Man nehme ein Thema, finde eine attraktive Bildidee und achte nun darauf, dass diese den gerade herrschenden Tendenzen entspricht, füge auch etwas Pfeffer und Salz hinzu, damit das Ganze zusätzlich etwas vom Duft des inzwischen gesellschaftsfähig gewordenen kritischen Zeitgeistes enthalte etc.

Filmemachen verstehe ich als aktive gesellschaftspolitische Auseinandersetzung mit der Realität, die mich umgibt und in der ich lebe - und in der auch all jene leben, denen ich mit meinen Filmen begegnen möchte. Da gibt es Teile dieser Realität, die mich reizen und besonders beschäftigen, denen ich wie ein Detektiv auf die Spur kommen möchte. Vermutungen sind da, nicht fixe Vorstellungen und Theorien, die es mittels Film lautstark zu verkünden und zu erhärten gälte.

Film als Prozess des Suchens - ein Thema ist für mich nicht in seinem ganzen Inhalt und Umfang (auch seiner Aussage) schon von vornherein gegeben, sondern es entwickelt sich erst im Lauf der Zeit in ausgiebigen Recherchen, Gesprächen und Sammeln von Material in allen möglichen Richtungen: erst allmählich zeichnet es sich ab, rundet sich ab. Zuerst einmal geht es darum, Erfahrungen zu sammeln und die ganze Tragweite eines Themas kennenzulernen, bevor ein gültiges Konzept erarbeitet werden kann, das sich dann vor einer breiten Öffentlichkeit vertreten lässt. In einer so komplexen und verschleierte Realität wie der unsern ist diese Arbeit kaum von einem Einzelnen allein zu leisten, wenn ein Thema seriös und umfassend behandelt werden soll.

Bei 'Freut euch des Lebens' beispielsweise wurden die Grundlagen und der ganze Problemkomplex mit einem durchgehend beteiligten Sachbearbeiter und weiteren Leuten aus verschiedenen Fachbereichen (Medizin/Soziologie/Psychiatrie/Sozialpsychologie) durchdiskutiert und ein erstes Grundkonzept erarbeitet. Daraufhin stellte sich konkret die Frage nach den Behinderten resp. Darstellern des Films.

Ein Darsteller allein durfte es nicht sein: die Gefahr war bei diesem Stoff zu gross, ein brillantes und rührendes Porträt eines Einzelschicksals zu geben, das durch seine Einmaligkeit vom eigentlichen sozialen Hintergrund eher abgelenkt hätte. Ebenso musste der Eindruck von Skurrilität vermieden werden, die in unverbindlich-voyeurhafte Exotik hätte abgleiten können. Von drei Darstellern jedoch war mehr zu erwarten: verschiedene soziale Schichten, verschiedene Entwicklungsmöglichkeiten und Arbeitssituationen sollten in dauerndem Kontrast und Vergleich mehr an Aussage und Durchschaubarkeit der sozialen Verhältnisse ergeben. So wurde zunächst eine Idealbeschreibung der gesuchten Darsteller angefertigt. Sie gelangte an jene öffentlichen und privaten Institutionen, bei denen solche Patienten bekannt waren. Die meisten Institutionen schlossen ihre Türen, denn ein Film eines unabhängigen Filmers über Probleme, die sie als die ihren betrachteten, galt als unerlaubtes Eindringen. Zudem behagte ihnen der Gedanke nicht, dass Patienten in der Darstellung ihrer persönlichen Problematik andere als die offiziell gewünschten Schwerpunkte setzen könnten. Ein Amoklauf durch die Institutionen hatte begonnen.

Nach langer Suche fanden sich ungefähr vierzig Patienten, mit denen man sich in langen Diskussionen eingehend auseinandersetzte. Um einen Einblick in deren ganze Situation zu erhalten, wurden auch Akten und Informationen von Eltern, Verwandten, Bekannten und - sofern überhaupt möglich - Institutionen gesammelt. Schliesslich entschloss man sich in gegenseitigem Einverständnis für die drei den Film tragenden Behinderten. Es galt nun, noch eingehender mit ihnen bekannt zu werden und ihr Leben

kennenzulernen, um ihre je verschiedene Situation in der ganzen Tragweite zu erfassen und sich mit ihnen zu befreunden. Ueber längere Zeit sah man sich regelmässig und diskutierte zusammen. Aufgrund dieser Erfahrungen und weiterer Recherchen wurde nun das Drehbuch speziell auf diese drei Personen zugeschnitten. Ihre Gegensätze und Gemeinsamkeiten wurden herausgearbeitet. Für die Dreharbeiten wurde dann das starre Schema des Drehbuchs wieder aufgegeben, um die Personen nicht einzuengen. Sie mussten sich frei äussern und entfalten können, mussten Raum haben für ihre Selbstdarstellung.

Mein neuer Film 'Und scheint die Sonne noch so schön...' setzt sich in der Art eines Montage-Films aus vielen einzelnen Teilthemen, von denen jeder Teil fast einen eigenen Film ausmacht, zu einem Grundthema (Gesundheit und Fitness) zusammen. Die Recherchen zu diesem Film wurden auf verschiedene Mitarbeiter aufgeteilt und in regelmässigen Gruppensitzungen besprochen, an denen noch weitere Diskussionspartner beteiligt waren. Die Erarbeitung des umfangreichen Stoffes geschah so in kollektiver Art unter Beizug eines konstanten Mitarbeiters. Die Dreharbeiten erstreckten sich in verschiedenen Phasen über ein Jahr.

Es ist ein Film, der sich erst allmählich Stück für Stück zusammensetzt. Ergebnisse neuer Recherchen und Dreharbeiten wurden ständig berücksichtigt und hatten ihre Auswirkungen (Akzentverschiebungen) auf die anderen - teilweise erst geplanten - Teile des Films. Der Veränderungsprozess dauert so bis in die Montage hinein, kleinere Dreharbeiten sind bis zur Fertigstellung möglich. Diese Arbeitsweise - die einen beträchtlichen Mehraufwand an Arbeit und finanziellen Mitteln erfordert - ermöglicht es, dem gewählten Thema gerecht zu werden und immer wieder neueste Erfahrungen einfliessen zu lassen. Es geht ja nicht nur darum, dass die Realität sich ständig verändert und sich zuweilen ganz anders darstellt, als man es vorher vermutete, sondern auch darum, dass man sich als Filmemacher selbst während der Zeit der Realisation verändert: dass man bei der Fertigstellung an einem anderen Punkt steht als zu Beginn. Die Montage bekommt so für mich einen neuen Stellenwert. Sie ist nicht dazu da, vorhandenes Material nach alten, einmal festgelegten Richtlinien zu verarbeiten, sondern neue, schöpferische Aspekte zu ermöglichen. Ein festes Drehbuch mit festem Montagekonzept würde ich als Vergewaltigung empfinden, vergleichbar mit einem Maler, der sein Bild in den passenden Rahmen hineinmalen müsste. Konzepte sind dazu da, dass sie wieder vergessen werden können. Diese Arbeitsweise ermöglicht zwar ein grosses Mass an Lebendigkeit, birgt aber die Gefahr in sich, dass das fertige Produkt nicht homogen und in sich geschlossen dasteht, was den gängigen und gern gesehenen Vorstellungen von Kunst widerspricht. Auch die Kritik schätzt das nicht besonders, erlaubt es ihr doch nicht, ein Produkt nach einmal gesetzten Masstäben zu bewerten.

Film als Prozess dauernder Veränderung, als Prozess des Suchens - in mühseliger Kleinarbeit die Realität unserer sich liberal gebenden und mit entsprechenden Glücksverheissungen aufwartenden Gesellschaft zu durchdringen versuchen. Es geht darum, jene kleinen Lügen, die Symptome verschleierter Repressionen sind, in kleinen Schritten aufzuarbeiten, um sie dem Zuschauer einsehbar machen zu können. Ein Film entwickelt sich so allmählich aus dem Kontext, in dem ich lebe, gemischt mit sinnlichen Bildreizen. Beides, Thema und sinnliche Bildreize, schaukeln sich allmählich gegenseitig hoch, bis der Film entstehen kann.

Ich bin davon überzeugt, dass die gesellschaftliche Realität und die Widersprüchlichkeit des noch bestehenden Autorenkults nur noch gemeinsame, kollektive Arbeit zulassen.

II a. + II b. + II c. + II d.

Es gehört wohl zu den Zielen eines jeden Filmemachers, eine eigene Methode und so einen eigenen Stil zu entwickeln, der seinen Intentionen entspricht und sich von anderen Formen abhebt. Eine eigene komplexe Methode selbst zu beschreiben jedoch kann fragwürdig und anmassend sein. Ich kann bloss den Weg andeuten, den ich einzuschlagen versuche und das bisher Erreichte analysieren. Einige meiner Ziele sind in meinem neuen Film verwirklicht, der aber noch nicht vorliegt. So muss denn vieles Behauptung bleiben.

Beim Filmemachen geht es mir nicht - wie schon erwähnt - darum, Spielfilm oder Dokumentarfilm zu machen, sondern darum, eine Form zu finden, die es erlaubt, das Aussageziel eines Films möglichst effizient zu gestalten. Ein Film darf deshalb verschiedenste Elemente und Mittel enthalten, die ineinander übergehen. Am ehesten ist meine angestrebte Richtung mit jener von Alexander Kluge/Edgar Reitz und Dusan Makavejev zu vergleichen. Ich strebe eine Art von Montage-Film an, die zwar als dokumentarisch erscheint, jedoch andere Elemente wie reine Spielszenen nicht ausschliesst. Das Vorgehen ist zunächst dokumentarisch - es geht darum, bestehende Realität zu hinterfragen. Dabei sollen Bilder entstehen, die in ihrer langen und eindringlichen Form den Charakter von Selbstaussagen haben, aber zugleich über sich selbst hinausweisen. Lange Einstellungen machen es dem Zuschauer möglich, sich selbst darin zurechtzufinden und erlebte Realität wiederzuerkennen. Die Gestaltung der Bilder zielt dahin, gleichzeitig spürbare Hintergrundinformationen wie beispielsweise das sozialpolitische Umfeld einer dargestellten Sache miteinfließen zu lassen. Darüber hinaus scheue ich mich auch nicht, mit hinweisenden Symbolen in den Bildern zu arbeiten, die oft bewusst kaum wahrnehmbar sind, jedoch unbewusst spürbar bleiben. Dies war besonders bei 'Freut euch des Lebens' der Fall. In meinem neuen Film haben die Schweizer Berge eine wichtige Rolle erhalten: Sie stehen da als Symbol des Höherkommens und Emporstrebens, des Rennens nach dem gesellschaftlichen Glück. Ein weiteres wichtiges Element der Bildgestaltung besteht darin, von herrschenden - ideologiegeprägten - Bildvorstellungen wegzukommen und Bilder zu schaffen, die eine gleiche Sache anders, relativiert, darstellen. Es geht darum, eine der Aussage entsprechende neue Bildästhetik anzuwenden und nicht neue Inhalte in alten Kleidern zu präsentieren - wobei dies beim Dokumentarfilm aus real gegebenen Umständen oft erschwert sein kann, wenn bestimmte Dinge ihre unveränderliche Eigengesetzlichkeit bewahren.

Es ist mir wichtig, von jener Art distanzierter Darstellung der Realität wegzukommen, die zwar dem Dargestellten seine Eigenwelt belässt und dem Zuschauer die Möglichkeit gibt, die Bilder zu überprüfen - die auf der andern Seite aber die Gefahr mit sich bringt, schöne und unverfängliche Bilder zu machen. Solche Bilder neigen gern dazu, in ihrer Schönheit nur mehr für sich selbst und für das ästhetisch-intellektuelle Vergnügen dazustehen.

Asthetik rückt allzusehr in den Vordergrund und steht kaum mehr im Dienst der Sache. Angst vor Emotionen, vor Sinnlichkeit und Nähe spielt da mit. Ich denke, dass es wichtig ist, Bilder zu finden, die nicht nur den Kopf des Zuschauers, sondern in ihrer sinnlich-nahen Art auch seinen Bauch berücksichtigen, die ihn als ganze Person ansprechen. Es geht dabei nicht um jenes Gefühlskino, das den Zuschauer überfällt und das Denken verhindert, sondern um eine Art, die Sinnlichkeit und Emotionen miteinfließen lässt, um so den Zuschauer zu reizen und etwas in ihm auszulösen. Denkanstösse und Reflexion auf abstrakter Ebene - ohne Emotionen - sind kaum möglich, sind reine theoretische Auseinandersetzung.

Hinzu kommt nun, dass die Verschleierung gesellschaftlicher Verhältnisse und darin spielender Mechanismen dazu führt, das Mittel der Inszenierung anzuwenden, um bestimmte Aussagen deutlich formulieren zu können. In die gleiche Richtung zielt ein weiteres - und wohl das wichtigste - Element, das bereits bei 'Freut euch des Le-

bens' angewendet wurde: Durch die den ganzen Film durchziehende Gegenüberstellung dreier verschiedener Geschichten konnte eine grössere Aussagekraft gewonnen und Eindimensionalität vermieden werden. Gemeinsamkeiten wie Kontraste wurden deutlicher, die drei Geschichten beleuchteten sich wechselseitig. Darüber hinaus konnten beispielsweise in einzelnen, geschlossenen Sequenzen zunächst harmlos erscheinende Aussagen ihren eigentlichen repressiven Charakter erst durch die direkte Gegenüberstellung mit anderen Aussagen enthüllen. Sprache funktioniert oft - besonders bei rhetorisch geschulten Interessenvertretern - derart verschleiert und verschleiern, dass der eigentliche Gehalt der Aussagen kaum mehr wahrgenommen werden kann.

Mein neuer Film geht nun methodisch einen entscheidenden Schritt weiter. Er besteht, wie bereits erwähnt, aus verschiedenen Einzelteilen, fast könnte man sagen, aus einzelnen Filmen. Teils stehen diese in sich geschlossen da, teils tauchen sie an späterer Stelle in einem anderen Licht wieder auf. Begonnenes wird so später wieder aufgenommen und in einem anderen Zusammenhang weitergeführt, so dass sich neue Aspekte der gleichen Sache zeigen. Querbezüge nach vorn und hinten entstehen. Es ist ein Montagefilm, der als dichtes Geflecht gestaltet wird, in dem sich verschiedene Linien und Ebenen fortlaufend durchkreuzen und ineinander verweben. Durch das Zusammenfügen scheinbar verschiedener Dinge können sich neue Aussagen ergeben. Der Ablauf ist so gestaltet, dass der Film jeweils zwei Schritte nach vorn, wieder einen zurück und wieder zwei nach vorn macht. Er arbeitet mit reinen Reportagesequenzen wie mit relativ abstrakten Szenen und ganz inszenierten Sequenzen. Da es bei diesem Film um das Hinterfragen von Theorien und Sachverhalten geht, die sich neutral geben, aber sehr konkreten Interessen dienen, ist es notwendig, dass einzelne, in sich mehr oder weniger unverfängliche Szenen ihre eigentliche Aussage, ihr Gesicht, durch allmählich sich öffnende Widersprüche zeigen. Das Grundmaterial des Films ist dokumentarisch, nicht aber dessen Verarbeitung. Eine besondere Rolle kommt dem Ton zu, der oft dialektisch zum vorhandenen Bild eingesetzt wird. Des weiteren wiederholen sich bestimmte Einstellungsformen durch den ganzen Film, die so einen eigenen Aussagewert gewinnen und Gemeinsamkeiten verschiedener Sachverhalte aufdecken.

Film scheint mir sehr viel mit der folgenden Szene zu tun zu haben: Wenn sich zwei Personen an einem Tisch gegenüber sitzen und beide trinken Kaffee, so ist dabei noch nichts Besonderes. Kriege ich aber als Zuschauer plötzlich zu spüren, dass der Kaffee Gift enthält, so entfaltet sich plötzlich etwas.

Wenn auch 'Freut euch des Lebens' thematisch jener Tendenz des jüngeren Schweizer Dokumentarfilms zuzuordnen ist, Aussenseitergruppen und Minderprivilegierten das Wort zu geben, so sind doch grundlegende Unterschiede da in der Art der Gestaltung wie in der Behandlung der Gefühlsebene. Der neue Film dürfte von den Gemeinsamkeiten inhaltlich wie formal gänzlich abweichen. Ich möchte wegkommen von einer gewissen puritanisch-soliden Art des Filmemachens, wie sie sich - ohne das grosse Verdienst des Schweizer Films einschränken zu wollen - in den letzten Jahren eingebürgert hat: als Qualitätsmarke für gute Schweizer Arbeit. Oft schien es mir beim Betrachten dieser Filme so, als ob es weniger um den Inhalt als um die Art der Darstellung gehe. Der zu vermittelnde Inhalt trat in den Hintergrund, und es war fast so, als ob er in den Dienst der persönlichen, sehr schönen Aesthetik und Ambition des Autors zu stehen käme. Diese Tendenz wird durch die Art unserer gängigen Kulturförderung unterstützt.

So möchte ich in bewusst provokativer Art jenem fantasievoll - sinnlich gestalteten Film das Wort reden, der Experimente erlaubt, aber auch risikoreicher ist. Mir kommen die Schweizer Filme manchmal allzu sehr wie gut gebaute, standfeste Einfamilienhäuschen mit Gartenzaun rundherum vor, die zwar, jedes für sich, gut da-

stehen (und auch Ausdruck der herrschenden Filmpolitik sind), in der Landschaft jedoch wenig Alternativen erlauben. Schöne Häuschen - aber eben etwas zu brav und selbstherrlich.

III a. + I c.

Die spürbare Abwehr von kritischen Dokumentarfilmen - einhergehend mit einer weiterhin zunehmenden Intoleranz nichtkonformem Denken gegenüber - zeigt an, wie notwendig diese nach wie vor in unserer sogenannt fortschrittlichen Gesellschaft sind. Es gehört zu den Aufgaben des Dokumentarfilms, bestehende gesellschaftliche Realität kritisch zu analysieren und dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben, anhand der differenziert dargestellten Wirklichkeit seine eigene nicht ganz so glückselige Wirklichkeit wiederzuerkennen und in Frage zu stellen - in der Hoffnung, einen kleinen Beitrag zu möglichen Veränderungen zu leisten. Ein Film allein schafft das nicht - es können nur viele Filme sein.

Hinter der spürbaren Abwehr steht Angst. Sie zeigt sich nicht nur bei der Finanzierung (wo öffentliche Stellen wie der Bund eine der wenigen relativ offenen Türen bedeuten, was wiederum von einer andern Öffentlichkeit als 'Subversion' gewertet wird) und bei der Auswertung. Sie ist auch bei Dreharbeiten konkret spürbar und äussert sich in zwei Formen von Zwangssituationen, die beide dasselbe meinen: Einerseits kann das Entgegenkommen der Filmequipe gegenüber so extrem überfreundlich bis fast zur Peinlichkeit sein, dass diese sich fast als schlecht vorkommen muss, keinen direkten Werbefilm im Sinne des Gastgebers zu drehen. Wobei dann diese Freundlichkeit erlaubt, die Equipe durch diskrete Ueberwachung auf den richtigen Pfaden zu halten. Das kann bis zu Bestechungsversuchen gehen etwa, im Sinn von 'Ihr werdet dann wohl das Richtige zeigen...'. Andererseits jedoch werden an anderen Orten unverblümt zensurähnliche Massnahmen angemeldet, was immerhin sympathischer - weil offener - ist. In diesem Zusammenhang zeigt sich auch, dass seit Bestehen der Fernsehsendung 'Kassensturz' Interviews erheblich schwieriger geworden sind. Ein solches Klima verhindert offene, demokratische Auseinandersetzung. Hinter dieser Angst steckt der Wille, sich unter allen Umständen zu schützen, unabhängig davon, ob kritische Ansätze gerechtfertigt sind oder nicht. Kommt es wohl in der vielgerühmten Demokratie hierzulande an den Punkt, wo offene und seriös erarbeitete kritische Dokumentarfilme kaum mehr möglich sind? Es gibt offenbar Grenzen, an denen das sprichwörtliche Demokratieverständnis plötzlich endet. Die Tendenzen sind unübersehbar. Mehr noch zeigen das Erfahrungen meiner Kollegen. Wird der Dokumentarfilm wohl deshalb mehr gefürchtet als der Spielfilm, weil dessen Inhalt, und sei er noch so kritisch, in mehr oder weniger starkem Mass als 'Fiktion' - somit erfunden - relativiert und abgewehrt werden kann?

Dokumentarfilme sind notwendiger denn je - besonders auch in einer Zeit, in der die Fernsehprogramme dazu neigen, unter dem Deckmantel der 'Ausgewogenheit' dem Zuschauer wichtige Informationen vorzuenthalten und ihn so zu bevormunden, seine Urteilsfähigkeit von vornherein in Abrede zu stellen. Diese Tendenz rückt in gefährliche Nähe von sehr un-liberaler Manipulation. Weiter werden dem Zuschauer nach dem harten Alltag keine Sendungen mehr zugemutet, die zum Denken anregen könnten.

In einer Situation, wo der Dokumentarfilm an den Rand gedrängt ist (in die Kinos kommt er höchstens in Sonderveranstaltungen), sehe ich im Augenblick nur die Möglichkeit von nichtkommerziellen Kommunalkinos, wie sie in der Bundesrepublik bereits seit einiger Zeit funktionieren, oder aber durch Vertrieb über Alternativorganisationen, die mit den Filmen in besonderen Veranstaltungen an das Publikum gelangen.

Villi Herman

I a.

Dokumentarfilme habe ich gedreht, weil ich in England an der Filmschule und am Anfang vom englischen Filmschaffen sehr stark geprägt war. Vor allem die Dokumentarfilme von John Grierson und seinen Schülern machten einen grossen Eindruck auf mich. Nach meiner Ausbildung an der London Film School war für mich die einzige Möglichkeit, das auszusagen, was ich wollte, ein Dokumentarfilm, weil die finanziellen Mittel fehlten und ich gerade aus London kam und im Schweizer Filmschaffen ein unbekanntes Blatt war und die Mittel nicht zusammenbrachte, um einen Spielfilm zu drehen. Wobei ich auch nie an einen Spielfilm dachte, sondern mein Tätigkeitsfeld mehr im Rahmen des Dokumentarfilms sah. Auch der neue Film "San Gottardo" ist sehr stark vom Dokumentarfilm geprägt.

I b.

Ich kann keine Filme machen, keine Dokumentarfilme machen über etwas, das ich nicht selber kenne, erlebt oder gefühlt habe. Die wenigen Dokumentarfilme, die ich gemacht habe, kommen alle aus meinem Lebensbereich, aus meiner Umgebung. Ich möchte sagen, dass es einen Anstoss aus meiner Umgebung braucht, um die Idee aufzunehmen, darüber einen Film zu machen. Ich denke an den Film "Der Schmuggler", den Film "24 su 24" - ein Film, der aus meinem täglichen Leben kam, mit den Leuten zusammen, die ich im Dorf kenne - oder den Film "Cherchiamo per subito operai...". Ich habe eigentlich keine Methode der Arbeitsweise, sondern die Gedanken zu einem Film reifen sehr langsam in mir, in Gesprächen mit Leuten, mit denen ich diskutiere, politisch tätig bin oder zusammenlebe. Ich arbeite sehr lange und langsam an einem Film. Die Arbeit an "Cherchiamo" hat über zwei bis drei Jahre gedauert. Dies ist nicht nur ein finanzielles Problem, sondern vielleicht doch eine Art von Arbeitsweise. Ich diskutiere das Rohmaterial auf dem Schneidetisch immer und immer wieder mit meinen Freunden, mit den Leuten, mit denen zusammen der Film gemacht wurde. Das bedingt natürlich eine dauernde Revision des Films, der Linie, das bringt immer neue Aenderungen, Aenderungen nicht nur des Formalen, sondern auch der politischen Linie. Auch beim "San Gottardo" sind ziemlich viele Diskussionen um den Film und während dem Film geführt worden. Das ist eine Arbeitsweise, die nicht spezifisch meine ist, sondern auch die anderer Filmschaffender, sei es in der Schweiz, sei es in Frankreich oder in Italien. Bei dieser Arbeitsweise entwickelt der Filmschaffende nicht mehr alleine im stillen Kämmerlein seine Ideen und geht dann auf den Drehort, um dann wieder in seinen Schneiderraum zu verschwinden. Diese Arbeitsweise macht den ganzen Prozess des Schaffens sichtbar, der Inhalt des Films wird vertieft.

I c.

Die Produktionsverhältnisse sind für mich bis jetzt, bis zum "San Gottardo", sehr mies gewesen. Für den Film "24 su 24" habe ich damals einen Herstellungsbeitrag erhalten. Da der Film aber nicht gut lief, relativ wenig Anklang fand, konnte er auch nicht mehr weiter ausgewertet werden. Es blieb nichts anderes übrig, als einige Kopien und sehr viele Schulden. Die Finanzierung, das war eine Selbstfinanzierung, später ein Verkauf ans Schweizer Fernsehen, wobei nur das Deutschschweizer Fernsehen den Film sendete. Tessin sendete den Film nicht. "Cherchiamo per subito operai..." war ebenfalls ein relativ billiger Film; weil überhaupt keine Subvention da war. Der Bund hatte einen Herstellungsbeitrag abgelehnt, das Fernsehen ebenfalls und dann kam auch der ganze Rattenschwanz anderer kultureller Organisationen, die absagten. Der Film wurde in Eigenfinanzierung zusammengestellt durch sammeln von Geld, Mitarbeitern und

Zeit. Später erhielt er eine Studienprämie und wurde auch ans ZDF verkauft. Das Schweizer Fernsehen hat bis jetzt eine Ausstrahlung abgelehnt, mit sehr komischen Argumenten wie "Sie haben beim Gestalten des Filmes in keiner Weise an die Fernsehzuschauer als Zielpublikum gedacht, das kann man sowohl dem Film selber, wie Ihren eigenen Aussagen in Zeitungsinterviews entnehmen. Ihr Ziel war es, möglichst viele Grenzgänger und Bewohner jener Gebiete, die mit dem Grenzgängerproblem direkt konfrontiert sind, vor allem Tessin und Norditalien, zu erreichen. Logischerweise gehört es denn auch nicht zu Ihrem Ziel, noch Nichtinformierte zu informieren. Die von Ihnen gewählte Form zielt darauf, das beim Zuschauer aus eigenem Erleben vorhandene Wissen zu aktualisieren, durch Beispiele die Zuschauer zu solidarisieren und sie für einen politischen Kampf gegen das System und seine Drahtzieher zu gewinnen. Diese Zielsetzung erfüllt Ihr Film ausgezeichnet. Diese Zielsetzung und dieses Zielpublikum vorausgesetzt, kann man auch die Form des Films mit einigen Einschränkungen als gut bezeichnen, umso mehr als Ihnen bescheidene materielle Mittel zur Verfügung standen. Einschränkungen werde ich trotzdem machen, z.B., etc., usw.". Nur Dank des Verkaufs des Films ans ZDF und einiger Kopien nach Italien, konnten die Spesen wieder eingebracht und eine Basis geschaffen werden, damit ich während dieser Zeit an "San Gottardo" weiterarbeiten konnte. Die Finanzierung, Subvention und Zusammenarbeit mit dem Fernsehen sind für mich bis jetzt ziemlich mies gewesen. Bei "San Gottardo" hat sich das Problem ein bisschen geändert, die Subventionen kamen, die Zusammenarbeit mit dem Schweizer Fernsehen ebenfalls und vor allem mit dem ZDF. Zur Subvention ist noch zu sagen, dass wir im Tessin ein bisschen zu wenig Öffentlichkeitsarbeit treiben und obwohl wir immer und immer wieder beim Kanton und den Städten eine Filmsubvention gefordert haben, wurde sie bis jetzt immer abgelehnt. Erst beim "San Gottardo" ist ein Präzedenzfall geschaffen worden; der Kanton unterstützt den Film "San Gottardo" mit einer Subvention. Dies könnte vielleicht jetzt eine Tür öffnen, so dass weitere Filme auch Subventionen erhalten könnten.

II a.

Zu einer Dokumentarfilmschule: wie bereits erwähnt, habe ich die Filmschule von London gemacht und es ist nicht zu verneinen, dass, wenn man längere Zeit in einem Land war, wo der Dokumentarfilm sehr hoch eingeschätzt wird (die meisten unserer Lehrer haben Dokumentarfilme gemacht), man davon geprägt wird. Ich habe am Schluss auch mit dem BFI, dem British Film Institute, zusammengearbeitet. Das englische Dokumentarfilmschaffen hat mich schon beeinflusst, vor allem hatten wir ja Lindsay Anderson unter den Lehrern, der wichtige Dokumentarfilme und Spielfilme gemacht hatte.

II b.

Zur dokumentarischen Methode. Für mich ist beim Dokumentarfilmschaffen wichtig, dass man die Leute, mit denen man zusammenarbeitet (die man filmt), dass man die nicht vergewaltigt, dass man die Leute respektiert und ihnen erklärt, was ein Film ist, auch rein mechanisch erklärt, wie das vor sich geht, dass die Leute wissen, was wir tun und so ein reziproker Respekt entsteht, der leider durch das allzu schludderige Fernschaffen unter den Tisch gewischt wurde. Ich habe einige Male für das Fernsehen Dokumentarfilme gemacht. Es ist unglaublich, wie schnell das geht, wie schnell man diese Fernsehmethoden übernimmt, ruck zuck an die Wand, die Leute filmen, reden, antworten, zusammenpacken, schneiden, mischen, senden. Dies ist die Methode, die man unbedingt bekämpfen muss.

II c.

Sicher gibt es Filmschaffende, die das Thema der italienischen Fremdarbeiter aufgegriffen haben, wie Seiler, Bizzarri, Ammann oder Legnazzi. Ich habe schon am Anfang gesagt, dass ich Filme mache über Themen, die ich kenne. Würde ich heute noch in London wohnen, würde ich vielleicht Filme drehen über die Pakistani, in Paris über die

Algerier. Was mich interessiert, ist Leute sprechen zu lassen, die das Medium Film in unserer Gesellschaft und die Massenmedien nicht haben, die Unterprivilegierten, Leute, die man nicht zu Wort kommen lassen will, die aber eine selbstständige Kultur und Sprache haben. Methodische Aehnlichkeiten im Schweizer Filmschaffen: bestimmt gibt es Filmschaffende, die ähnlich arbeiten oder die sich ähnliche Fragen stellen. Ich denke da z.B. an Hans Stürm der zusammen mit Matthias Knauer und Nina Stürm "Ein Streik ist keine Sonntagsschule" gedreht hat. Da sehe ich schon einige Aehnlichkeiten und darum haben wir auch beim "San Gottardo" zusammengearbeitet. Er ist der Kameraman der Dokumentarfilmteile bei "San Gottardo", weil er ähnliche Themen selber behandelt und sich beim Filmschaffen ähnliche Fragen stellt.

II d.

Leider fehlt das in der Schweiz, Filmanalyse. Es gibt auch kein eigentliches intellektuelles Sprachrohr über Filmanalysen. Da zum Beispiel eine Zeitschrift wie "Cahiers du Cinéma" in der Schweiz fehlt oder Leute wie die um die "Cahiers du Cinéma" fehlen, wird auch unser Schaffen nicht so stark behandelt wie in Frankreich oder in Italien. Wir Filmschaffenden sind auch sprachlich untereinander aufgeteilt. Sehr selten kommt es vor, dass zwei, drei Filme angeschaut werden und darüber diskutiert wird, Ansätze bestehen. Wir haben im Ticino die Filme, die wir gemacht haben in einem sehr kleinen Kreis, nur mit den Leuten, die zusammengearbeitet haben, kritisiert. Ich finde, viel hat dabei wohl nicht herausgeschaut. Einige Gedankenanstösse sind schon entstanden. Ich denke da an den Film von Giovanni Doffini "...e noialtri apprendisti". Aber ein langgeplantes, strukturiertes Zusammentreffen von Leuten, die mit Film zu tun haben, oder die sich für Film interessieren, ist im Tessin nicht vorhanden und ich glaube auch in anderen Landesteilen nur sehr wenig.

III a.

Ein Dokumentarfilm hat für mich vor allem den Auftrag, mitzuteilen, sich an die Leute zu richten, die sich vielleicht für das Thema interessieren oder durch das Thema angesprochen werden könnten. Der Dokumentarfilm in der Schweiz, warum müssen wir eigentlich immer von der Schweiz reden, der Dokumentarfilm im allgemeinen, ist eigentlich meistens das Stiefkind des Filmschaffens. Er wird meistens von den Filmschaffenden als Sprungbrett für den Spielfilm benutzt oder als Nebenbeschäftigung. Der Dokumentarfilm hat heute den Auftrag, einen Gegenpol zu schaffen zu den grossen Fernsehproduktionen, die den Anspruch stellen, Dokumentarfilme zu sein. Da sehe ich in der Schweiz schon eine grosse Aufgabe.

III b.

Um die Machtstellung des Fernsehens im Dokumentarfilmschaffen zu brechen, müssen umso mehr Dokumentarfilme in sogenannte offizielle Kanäle hereingebracht werden. Ich denke da vor allem an die Schulen, an Kurse, an die Gewerkschaften, an Weiterbildungskurse bei Lehrlingen. Wir brauchen jeden Raum, jeden Projektor, um unsere Filme vorführen zu können.

Friedrich Kappeler

I a.

In der Kantonsschule habe ich angefangen, kurze 8 mm Spielfilmchen herzustellen. Wahrscheinlich hat das so kommen müssen, weil ich mich in der Schule in meinen Fähigkeiten verkannt gefühlt habe; so hat der Inhalt dieser Produkte auch meist mit meinem Weltschmerz zu tun gehabt. (Hermann Hesse und das Kino, das war eben das ganz andere.) Mit der Zeit und mit anderen Einflüssen ist es mir dann peinlich geworden, meine persönlichen Gefühle derart unter die Leute zu bringen. Auch habe ich den Wunsch gehabt, Thema und Form so bearbeiten zu können, dass der Film überhaupt verständlich ist. Im Anschluss an eine Fotoarbeit über Frauenfeld ist ein ganz einfacher Film entstanden, nämlich der "Emil Eberli".

I b.

Bei meinem "Emil" und dem "Wanderer" ist mir das Thema in den Sinn gekommen, und dann habe ich mir Filmrollen gekauft mit dem, was ich an Erspartem noch gehabt habe. Nach dem Drehen habe ich weitergebastelt, mit Zweifeln, bis zur Aufführung in Solothurn.

Im Gegensatz zu den "ernsthaft engagierten", d.h. von einer Aussage (oder Ideologie) her konstruierten und dann bebilderten Filme, hat sich bei meinen, wie es in den Anfangszeiten üblich war, eine differenziertere Form und "Aussage" erst während des Drehens und Schneidens ergeben. Die Phase des Analysierens hat erst begonnen, als das belichtete Material vor mir gelegen hat und einer "Aussage" habe ich, falls sie das Material nicht schon hergegeben hat, mit dem Text noch etwas nachgeholfen.

(Was mir den Antrieb gibt, überhaupt weitere Filme herzustellen, ist ein Komplex von verschiedenen Wünschen und Aengsten, die schwer zu trennen sind; da ist einmal ein "Problem", das einem beschäftigt, oder der Wunsch einfach einen "guten Film" zu machen; da ist die Tatsache, dass einem das Geld ausgeht und das Hoffen auf einen "Erfolg"; und die Spuren einer uns eingehämmerten bürgerlichen Arbeits-Ethik. Schliesslich sind da noch Zweifel, die alles wieder hinauszögern.)

Das Privileg, Filme machen zu können, ist wahrscheinlich nicht dadurch wettzumachen, dass man möglichst viel produziert, sondern eher so, dass man nur die für einem wichtigen Filme macht und diese dann auch irgendwie vertreten kann.)

I c.

Da ein derart unreflektiertes Vorgehen ja bekanntlich nicht förderungswürdig ist und es mir zudem an Selbstvertrauen gefehlt hat (naiver Filmer aus der Ostschweiz), haben meine "Produktionen" "Emil Eberli" und "Müde kehrt ein Wanderer zurück" durchaus einen Aufwand und Status von Amateurfilmen gehabt; also Federwerkskamera (Bolex), schneiden am Umroller und nachvertonen. (Damit möchte ich allerdings nicht unbedingt andeuten, dass diese Umstände wesentlich auf die Form und den Inhalt der Filme Einfluss gehabt haben, weil diese wahrscheinlich meinen jeweiligen Fähigkeiten entsprochen haben.)

Der Verkauf ans Fernsehen und an christliche Organisationen hat dann jeweils den nächsten Film finanziell ermöglicht. "Müde kehrt ein Wanderer zurück" ist ja dann sogar studienprämienwürdig gewesen.

Eine Zusammenarbeit mit dem Fernsehen scheint mir für meine Filme ebenso mühsam und einengend, wie die Erlangung eines Herstellungsbeitrages beim Bund; solche Institutionen sind Risiken gegenüber misstrauisch, alles sollte auf das Peinlichste geplant sein und auf das Langweiligste ausgewogen. Direktheit, die Filmarbeit als Prozess, der auf das Produkt wirkt, werden so fast gänzlich ausgeschaltet.

Filme, die ja mit dem Leben zu tun haben und etwas Lebendiges sein sollen, brauchen nicht alle verplant und organisiert zu sein, wie eine Show.

II a.

(Unter einer Dokumentarfilmschule stelle ich mir eher etwas vor, was mit Zwängen zu tun hat.)

II b.

Die Methode, wenn ich bei mir überhaupt von sowas sprechen kann, suche ich dem Inhalt anzupassen und zu ändern. Prinzipiell sehen mir zu viele Filme hier nach Methode aus, zuweilen macht es den Eindruck, als hätte sich hierzulande eine Standard-Dokumentarfilmmethode entwickelt, nach der nun, mit geringen Veränderungen, Themen vom Arbeitskonflikt bis zum Künstlerportrait abgehandelt werden.

II c.

Auch eine gewisse thematische Einschichtigkeit, die sich in den letzten Jahren angebahnt hat, gehört in das gleiche Kapitel. Es gibt viele und notwendige Filme über soziale Missstände, Aussenseiter unserer Gesellschaft und ab und zu ein Künstlerportrait, aber kaum je etwas, wonach man mit einem guten Gefühl aus dem Kino geht, (ich meine damit nichts im Sinne von, "es ist ja alles gut so, wie es ist"). An Komisches oder Humorvolles in Solothurn kann ich mich kaum erinnern und gewisse Sachen scheinen irgendwie tabu zu sein, z.B. Sex, Religion, Experiment und Persönliches. (Möglicherweise ist das so vorgegeben und hängt mit dem Pädagogik- und Schulmeisterfimmel der Schweizer zusammen.)

Zu meiner Entschuldigung, da ich ja auch auf dieser Welle schwimme, bleibt eigentlich wenig zu sagen, höchstens, dass ich diese Themen ganz gefühlsmässig aufgenommen habe und dass sich der "Erfolg" damit für mich überraschend eingestellt hat. (Ich hoffe allerdings, dass mir in Zukunft auch andere Filmthemen einfallen.)

II d.

Bei mir laufen, bei der Herstellung eines Filmes, Gefühl und Intellekt oft auseinander; wenn mir ein Thema in den Sinn kommt, reicht mir das Gefühl, dass es richtig ist, ich versuche dann gar nicht, dieses zu rationalisieren. Mir genügt ein Konzept, um zu wissen, was ich nicht will. Beim Drehen fällt einem oft etwas besseres ein, als man sich vorher ausgedacht hat. (Natürlich schliesst dieses Vorgehen Zweifel nicht aus.) Beim Schnitt habe ich dann eher die Gelassenheit, über das Ganze nachzudenken und über Wertungen zu entscheiden.

III a.

Eigentlich kann ich der allgemein verbreiteten Auffassung zustimmen, dass Dokumentarfilme den Zweck haben, auf Verhältnisse und Zusammenhänge aufmerksam zu machen, die nicht gerecht und zu wenig bekannt sind, oder deren Aenderung verhindert wird. Es gibt aber zu wenig Filme, die "Grenzen überschreiten", Tabus durchbrechen; Inhalte und Formen, die im Widerspruch zu dem stehen, was bereits sanktioniert (auch

von links) und leicht konsumierbar ist. Diese seltenen Filme, die für eine Weiterentwicklung wichtig sind und einer Monotonie der Produktion entgegenwirken, werden kaum gefördert.

III b.

Das Problem besteht, dass man mit seinen Dokumentarfilmen fast immer an die Leute gerät, die es schon oder gar besser wissen und man die andern verfehlt, die die Filme nicht sehen können oder nicht sehen wollen. Wie dies zu lösen ist, weiss ich auch nicht. Vom Fernsehen sollte man allerdings verlangen können, dass wir nicht immer so entschuldigend als Jungfilmer abgetan werden und ins Spätprogramm kommen. (Aber Kino, das ist für mich halt immer noch etwas anderes.)

André Pinkus

Ueber die Schwierigkeiten kollektiver Arbeit.
(Eine persönliche Sicht zum Filmkollektiv Zürich)

Ein Zusammenschluss von Autoren, Administratoren und Techniker; eine gute Idee, ein langjähriger Traum von manchem Filmschaffenden.

Filmen, das ist Teamarbeit, das ist aber auch industrialisierte Arbeit mit einer ausgeprägten Arbeitsteilung und einem entsprechenden Spezialistentum mit all seinen negativen Konsequenzen. Vor allem im Spielfilm, aber auch bei anderen, sind die Verantwortlichkeiten direkt hierarchisch abgestuft und nur schwer zu überwinden. Die Folge davon ist, dass Filmschaffende oft nicht über ihren eigenen Nasenspitz, das heisst nicht über ihre berufsspezifischen Probleme hinaussehen und deshalb oft sehr wenig Verständnis für die Schwierigkeiten der anderen aufbringen. Jeder empfindet seine Probleme als die wichtigsten und für das Gelingen eines Films die entscheidenden. Der Kameramann besteht auf einen Travelling, ohne zu fragen woher dieser kommen soll und was das kosten wird, der Regisseur will vielleicht plötzlich mehr Statisten und ist erstaunt, wenn die nicht so kurzfristig aufzutreiben sind. Für den Produktionsleiter sind die Einhaltung von Budget und Drehplan oberstes Prinzip, für die Beleuchter steht vielleicht die Bezahlung der Ueberstunden im Vordergrund usw. Das Prestigedenken ist stark; je grösser die persönliche Show, die man abzieht, desto grösser die Chance, an sein Ziel zu kommen.

In den Anfängen des neuen Schweizer Films versuchten fast alle neue Wege zu beschreiten. Alle waren mehr oder weniger Anfänger. Es war die goldene Zeit des "cinéma copain". Aber schon bald wurden die "Autoren" zu Autoren/Produzenten und die "Techniker" zu Berufsleuten, die sowohl ökonomische wie auch kulturelle Ansprüche anmeldeten. Der Uebergang vom "cinéma copain" zur (zumindest teilweise) marktorientierten Produktion brachten den Zusammenschluss der Autoren/Produzenten. Auch auf der Technikerseite entwickelte sich ein Zusammengehörigkeitsgefühl gegen die unterdessen zu handfesten Arbeitgeber gewordenen ehemaligen copains. Eine Gewerkschaft, der SFTV (Schweizerischer Film-Techniker Verband), entstand. Die Aktivität dieses Verbandes war von Beginn an in zwei, sich teilweise überschneidende Hauptrichtungen aufgeteilt. Einerseits hiess es, die wirtschaftlichen Interessen der Techniker gegenüber Produzenten und Behörden zu vertreten und hier auch Verbesserungen durchzusetzen. Auf der anderen Seite ging es darum, die weiteren Interessen der Techniker in der gesamten Filmkultur zuerst einmal zu definieren und sich dann für den "guten" oder "wertvollen" Film, für mehr Kinos wo man solche Filme zeigen kann, für eine vernünftige Berufsausbildung in den Filmberufen usw. einzusetzen.

Diese unterschiedlichen Anliegen unter einen Hut zu bringen ist oft nicht einfach und erfordert von allen Beteiligten viel Verständnis. Für diejenigen, die ihre Arbeit im Industrie- und Auftragsfilm oder in der Werbung finden, stehen richtigerweise die Probleme der Arbeitszeit, der Ueberstunden, der sozialen Sicherheit und des Lohnes stärker im Vordergrund.

Die 2 - 3 Dutzend "privilegierten" Filmtechniker, die es sich leisten können, hauptsächlich bei interessanten Filmprojekten mitzuarbeiten, setzen andere Prioritäten in der Auseinandersetzung mit den Produzenten und Regisseuren (privilegiert

nicht im ökonomischen Sinn, sie verdienen oft weniger). Ihr Interesse an künstlerischer Mitbestimmung, an offenen Budgets, an Mitbeteiligung im weitesten Sinne ist ausgeprägter, obwohl natürlich auch sie auf die Durchsetzung der wirtschaftlichen und sozialen Verbesserungen angewiesen sind. Aber sie identifizieren sich in einem weit grösseren Masse mit ihrer Arbeit und dem entstehenden Produkt und setzen sich eher mit den Produktionsvoraussetzungen und -bedingungen auseinander.

Deshalb ist es kein Zufall, dass genau in dieser Gruppe die Frage nach gemeinsamem Produzieren und Gestalten zuerst auftauchte. Hier wurde auch erstmals ein Materialpool mit den bei den einzelnen Technikern liegenden Filmgeräten in Betracht gezogen. Die überall verstreuten Lampen, Kabel, Stative usw. aber auch Kameras und Tonbandgeräte wurden oft sehr schlecht ausgenutzt. Wir suchten neue Formen von Zusammenarbeit.

Aber auch verschiedene Autoren waren nicht glücklich über die allgemeine ökonomisch/politische Entwicklung der Filmerei. Die einen wollten sich nicht von den wieder stärker werdenden "alten" Produzenten auffressen lassen, die anderen waren mit Filmprojekten beschäftigt, die auf Grund ihrer Inhalte je länger je weniger eine Chance hatten, bei der Filmförderung berücksichtigt zu werden. Auch sie suchten neue Formen der Zusammenarbeit.

Die Gespräche zwischen diesen Autoren und den interessierten Technikern mussten automatisch zur Frage nach unabhängigen, alternativen Auswertungsmöglichkeiten führen. So wurden die bereits bestehenden Kontakte zur Filmcooperative, ein linker Parallelverleih, enger, und die Gründung einer eigenen Produktionsgesellschaft war die logische Folge. Das Filmkollektiv Zürich entstand.

Es ist klar, dass ein so heterogener Haufen, wie die Gründer des Filmkollektives es waren, vorerst einmal nach Gemeinsamkeiten suchte und beinahe ängstlich vermied, die politischen Differenzen allzu hart auszutragen. Diese waren jedoch in der Arbeit und in den Gesprächen nicht weniger präsent. Die Schwierigkeiten zu definieren, was ein "guter", "wertvoller" oder gar ein "sozialistischer" Film ist, führten bald zur Bildung von Gruppen durch "Gleichgesinnte" innerhalb des Kollektives. Diese waren zwar politisch motiviert, aber beim genauen Hinsehen zeigte sich wieder die Tendenz zur alten Trennung zwischen Autoren und Technikern. Gleichzeitig wurde aber mit viel Energie der Aufbau des Betriebes vorangetrieben und es entstand ein umfangreicher (und kostspieliger) Apparat, der in einem Haus Büros, Buchhaltung, Materialpark, Ton- und Schneideräume, einen Visionierungsraum, Werkstätten usw. umfasste.

Dieser Apparat erforderte jetzt aber auch die kontinuierliche Produktion von grösseren Filmen. Die Kontinuität ist ein altes Bedürfnis der Filmtechniker, und auch für die Administration und den Verleih ist sie eine Voraussetzung für eine zielgerichtete Aufbauarbeit. Die Autoren innerhalb des Kollektives (sie sind es noch genau so wie vorher) sind eher an der Produktion von Dokumentar- und Kurzfilmen interessiert. Solche haben sie schon vorher gemacht, und diese Art von Filmen kommt dem vielleicht unbewussten Wunsch nach Erhalten ihres Autorentums eher entgegen. Die vorhandene Infrastruktur wird von ihnen zwar gerne benutzt, aber doch als ziemlichen Ballast empfunden und für die kleinen Filme nicht als absolut notwendig erachtet. Diese Widersprüche stellen aber das Kollektiv nicht eigentlich in Frage. Es ist durchaus möglich, das eine (die grösseren Filme) zu tun und das andere (die kleinen Filme) nicht lassen.

Die Diskussion darüber, welche Filme jetzt wichtiger sind, oder welche Investitionen Vorrang haben, entwickelt sich zu politischen Auseinandersetzungen, hinter denen letzten Endes immer die persönlichen Bedürfnisse jedes einzelnen versteckt

sind. Offen zu diesen Bedürfnissen zu stehen und darüber mit allen zu sprechen ist keine leichte Sache. So bezichtigt man sich häufig gegenseitig des linken Radikalismus, des Maoismus, des Revisionismus, des Spontanismus oder des Sozialdemokratismus, usw., teilweise auch mit wechselnden Chargen. Am Schluss solcher Diskussionen "einigt" man sich jeweils darauf, dass es sich in der täglichen Praxis erweisen werde, wer recht hat. In dieser Situation ist es klar, dass sich diejenigen durchsetzen, die am meisten Zeit für die tägliche Arbeit im Kollektiv aufwenden können. Sie bestimmen die Praxis.

Es gibt aber für verschiedene Leute auch noch andere Interessen (oder eben Bedürfnisse) als nur das Filmkollektiv. Für mich zum Beispiel haben meine 2 Kinder oft den Vorrang vor der Arbeit, und die beruflichen und politischen Interessen meiner Frau sind für sie und unser Zusammenleben genau so wichtig wie die meinen. Wir versuchen zumindest, unseren politischen Anspruch auch im sogenannten Privatleben zu praktizieren und dem ist eine Arbeit, die einem zu 100 % auffrisst, nicht gerade förderlich. Dazu kommen noch alle ökonomischen Schwierigkeiten, die ich mit den meisten Filmtechnikern gemeinsam habe. Hier kann das Kollektiv aber (noch) nicht helfen, sind doch die eigentlichen Arbeiten im Betrieb nicht oder nur spärlich bezahlt (im Unterschied zu Arbeiten für einzelne längere Filme in Produktion). Für mich und diejenigen, welche aus verschiedenen Gründen nicht so stark in der Arbeit des Kollektives integriert sind, gibt es zumindest vorläufig noch wenig Möglichkeiten, ihre Ideen dort zu verwirklichen. Uns trifft der aus der Sicht des Kollektivs (gibt es diese Sicht überhaupt?) berechtigte Vorwurf, vor allem beim Diskutieren anwesend zu sein, und im übrigen die Arbeit den andern zu überlassen.

Die Autoren entziehen sich diesem Vorwurf, indem sie unter sich an ihren "Kollektivfilmen" arbeiten und im übrigen ökonomisch nicht auf das Kollektiv angewiesen sind (eher noch umgekehrt). Sie arbeiten über längere Zeit an einem einzelnen Projekt, während die Techniker nur kurzfristig an den Filmen mitarbeiten. Dies führt dazu, dass die Techniker häufiger mit wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu kämpfen haben und auf Arbeitssuche sind. Wenn sie dann dazu nicht in die Kontinuität des Kollektives einbezogen sind, müssen sie den grössten Teil ihres Einkommens in auswärtigen Produktionen finden. Dadurch haben sie noch weniger Zeit für die (unbezahlten) Arbeiten im Kollektiv zur Verfügung, was wiederum die Desintegration weiter treibt.

Für die stärker im Betrieb integrierten Techniker und auch für die Administratoren stellen sich andere, nicht weniger schwierige Probleme. Durch die wichtige und auch nötige, aber teure Infrastruktur ergeben sich plötzlich "zwingende Interessen" der "Firma", die nur zu oft nicht mit den persönlichen Bedürfnissen der Betroffenen übereinstimmen. Durch die rasche Expansion entstehen immer neue Sachzwänge und manchmal macht es den Anschein, als hätten wir eine Maschine in Gang gesetzt, die sich anschickt, uns zu beherrschen, statt umgekehrt. Die Frage, ob man Filme produzieren soll, die zwar Geld bringen, um dieses Haus mit all seinen Dienstleistungen mitzutragen, aber mit denen sich niemand voll identifizieren will, kann man nicht einfach mit ja oder nein beantworten. Der Weg zwischen dynamischem Managertum und weltfremdem Idealismus ist nicht so leicht zu finden. Bis jetzt entscheiden immer wieder zwingende ökonomische Bedingungen zu Gunsten des finanziell "interessanteren" Films. Die Erfolge sind sichtbar, aber was nützt eine starke Marktposition in der Filmindustrie, wenn man dabei gezwungen ist, die üblichen Spielregeln einzuhalten. Die Gefahr ist enorm gross, dass dabei die alten kapitalistischen Produktionsbedingungen wieder um sich greifen. Sicher werden die einzelnen grösseren Filme meist unter besseren sozialen und materiellen Bedingungen produziert (diese sind unbestritten und einfacher zu definieren), aber doch unter Ausklammerung der weitergehenden Bedürfnisse. Eines ist bei dieser Entwicklung jedoch gewiss: der Auflösung der herkömmlichen Strukturen in der Filmarbeit und deren Ablösung durch

etwas wirklich Besseres und Neues, kommen wir so nicht näher.

Aber wie kommen wir weiter? Die technischen und organisatorischen Vorteile unseres Kollektives sind eindeutig und auch von niemandem bestritten. Obwohl Filme machen hauptsächlich Kommunikation bedeutet, liegen unsere Schwierigkeiten vor allem in diesem Bereich. Alle Informationen und Erfahrungen müssten für alle zugänglich sein. Wer durch seine Arbeit und durch seine Erfahrung mehr Informationen hat, muss auch die Verantwortung für deren Verbreitung im Kollektiv übernehmen. Nur so können auch die anderen mit der Zeit in die Lage kommen, solche Arbeiten auszuführen. Nur durch den Abbau des Spezialistentums und durch offene Austragung der politischen und/oder persönlichen Differenzen kann ein Klima des gegenseitigen Vertrauens entstehen, das eine Voraussetzung für eine wirklich gute Zusammenarbeit ist. Dabei müssen wir berücksichtigen, dass sich nie alle in gleicher Masse an der Arbeit im Kollektiv beteiligen werden.

Für mich geht es darum, eine Übereinstimmung von Beruf, Privatleben und politischer Tätigkeit zu erreichen und mit möglichst wenig Widersprüchen zwischen Theorie und Praxis auszukommen. Mit diesem Anspruch sind sicher alle einverstanden. Aber wenn ich, anstatt mich voll einzusetzen, mit meinen zwei Buben am Mittwochnachmittag in der Sonne liege oder im See bade, so ist das für manchen nicht mit den Interessen des Kollektives zu vereinbaren. Aber die vielzitierten neuen Formen der Arbeits- und Lebensbedingungen müssten auch solche Bedürfnisse einschliessen, und das nicht erst in fernen, besseren (sozialistischen) Zeiten.

Zürich, im Dezember 1976

Mathias Knauer

Es gehört zu den entscheidenden Vorgängen der letzten zehn Jahre in Deutschland, dass ein beträchtlicher Teil seiner produktiven Köpfe unter dem Druck der wirtschaftlichen Verhältnisse gesinnungsmässig eine revolutionäre Entwicklung durchgemacht hat, ohne gleichzeitig imstande zu sein, seine eigene Arbeit, ihr Verhältnis zu den Produktionsmitteln, ihre eigene Technik wirklich revolutionär zu durchdenken.

Walter Benjamin, Der Autor als Produzent, 1934.

Angesichts der Erfolge von Filmen, die den herrschenden Verhältnissen den Kampf angesagt hatten, mochte manch einer in den letzten acht Jahren die Illusion gehegt haben, es bestünden Möglichkeiten, auf dem Wege über den Autorenfilm die Heteronomien, die das kapitalorientierte Filmwesen errichtet hatte, abzuschaffen. Heute beginnen sich derlei Luftschlösser in einem Klima verstärkten Konkurrenzkampfs aufzulösen.

Dass in den vergangenen Jahren nicht wenige Filme gelangen, die kraftvoll politische Diskussionen in Gang setzten - sei es durchs Aufgreifen einer verdrängten Thematik oder wegen der Radikalität ihrer Analyse - schien jedesmal die Autorenkonzeption zu bestätigen. Indes: man fragte niemals nach den Produktionsverhältnissen, wie es vorab jenen Filmemachern angemessen gewesen wäre, die in ihren Filmen bei jeder passenden Gelegenheit mit einem Marx-Zitat zu imponieren suchten; man fragte allenfalls nach ihrer Innovationskraft und, wenn's hoch kam, nach der Parteilichkeit ihres ideellen Standorts. Heute nun häufen sich die Zeichen, dass die Kräfte, die zumal nach 1968 sich rebellisch zu Wort meldeten, von den kapitalorientierten Produktionsstrukturen der Privatwirtschaft und des Fernsehens über kurz oder lang aufgesogen sein werden, ohne dass sie zu deren Veränderung, im Sinne des Sozialismus, nachhaltig etwas beigetragen hätten.

Dabei hätte auch nur eine summarische Betrachtung der Produktionsverhältnisse und der Formen von Arbeitsteilung der von internationalen Festivalerfolgen stets noch trügerisch genährten Euphorie sogleich den Boden entziehen müssen. Doch die Kritiker fehlten, die hier scharfsichtig eingegriffen hätten. Ihre profiliertesten Vertreter verstanden sich, soweit sie mit den 68er Ideen sympathisierten, als die Apologeten jedes Films, der sich irgendwie links einordnen liess, keineswegs als theoretisches Korrektiv der tappenden Versuche rasch politisierter Autoren, sich der überkommenen ideologischen Fesseln des Mediums zu entschlagen.

Wie wenig sich - ausser einem bloss gesinnungsmässigen Wandel - bei jenen Denkern verändert hat, zeigt sich allemal an ihren rührigen Bemühungen, wenn es darum geht, die künstlerische Freiheit zu verteidigen. Wo immer ein linker Filmemacher, weil er sich ausnahmsweise deutlich ausgedrückt hat, auf Widerstände stösst, darf er mit seitenlangen Verteidigungstexten in allen Filmspalten rechnen: hier geht es ums Prinzip, die Freiheit der Autoren. Wenn aber Filmarbeiter, weil sie sich ihr Leben verdienen müssen, ihre Arbeitsprodukte auf das Prokrustesbett der Halbbildung, ästhetischen Mediokritik oder opportunistischen Aengstlichkeit ihres Autoren-Produzenten legen müssen, so versagt das Prinzip, und es kann ihnen leicht widerfahren, dass sie den so zusammengestümperten Galimathias sich von nachahmenden Kritikern als die emanzipatorische Grosstat der Saison vorhalten lassen müssen.

Kaum ein Kritiker, der sich ernsthaft mit Fragen der Produktion befasst hätte: wo vielleicht noch abstrakt die Einsicht in Zusammenhänge zwischen materieller Produktion und ideologischen Formen einst gedämmert haben mag, scheint sie verdrängt worden zu sein aufs Tummelfeld spontaneistischer Wünsche, wie dem, es sei der Konsument dadurch zum Produzenten zu machen, dass man Bastlern die Kamera in die Hand gibt.

Die Produktionsverhältnisse als Regulativ für die ideologischen Gehalte begreifen hätte hingegen bedeutet, allemal zu fragen, wie im je betreffenden Fall die arbeitsteiligen Einzelleistungen im Produkt konkret sich zusammenfügen, und wie im Laufe der Zeit die Hierarchien beim Filmemachen auf Grund der Finanzierungsstruktur (Verfügungsgewalt über die Produktionsmittel) sich entwickeln. Man hätte sich dann wohl zu Fragen gedrängt gesehen wie der, ob ein Autor-Produzent, unter dessen Name eine Produktion gehandelt wird, auch wirklich ins Produkt mehr eingebracht hat als seine künstlerische Bonität, ein Gespür für Marktlücken und das Auf und Ab politischer und ästhetischer Moden, sein Organisationstalent und, als die kreditwürdige Sublimation seines Narzissmus, seinen Unternehmergeist, und im übrigen die richtigen Handwerker anzustellen wusste - ob also der Begriff des Autors angemessen ist oder vielmehr der des Producers.

Auf solche Fragen findet man selbst in einer Zeitschrift wie "Cinéma" kaum eine Antwort: blumige oder fleissige Exegesen von Filmen, deren heisse Eisen feuilletonistisch so abgeschreckt werden, dass sie an Parties sich gefahrlos von Hand zu Hand weiterreichen lassen - aber kaum eine Information über die materielle Seite des Produzierens. Auch für die Kritik gilt, was Benjamin beschreibt: sie versäumte es, ihre eigene Technik revolutionär zu durchdenken, sich also die Methoden anzueignen, deren eine Kritik und Geschichtschreibung bedarf, wenn sie Entwicklungen im Filmschaffen nicht länger als Geschichte der Ideen und Wandlungen ihrer Autoren-Unternehmer erscheinen lassen will. (1)

Gewiss wäre es naiv, zu übersehen, dass fortschrittliche Intentionen der Kritiker täglich ihre Grenzen an den Gegebenheiten ihrer eigenen Anstellungsverhältnisse finden - Grenzen, die freilich nicht gleich auch für ihr "Cinéma" gelten müssten. Ist an dieser Stelle von der Kritik die Rede, so einzig, weil bei ihr die Ideologie vom Autorenfilm öffentlich besonders schlagend manifest wird: jene ideologische Betrachtungsweise, die das wirkliche Funktionieren der Filmproduktion verschleiern, verfälscht.

Denn ernsthaft können Filme, die eine so differenzierte Arbeitsteiligkeit zur Voraussetzung haben, nicht anders denn als Produkt eines je besonders organisierten Kollektivs begriffen werden - wie immer die ästhetischen Entscheidungen in letzter Instanz gefällt worden und verantwortet sein mögen. Für die sträfliche Unklarheit über diesen Punkt könnten schier endlos Beispiele aufgezählt werden. Gewiss: es kann eine Leistung eines Regisseurs sein, wenn er etwa dem Kameramann das Zoomen verbietet. Wenn umgekehrt zum Beispiel aber ein Kameramann gegen einen geizigen Autoren-Produzenten auf Travellings bestanden hat, weil er sich schämt, armselige Arbeit abzuliefern, und wenn diese von ihm in das Produkt eingebrachte Qualität dann ein Kritiker - freilich selten genug - dem Gestaltungswillen, der Sensibilität pp. des Autoren-Produzenten zuschreibt, statt den besonderen Umständen, die diesen als Kleinunternehmer gezwungen hatten, der Forderung eines ernsthaften Filmarbeiters diesmal zähneknirschend stattzugeben, so wird der Missstand evident.

Nun könnte man über derlei Ideologeme hinwegsehen, blieben sie für die Entwicklung des Filmschaffens ohne Folgen. Aber im Gegenteil führen sie bei den derzeit herrschenden Mechanismen der Finanzierung dazu, dass die schlechten Arbeitsbedingungen

sich wiederholen: die Bundes- und Fernsehgelder werden auf die künstlerische Sensibilität und ähnliches hin ausbezahlt (auch wo sonnenklar sein müsste, wie dieser Schein einzig von der Arbeit des produzierenden Kollektivs erzeugt worden ist), sofern nur der Autor-Produzent, nicht zuletzt mit forschem Auftreten, die Garantien zu liefern scheint, dass er als Unternehmer mit irgendwelchen Geschäftsmethoden seine Künstlergloriole zu reproduzieren in der Lage sein wird.

* * * * *

Betrachtet man den skizzierten Zusammenhang aus der Perspektive des Filmarbeiters, so fällt es schwer, den Begriff der Ausbeutung zu meiden. Jedenfalls: es beginnen sich die bewussteren Filmarbeiter gegen diesen Zustand zur Wehr zu setzen. Und ein Ausdruck dieses Prozesses ist die Gründung des Filmkollektivs Zürich.

Jede Ueberlegung, die man über die Veränderung der Arbeitsverhältnisse, über die Verbesserung der Produkte in Richtung auf eine grössere soziale Resonanz anstellt, führt zur zentralen Frage der Organisation: zum Bedürfnis, neue Formen der Kooperation zu entwickeln, die es erlauben werden, sich vom Dilletantismus zu befreien ohne zugleich bei industriellen Produktionsverhältnissen zu enden, die, in Konkurrenz zum internationalen Filmkapital, sich ungebrochen an dessen Strukturen - sei's aus Not, sei's aus Blindheit - orientieren. Das Filmkollektiv Zürich, gegründet im Sommer 1975 als Zusammenschluss von Filmtechnikern im weitesten Sinne und anderen Interessierten, die mit der Zusammenlegung ihrer Produktionsmittel - 'hardware' so gut wie Handwerk - die Grundlage für neue Kooperationsformen schufen, könnte dabei ein Anfang sein.

Ob angesichts der Gewalt der äusseren Verhältnisse das Unternehmen als Alternative gelingt, kann nach der kurzen Zeit seines Bestehens niemand sagen. Es wird davon abhängen, ob es gelingt, neben den materiellen Produktionsmitteln - dem konstanten Kapital - auch die Verfügungsgewalt über das variable: die finanziellen Mittel der einzelnen Projekte kollektiv in die Hände zu nehmen - de facto, nicht bloss de jure. Dies wiederum hiesse, die gewonnenen Erfahrungen zu reflektieren im Hinblick auf die Ziele:

statt Minimierung der Kosten, Drehzeit etc. Maximierung der Arbeitsqualität zum obersten Kriterium bei der Organisation des Produktionsprozesses zu machen,

statt die konventionellen Arbeitsteilungs- und Entscheidungsstrukturen zu reproduzieren eine dem jeweiligen Projekt angemessene Form der Zusammenarbeit zu entwickeln und diese auch gegenüber den Geldgebern und Produktionspartnern durchzusetzen,

statt die kommerzielle Verleihstruktur kritiklos zu beliefern, gesellschaftlich nützliche Filme zu machen

mit der umfassend wahrgenommenen Kollektivität des Produzierens die Filme zugleich zu bereichern und Formen zu entwickeln, die der ästhetischen Verelendung der Unterhaltungswaren entgegentreten; damit also nicht nur neue/richtige/fortschrittliche Ideen zu 'transportieren', sondern neue Formen des Gebrauchs von Filmen zu schaffen.

(1) In dem Sinne, als es sinnvoll erscheint, z.B. eine Geschichte der Praesens-Film - die Produktionsfirma als Parameter, die je wechselnde Konstellation als

Variable - zu schreiben, mag es gewiss sinnvoll sein, auch die Entwicklung einzelner Autoren-Produzenten zu verfolgen. Falsch wird ein solches Unternehmen, wenn es exklusiv betrieben wird, wenn versäumt wird, es zu ergänzen mit freilich ungewöhnlichen, aber nicht minder sinnvollen Untersuchungen wie etwa 'Renato Berta und seine Regisseure' oder 'Georg Janett als Ghostworker' etc. Doch es scheint, dass man schon so berühmt und gestorben sein muss wie Hanns Eisler, bis ein Zyklus seiner Filme vorstellbar wird: öffentlich geförderte Spielstellen entblößen sich heute nicht, sogar die Pseudokontinuität von Starkarrieren aus dem Grabe zu holen (statt sie als Reklameunwesen zu isolieren von der realen Kontinuität, der des Geschäfts einzelner Produktionsfirmen) und verstehen sich dabei noch als Kulturinstitute, während offenbar eine Retrospektive der Filme Emil Bernas oder Hermann Hallers den Horizont ihres Filmverständnisses überschreitet.

Aufsätze

ALEXANDER J. SEILER

UEBER DIE FREMDE UND DIE FREMDEN IM EIGENEN LAND

Heimat und Entfremdung im neuen Schweizer Film

Seit seinen Ursprüngen bewegt sich der Schweizer Film zwischen Heimat und Fremde.

Ein Amerika-Schweizer, Emil Harder, engagiert um 1924 einige Schauspieler von Schweizer Theatern und dreht mit ihnen und Laiendarstellern aus der Innerschweiz für die Sunshine Productions Inc. das Epos "Die Entstehung der Eidgenossenschaft" frei nach Schillers "Wilhelm Tell".

Im selben Jahr gründet der kurz zuvor in Opfikon bei Zürich eingebürgerte, aus Russisch-Polen gebürtige, an der ETH diplomierte Bauingenieur Lazar Wechsler in Zürich die Praesens-Film und eröffnet seine Produktion mit einem Reklamefilm für Batschari-Zigaretten, der orientalischen Zauber mittels deutscher Bauchtänzerinnen aus einem alten Film der Emelka herstellt. Wechslers erster Kameramann wird der Flugpionier und spätere Swissair-Gründer Walter Mittelholzer, der für weitere Werbefilme authentisches Material aus Afrika und Grönland beschafft und später einen Expeditionsfilm in Abessinien dreht. Für den ersten "grossen" Film der Praesens, das Aufklärungsdrama "Frauennot - Frauenglück", holt Wechsler, russisch telefonierend, Sergei Eisenstein samt Kameramann Edouard Tissé und Assistenten Grigori Alexandrow aus Berlin nach Zürich. Erst weitere fünf Jahre später, 1934, produziert die Praesens den ersten Dialektfilm - "Wie d'Warret würkt" - und er zielt damit einen eklatanten Misserfolg. Die Filme der Jahre 1938-45, die wir heute der "geistigen Landesverteidigung" zuzurechnen gewohnt sind, entstehen zum Teil in mühsamster Auseinandersetzung der Praesens mit der Bürokratie des Eidgenössischen Militärdepartements, wobei dem Schweizer Bürger Wechsler - ich zitiere aus amtlichen Dokumenten - seine "israelitische Konfession", "jüdische Abstammung" und "frühere Zuständigkeit nach Rudiko, Galizien" vorgehalten und quasi als Sicherheitsrisiko angelastet werden.

Ich beginne mit diesen Rückblenden, weil ich meine, dass man den neuen Schweizer Film der Jahre nach 1960 nicht isoliert betrachten kann. Gerade weil wir unsere Filme in bewusstem und betontem Gegensatz zur Tradition der Praesens und ihrer Abfolger zu machen begannen, kann man die jüngsten fünfzehn Jahre schweizerischer Filmgeschichte nicht verstehen, ohne die vorhergehenden dreissig bis vierzig mit im Horizont zu haben. Die Dialektik von Heimat und Entfremdung, in der ich das Grundmotiv des neuen Schweizer Films sehe, hat ihren Ursprung nicht zuletzt darin, dass der alte Schweizer Film seine eigene Dialektik von Heimat und Fremde nicht mehr bewältigte - auf der wirtschaftlichen und technischen Ebene ebensowenig wie auf der "künstlerischen". Dass die schweizerische Produktion nach den drei Welterfolgen der Praesens, "Marie-Louise", "Die letzte Chance" und "Die Gezeichneten", einen Gegensatz zwischen Weltmarkt und Binnenmarkt konstruierte und darin wirtschaftlich aufgerieben wurde; dass die Praesens, unterstützt vom damaligen "Syndikat schweizerischer Filmschaffender", die Ausbildung eines filmtechnischen Nachwuchses in der Schweiz versäumte, wenn nicht geradezu verhinderte - diese beiden Tatsachen haben die Anfänge des neuen Schweizer Films nicht weniger bestimmt als unsere Reaktion auf die durch die geistige Landesverteidigung geprägten Dialektfilme der Kriegsjahre und auf die exportorientierte Auftragsfilmproduktion der Nachkriegszeit.

An diese Stelle gehört eine Anmerkung zu meiner Perspektive. Ich stelle diese Betrachtungen nicht als Filmhistoriker an, sondern aus dem Bedürfnis, eine Entwicklung zu reflektieren, an der ich selbst beteiligt bin. Auch wo ich in der dritten Person spreche, ist die erste Person - Mehrzahl oder Einzahl - stillschweigend mit-enthalten. Es geht mir nicht um eine Bestandesaufnahme, sondern um ein besseres Selbstverständnis. Ich habe mich weder um Vollständigkeit noch um Ausgewogenheit bemüht, bloss um Redlichkeit.

* * * * *

Obwohl die Anfänge mit "Rhythmik" von Walter Marti und Reni Mertens und mit "Nice Time" von Claude Goretta und Alain Tanner bis in die Jahre 1956/57 zurückreichen, scheint es mir richtig, 1964 als das Geburtsjahr des neuen Schweizer Films anzusetzen. 1964 sehen an der Expo in Lausanne Hunderttausende die fünf Kurzfilme von Henry Brandt mit dem bezeichnenden Gesamttitel "La Suisse s'interroge". An der Expo Lausanne wird auch der erste lange Dokumentarfilm von Alain Tanner, "Les Apprentis", uraufgeführt. Und wenige Wochen später zeigen Rob Gnant, June Kovach und ich der Presse in Zürich "Siamo italiani".

Es ist schwierig, sich heute die Situation zu vergegenwärtigen, in der und aus der diese Filme entstanden. Vielleicht wird sie am konkretesten verdeutlicht durch die Werdegänge der Autoren. Keiner von ihnen hat das Filmhandwerk auf einem Weg erlernt, den man in anderen Ländern als regulär bezeichnen würde.

Henry Brandt, geboren 1921, ist ursprünglich Mittelschullehrer und beginnt mit ethnographischen Filmen in Afrika; 1961 dreht er zu einem Jubiläum der Société Pédagogique Neuchâteloise praktisch im Alleingang den abendfüllenden Dokumentarfilm "Quand nous étions petits enfants", der den Lauf eines Jahres in einer Dorfschule des Neuenburger Jura schildert. Es folgen Auftragsfilme für die Loterie Romande, das Schweizerische Rote Kreuz und die Uhrenindustrie.

Alain Tanner, geboren 1929, hat in Genf Wirtschaftswissenschaften studiert und mit Claude Goretta den Universitätsfilmklub gegründet; gemeinsam gehen die beiden nach London und hospitieren am British Film Institute, das ihnen den Kurzfilm "Nice Time" ermöglicht. Mehrere Jahre arbeitet Tanner unter unbefriedigenden Umständen als Assistent in London und Paris. 1961 dreht er den Kurzfilm "Ramus, passage d'un poète" und 1962 einen Auftragsfilm über schweizerische Schularchitektur für die Triennale Mailand. Ich selber, Jahrgang 1928, hatte ein Doktorat in Theaterwissenschaft erworben und als Berufsjournalist über Theater, Literatur, Film und etliches andere geschrieben, ehe ich dazu kam, für die Schweizerische Verkehrszentrale zwei Kurzfilme zu realisieren.

Wir alle waren zwischen fünfunddreissig und vierzig, als wir unseren ersten abendfüllenden Film fertigstellten; Brandt und ich als unsere eigenen Produzenten, Tanner für die Teleproduction von Walter Marti und Reni Mertens. Keiner von uns hatte mit dem traditionellen, dem alten Schweizer Film mehr als oberflächliche Kontakte, keiner hatte ihm mehr zu verdanken als ein paar Eindrücke und - das Vakuum, das er hinterlassen hatte. Wir waren Einzelgänger und Aussenseiter in einem Land, das zwar noch immer Heimatfilme produziert - im selben Jahr 1964 entstand mit "Geld und Geist" die letzte der sechs Gotthelf-Verfilmungen von Franz Schnyder -, das sich aber als Heimat für Filmer, als Filmheimat, denkbar wenig eignete. (Hier sei am Rande auf die Auswanderer, die Reisläufer des neuen Schweizer Films hingewiesen: auf Jean-Luc Godard, der nicht nur seinen Erstling "Opération béton" - über den Bau der Grande-Dixence-Staumauer, an dem er als Handlanger mitarbeitete, sondern auch noch einen ersten Kurzspielfilm in der Schweiz gedreht hat, und auf

Niklaus Gessner, der als Nicolas oder Nicholas seit 1965 in Paris und London gepflegte und gekonnte internationale Spielfilme macht. Neuerdings ist wohl auch Daniel Schmid zu diesen Film-Auslandschweizern zu rechnen.)

* * * * *

Wie war es dazu gekommen, dass die Schweiz, als Filmland bei Kriegsende international bekanntgeworden und mit vielen Vorschusslorbeeren für die Zukunft bedacht, fünfzehn Jahre später das Bild einer filmischen Einöde bot? Erinnern wir uns kurz an die Blütezeit des Schweizer Films 1938-45. In diesen acht Jahren wurden in der Schweiz insgesamt 44, in der Deutschschweiz 39 Langspielfilme hergestellt, davon 13 allein im Jahr 1942. Genau ein Viertel dieser Produktion, nämlich 11 Spielfilme, entfiel auf die Praesens-Film, in die restlichen drei Viertel teilten sich nicht weniger als 22 Produktionsfirmen, von denen nur sieben mehr als einen und nur drei mehr als zwei Filme produzierten. Die Kontinuität - und weitgehend auch die Qualität - der Produktion konzentrierte sich in der Praesens, deren Verwaltungsrat mit einflussreichen Männern aus Wirtschaft, Politik und Kultur bestückt war - ich erwähne bloss Walter Boveri und Gottlieb Duttweiler -, und deren Filme einen annähernd offiziellen Charakter trugen. Es ist kaum ein Zufall, dass sämtliche sieben Schweizer Spielfilme, die ich in jenen Jahren, also als Zehn- bis Siebzehnjähriger, zu sehen bekam, aus der Produktion der Praesens stammen, und ich erinnere mich, wie die Schülerschaft des Kantonalen Gymnasiums Zürich, dessen zweite Klasse ich damals besuchte, im Frühjahr 1942 geschlossen die Rämistrasse hinunter ins Kino Urban zu einer Sondervorstellung des "Landammanns Stauffacher" geführt wurde.

Der Praesens-Film jener Jahre war eine überaus schweizerische, eine sowohl heimatliche wie vaterländische Angelegenheit. Und er war - das muss mit Nachdruck betont werden - ein redlicher Beitrag zu jener geistigen Landesverteidigung, die mindestens bis zu Hitlers Niederlage in Stalingrad von vielen hohen Vertretern der militärischen und politischen Landesverteidigung mehr verbal als mit Ueberzeugung betrieben wurde. Das Engagement des russisch-polnischen Juden Wechsler für die demokratischen Werte seiner Wahlheimat war tiefer als das mancher Beamten und Offiziere, die ihm und seinen Mitarbeitern bei den Aussenaufnahmen zu "Landammann Stauffacher" und noch zu "Die letzte Chance" die Arbeit wegen angeblicher Gefährdung militärischer Geheimnisse sauer machten. (Darüber haben Walter Boveri und David Wechsler 1961 in der Festschrift zu Lazar Wechslers 70. Geburtstag unter dem vielsagenden Titel "Morgarten kann nicht stattfinden" berichtet.)

So wird die Heimat in diesen Filmen, für die fast durchwegs Richard Schweizer als Drehbuchautor, Leopold Lindtberg als Regisseur und Emil Berna als Kameramann zeichnen, von ihrer besten, allen vertrauten, für alle annehmbaren Seite gezeigt, und das heisst im wesentlichen: nicht als in der Gegenwart erfahrbare Realität, sondern als wiedererkennbares Bild aus Schul- und Bilderbüchern, aus einer fernerer oder näheren Vergangenheit. (Max Frisch würde sagen: als Mythos.) Es sagt sehr viel aus, dass von den erwähnten 11 Filmen der Praesens nur der noch vor Kriegsausbruch gedrehte "Wachtmeister Studer" und wieder die letzten drei in der Gegenwart spielen. Aber selbst diese Gegenwart hat, wie Bernhard Stettler in einer Untersuchung des Instituts für Journalistik an der Universität Freiburg nachweist, wenig mit der Wirklichkeit eines industrialisierten Landes zu tun, dessen Bevölkerung zu einem grossen Teil in städtischen Verhältnissen lebt. Im Schweizer Film jener Jahre hat die Schweiz fast durchwegs ländlichen oder kleinstädtischen Charakter, und die Bevölkerung besteht, von ein paar Grossbürgern abgesehen, aus lauter potentiellen Mitgliedern der Bauern-, Gewerbe- und Bürgerpartei.

Wie gesagt: es ist eine Schweiz der Schul- und Bilderbücher, und da Schul- und Bilderbücher, absinkend ins Vorbewusste, das Bewusstsein nachhaltiger prägen als der nur sehr bewusst erfahrbare Alltag, darum wird ihr Abbild im Film bereitwillig als Wirklichkeit wiederer- und verkannt. So ungerecht es wäre, Filme wie "Füsilier Wipf", "Die missbrauchten Liebesbriefe" oder "Der Schuss von der Kanzel" als Heimatfilme üblichen Zuschnitts zu bezeichnen, so sehr ist der Schweizer Film jener Jahre in einem zentralen Aspekt Heimatfilm: Er wiegt den Schweizer in der Sicherheit, nicht nur ein Vaterland im etwas unverbindlichen Sinn des Nationalstaats, sondern eine Heimat im ursprünglichen Sinn des Heims, der Geborgenheit in einem Zuhause, zu besitzen. Noch heute bedeutet ja 'Heimet' im schweizerdeutschen Sprachgebrauch so viel wie Eigenheim, eigene Scholle. Wie viele Schweizer im eigenen Land bloss Mieter waren, spielte angesichts der faschistischen Umzingelung keine Rolle.

* * * * *

Ich erinnere mich lebhaft an den einen Praesens-Film, der nicht in dieses allgemeine Bild passte: "Wilder Urlaub" von Franz Schnyder nach einer Erzählung von Kurt Guggenheim. Sein Held ist ein Besitz- und Beziehungsloser, einer, der nichts zu verlieren hat und darum über die Grenze in die Legion abhauen will, als er im Militärdienst einen Offizier bewusstlos und vermeintlich tot geschlagen hat. Er treibt sich eine Nacht lang in einem Zürich herum, das nicht im Fremdenführer zu finden ist (wenigstens in den Fremdenführern von damals nicht zu finden war) und kehrt dann zur Truppe zurück. Eine harmlose Geschichte, sollte man meinen, aber der unpathetische und genaue Realismus, mit dem Franz Schnyder sie erzählte, machte sie für das an Selbststilisierung gewöhnte Schweizer Publikum jener Jahre irreal und unglaubwürdig. Realismus war als sogenanntes "Milieu" vielleicht im französischen Film möglich, aber mit Heimat vertrug er sich nicht. "Wilder Urlaub" wurde zur grössten Pleite in der Geschichte der Praesens, und es scheint nur folgerichtig, dass Franz Schnyder sich nach einer Pause von mehr als zehn Jahren mit wechselndem, im ganzen aber doch weit grösserem Erfolg Jeremias Gotthelf und dem Heimatfilm zuwandte.

Immerhin: der nämliche Franz Schnyder unternahm 1958 mit "Der 10. Mai" den bis in jüngste Zeiten einzigen Versuch, schweizerische Zeitgeschichte im Film kritisch darzustellen und das heroisch-humanistische Klischee der wehr- und hilfsbereiten Schweiz im Zweiten Weltkrieg zu durchbrechen. Schnyders Geschichte um den 10. Mai 1940 - den Tag, an dem grosse Teile der Bourgeoisie aus Zürich, Basel, St. Gallen und den übrigen nich im "réduit" gelegenen Städten der Deutschschweiz sich in Taxis und Mietautos nach der Innerschweiz absetzten - zeigt nicht nur tapfere, sondern auch feige, nicht nur hilfsbereite, sondern auch selbstgerechte und zynische Schweizer - und er nennt auch ihre Opfer, jene Verfolgten, die in der Schweiz kein Asyl fanden, weil das Boot angeblich voll war.

Dass auch dieser Versuch Schnyders, die Heimat zu entmythologisieren, ein Misserfolg wurde, dürfte mindestens zum Teil auf die unzulänglichen Mittel zurückzuführen sein, mit denen der Film sein brisantes Thema weniger anpackt als antupft: Die innenpolitischen Zusammenhänge bleiben ausgeklammert, und ein gesellschaftliches Problem wird auf die Ebene individueller Ethik reduziert. Wie immer: Franz Schnyder scheiterte mit einem mutigen Ansatz zum zweitenmal und zog sich zum zweitenmal auf Gotthelf und schliesslich auf die "Kummerbuben" zurück.

Ich kann darauf verzichten, die Entwicklung bis zum Stichjahr 1964 im einzelnen zu verfolgen. Bei Kriegsende, das ist bekannt, stellte die Schweiz sich selber in "Marie-Louise" und "Die letzte Chance" als Ersatzheimat für Kriegskinder und Flüchtlinge dar, und der Welterfolg der beiden Filme zog die Praesens in die Frem-

de. Zwar behielt sie ihren Sitz in Zürich, zwar versuchte sie mit "Matto regiert" nach Friedrich Glauser und mit Heinrich Gretler an den "Wachtmeister Studer" von 1939 anzuknüpfen, aber "Die Gezeichneten" (Regie: Fred Zinnemann) und "Die Vier im Jeep" waren auf internationalen Schauplätzen für den internationalen, vor allem amerikanischen Markt gedreht, und in "Swiss Tour" wurde die Heimat Schweiz dank offenen Grenzen und zahlungskräftigen U.S. Armed Forces wieder zum Touristenland. Den Binnenmarkt beherrschte wie eh und je der amerikanische, englische, französische und italienische Film, und mit dem liess sich noch am ehesten konkurrieren, indem man für die Verfilmung von Johanna Spyris "Heidi" den Italiener Luigi Comencini als Regisseur gewann.

Ich übergehe die späteren Filme der Praesens, die Dialektfilme von Kurt Früh, die noch einmal der Typenwelt und dem Mief des Kleinbürgertums Poesie und Melancholie abzugewinnen suchten, die angestregten Komödien von Karl Suter und die Filme von Alfred Rasser, welche die geniale, dem Schweiß nachgebildete Figur des Lämppli unnötigerweise und ganz unzulänglich von der Kleinbühne auf die Leinwand verpflanzten. Anfang der sechziger Jahre war der Schweizer Film tot, er hatte sich selber der Heimat und der Welt entfremdet, und indem er von der Heimat während langer Jahre ein unwirkliches und unwahres Abbild gezeigt hatte, war sie nicht zuletzt durch ihn all denen entfremdet worden, die sie im Hier und Jetzt der Wirklichkeit suchten.

* * * * *

Ich versetze mich zurück in den Frühsommer 1963. Im Vorjahr hatten Rob Gnant und ich für die Schweizerische Verkehrszentrale den Auftragsfilm "In wechselndem Gefälle" gedreht. Auftragsfilme sind damals die einzige Sorte Film, für die man in der Schweiz als Aussenseiter mit Ideen und etwas Glück Geld findet. Das heisst: Man möchte einen Film machen und sucht sich dazu den Werbeauftrag und den Auftraggeber, die einem das grösstmögliche Mass an Freiheit bieten. Die Schweizerische Verkehrszentrale wirbt nicht für ein Industrieprodukt, sondern für die Schweiz, und ihr neuer Direktor Werner Kämpfen meint, es müsse möglich sein, für die Schweiz im Film anders zu werben als immer nur mit Landschafts- und Städteansichten. Er ist damit einverstanden, dass wir unseren Werbeauftrag erfüllen, indem wir ungewohnte, hochstilisierte, beinahe ungegenständliche Bilder von Wasser, Gewässern und Wassersport rhythmisch montieren und mit elektronischer Musik vertonen. Am Schluss dieser Bildfolge, die ebensogut in einem unserer Nachbarländer hätte photographiert werden können, steht der Satz: "Dieser Film wurde gedreht in der Schweiz." Die Heimat, für deren Fremdenverkehr wir werben müssen und deren blosses Abbild uns entfremdet ist, haben wir weiter entfremdet zur vertauschbaren Ware. Dafür sind wir - dank der Freiheit, die uns ein liberaler Auftraggeber in Arbeitsweise und Gestaltung liess - in Cannes mit der Goldenen Palme für den Kurzfilm und in Bern mit einer der ersten eidgenössischen Qualitätsprämien ausgezeichnet worden. Und nun wollen wir einen eigenen, einen Film ohne Auftrag machen. Worüber?

Wir sehen uns in der entfremdeten Heimat um, und wir sehen auf Strassen und Plätzen, in Bahnhöfen und Warenhäusern, in Strassenbahnen und Restaurants Menschen; die hier fremd, in der Fremde und auch uns fremd sind. Wir beschliessen sie kennenzulernen, indem wir sie filmen. Wir drehen "Siamo italiani", und indem wir drehen, lernen wir nicht nur die Italiener, sondern auch ein Stück Schweiz kennen. Wir werden in Bezirken unserer Heimat heimisch, die uns vorher fremd waren. Ein Stück Entfremdung ist aufgehoben, das nicht nur uns, sondern auch jenen Schweizer Arbeiter betrifft, der in unserem Film über die Ausländer sagt: "Me sotti nid meine, mer sig in dr Schyz. Mer chunnt sich sogar sälber vor als Usländer." In einer nicht entfremdeten Heimat wäre nicht von Ueberfremdung die Rede, denn im äusseren Bild und den

Symptomen dessen, was man so nennt, wird lediglich greif- und angreifbar, was man als Entfremdung längst unartikuliert spürte. Oder umgekehrt: Wäre der Schweizer Arbeiter im eigenen Land wirklich bei sich, wäre die Schweiz sein eigen, so müsste er sich nicht bedroht fühlen durch Kollegen ausländischer Nationalität.

Eine entfremdete Heimat als Wirklichkeit kennen und sehen lernen: das ist der erste Schritt, den der neue Schweizer Film zu tun hat. Henry Brandt zeichnet ihn in den fünf Vierminutenfilmen der Expo-Serie "La Suisse s'interroge" in exemplarischer Weise vor. Er beginnt mit der schönen Schweiz der Ansichtskarten und Werbefilme ("La Suisse est belle") und stellt ihr im zweiten Teil ("Problèmes") die Schweiz der ungelösten Probleme, der Fremdarbeiter, der alten Leute, der Wohnungsnot und der Bodenspekulation gegenüber. Im dritten Film ("La course au bonheur") zeichnet er das Robotbild einer Familie durchschnittlicher Konsumenten und ihrer entfremdeten Glücksvorstellungen. Im vierten Teil ("Croissance") exponiert er die Umweltprobleme, die durch Wirtschaftswachstum und Bevölkerungsexplosion entstehen. Und im fünften Teil ("Ton pays est dans le monde") öffnet er die in Abwehr und Pharisäertum isolierte Schweiz zur Welt. Damit sind die meisten wesentlichen Themen vorweggenommen, die den neuen Schweizer Film während der nächsten zehn Jahre beschäftigen werden.

* * * * *

Dass der neue Schweizer Film sich zunächst als Dokumentarfilm ausbildet, ist nicht nur die Folge davon, dass das Anfang 1963 in Kraft gesetzte eidgenössische Filmgesetz Herstellungsbeiträge des Bundes ursprünglich nur für "Dokumentar-, Kultur- und Erziehungsfilme" vorsieht. Bevor man daran denken konnte, Wirklichkeit in erfundenen Geschichten zu brechen und zu reflektieren, hatte man die Realität wiederzuentdecken, zu deren Entfremdung - um nicht zu sagen Verlust - der traditionelle Dokumentarfilm vielleicht noch mehr beigetragen hatte als der Spielfilm. Während wir den falschen Anspruch des alten Schweizer Spielfilms auf Realismus heute gut überblicken und durchschauen, ist die Geschichte des sogenannten Dokumentarfilms jener Zeit noch nicht geschrieben.

So viel ist sicher: Es war ein verdinglichter, ein im ursprünglichsten Sinn der Marxschen Warentheorie entfremdeter Film der Landschaften einerseits, der Landwirtschafts- und Industrieprodukte andererseits. Menschen kamen in diesen Filmen nur zur Betätigung von Werkzeug und Maschinen oder als Vordergrund für Panoramen vor. Martin Schaub hat in diesem Zusammenhang auf den Kurzfilm "Kleine Schweizer Fahrt in C-Dur" hingewiesen, den Niklaus Gessner 1962 für die Schweizerische Verkehrszentrale gestaltete. Darin fährt zu Musik von Vivaldi (oder ist es Corelli?) ein Pferdegespann ohne Kutscher und ohne Passagiere ganz allein über abseitige Schweizer Landstrassen: ein reines Vehikel für die Präsentation der Ware Landschaft.

Die Realität, die es wieder- und neu zu entdecken galt, waren also, etwas abgekürzt gesagt, die Menschen, und für diese Entdeckungsreise hatte sich mit der Technik des "Cinéma direct" (geräuscharme Handkamera, lippensynchroner Direktton, hochempfindliche Emulsionen) eben erst ein neues Instrumentarium herausgebildet. Statt über Menschen zu sprechen, konnte man sie nun selber sprechen lassen. Das ist ein zentrales Motiv, das sich durch den gesamten neuen Schweizer Film hindurchzieht: Menschen sprechen zu lassen, Menschen zur Sprache zu bringen, die vielleicht das Stimmrecht, aber keine Stimme haben, die nicht gehört werden oder die vollends verstummt sind.

In Tanners "Les Apprentis" sind es die um ihre Jugend betrogenen billigsten Arbeitskräfte unserer Industrie - in den Filmen von Walter Marti und Reni Mertens im buch-

stäblichen Sinn Benachteiligte: behinderte, zum Beispiel taubstumme Kinder, denen der Film zu der ihnen möglichen, ihnen angemessenen Sprache und damit zur Selbstverwirklichung verhilft. Ich denke weiter an Hansjakob Sibers "Porträt von Max Bosshard", wo sich ein Tramper, ein Ausgeflippter und Verwirrter quasi unter seinesgleichen ausspricht, an die Obdachlosen in Hans und Nina Stürms "Zur Wohnungsfrage", an den Thurgauer Textilarbeiter in Peter Ammanns "Les Neinsager", Richard Dindos "Naive Maler in der Ostschweiz" und des nämlichen Autors "Schweizer im spanischen Bürgerkrieg", denen hinterher vom Schweizer Fernsehen bescheinigt wurde, sie seien in Sachen Demokratie nicht zuständig. Die Invaliden in Roman Hollensteins "Freut euch des Lebens", "Die letzten Heimposamentier" von Yves Yersin, der Heimzögling Viktor in June Kovachs "Wer einmal lügt oder Viktor und die Erziehung", dem man gerade darum zuhört, weil er unsichtbar bleibt - sie alle haben etwas zu sagen, was bisher keiner hören wollte. Die Beispiele liessen sich vermehren - von Hans-Ulrich Schlumpfs "Armand Schulthess" bis hin zu Fredi M. Murers "Wir Bergler in den Bergen sind nicht schuld, dass wir da sind", wo wortkarge, sprachgehemmte Urner Bergbauern nicht nur zur Sprache, sondern auch dazu ermutigt werden, sich selber zuzuhören, das Gewicht der eigenen Aussage noch einmal abzuwägen und dadurch zu bekräftigen.

Gerade an der Sprache lässt sich zeigen, wie der neue Schweizer Film Heimat aus der Entfremdung zurückgewinnt. Der Dialekt des alten Schweizer Films war ein literarischer, am Schreibtisch quasi aus dem Schriftdeutschen rückübersetzter. Indem der Dokumentarfilm die Menschen zum Sprechen brachte, erschloss er auch dem Spielfilm eine lebendigere, eine wirkliche Sprache. Vergleicht man etwa den Dialog in Kurt Frühs Filmen der fünfziger Jahre mit dem Dialog von "Dällebach Kari" (1970), dann wird spürbar, wieviel gehörte, erfahrene Sprachwirklichkeit dazwischenliegt. Vollends in Markus Imhoofs "Fluchtgefahr" wirkt der gesprochene Dialekt zuweilen realer und echter als die Figuren, die ihn sprechen.

* * * * *

Vom Zuhören zum Anreden: Der neue Schweizer Film wird oft im Zusammenhang mit der neuen Linken gesehen und ist von reaktionären Politikern verschiedenster bürgerlicher Schattierungen wiederholt als subversiv, nestbeschmutzend, vaterlandslos angegriffen worden. Sicher steht der neue Schweizer Film in seinem Gesamtbild links. Sicher setzt mit dem Jahr 1968 auch im neuen Schweizer Film eine Politisierung ein, die - vor allem in den Filmen Kurt Gloors und am direktesten in Jürg Hasslers "Krawall" - enge Berührungen mit der neuen Linken aufweist. Diese Linie ist mit "Bananera Libertad" von Peter von Gunten, mit Hans und Nina Stürms "Ein Streik ist keine Sonntagsschule" und mit Villi Hermans "Cerchiamo per subito operai, offriamo..." bis heute nicht abgerissen.

Aber mit wenigen Ausnahmen unterscheiden sich auch die plakativsten, am direktesten auf konkrete Wirkung bedachten unter diesen Filmen vor allem von bundesdeutschen Pendanten durch das Bemühen, politische Befunde und Postulate nicht so sehr doktrinär zu verkünden, überhaupt zu verbalisieren, als vielmehr konkret zu dokumentieren und in der Anschauung erfahrbar zu machen. Im intimen, ja sinnlichen Umgang mit ihrem Material und im Vertrauen auf dessen unmittelbare Wirkung vermeiden es die Dokumentaristen des neuen Schweizer Films, es zur blossen Illustration abstrakter Thesen zu verwenden und damit einer neuen Entfremdung auszusetzen. Analoges gilt für ihren Umgang mit dem Zuschauer, der kaum je, wie es im marxistischen Jargon heisst, "agitiert", das heisst mit fertigen Einsichten und Losungen bombardiert, sondern mit Realitäten in der Perspektive des Autors konfrontiert wird.

Es scheint, als hätten die Autoren des neuen Schweizer Films auf ihrer Expedition in die entfremdete Heimat gelernt, dass es nicht angeht, fremdes Bewusstsein einfach mit dem eigenen zu besetzen, ohne damit gleich wieder eine Entfremdung einzuleiten. Der Zuschauer soll in der Begegnung mit dem Autor "bei sich" bleiben und sein Bewusstsein selber erweitern dürfen. In dieser Beziehung ist der neue Schweizer Film zumindest in Ansätzen vielleicht ein Beispiel für das, was der brasilianische Pädagoge Paulo Freire "Konszientisation" nennt: für einen Lernprozess also, der nicht auf Herrschaft, Beherrschung, letzten Endes Kolonisation, sondern auf eben der Befreiung beruht, die er bezweckt.

* * * * *

Wie stellt sich aber das Motiv von Heimat und Entfremdung im Spielfilm dar, der am internationalen Ruf des neuen Schweizer Films ja weit grösseren Anteil hat als der Dokumentarfilm? Dass sein Schwerpunkt bis heute in der französischen Schweiz liegt, wo umgekehrt das Dokumentarfilmschaffen ausserhalb des Fernsehens nur ausnahmsweise über den Kurzfilm hinausgediehen ist und heute fast ganz stagniert - das könnte leicht zu voreiligen Schlüssen hinsichtlich zweier sprachverschiedener Schweizer Filmkulturen verführen. In Wirklichkeit dürfte die unterschiedliche Entwicklung in den beiden Landesteilen ebenso sehr auf wirtschaftliche, genauer: auf Marktgründe zurückzuführen sein wie auf kulturelle Ursachen. Sowohl Alain Tanner wie Claude Goretta haben nicht nur als Dokumentaristen begonnen, sondern sie haben - Goretta neben seiner Tätigkeit als Regisseur von Fernsehspielen und Fernsehfilmen - für die Télévision Suisse romande eine grosse Anzahl von Reportagen und Dokumentationen in der Technik des Cinéma direct gedreht, die trotz der sehr kurzen Herstellungszeit von drei bis höchstens vier Wochen zu einem guten Teil als eigentliche Dokumentarfilme gelten dürfen.

Nicht von ungefähr geht Tanners erster Spielfilm "Charles mort ou vif" von einer fiktiven Fernsehreportage aus. Die genaue Beobachtung und Darstellung der Wirklichkeit ist für ihn wie für Goretta selbstverständliche Voraussetzung des Spielfilmschaffens. Aber so wie einst Fredi M. Murer in seinen Künstlerporträts gleichsam eine Schweiz zu dokumentieren suchte, die es nicht gibt, und auf dieser Suche nach einer Gegenwelt ständig an die Grenze der Erfindung getrieben wurde - so genügt auch Tanner die Wirklichkeit nicht mehr, an die er sich als Fernsehdokumentarist zu halten hat. Er spinnt sie weiter in jenen Bereich, der dem Dokumentaristen ausser in Glücksfällen verschlossen bleibt: jenen der plötzlichen Veränderung, des Ausschlerens aus dem Alltag und der Norm, der Verwirklichung jener Träume, die normalerweise unverwirklicht bleiben und gerade darum den Träumer der Wirklichkeit entfremden. Charles, der aus dem helvetischen Bürgeralltag ausbricht und für kurze Zeit ein Refugium bei den Bohémiens Paul und Adeline findet, wird von seiner Familie folgerichtig ins Irrenhaus gesteckt, das auf französisch ja Maison d'aliénés, Haus der Entfremdeten, heisst. Indem er seine eigene Entfremdung annimmt und vollzieht, kommt er zwar sich selber näher, wird bei sich selber heimisch, aber nur um den Preis des totalen Bruchs mit der Gesellschaft, von der er sich und die ihn sich selber entfremdet hat.

Einen Schritt weiter geht Tanner in "La Salamandre": Der Emanzipationsprozess des Mädchens Rosemonde bleibt nicht nur selbstbezogen, sondern verändert auch die beiden Freunde Pierre und Paul, indem er dem Dichter die Wirklichkeit und dem Journalisten die Erfindung, den Bereich des Unwahrscheinlichen und möglichen Unmöglichen, wenigstens ein Stück näherbringt. "Le retour d'Afrique" schliesslich, für mich bis heute Tanners stärkstes und konsequentestes Werk, bildet innerhalb des neuen Schweizer Films so etwas wie einen Wendepunkt in der Dialektik von Heimat und Entfremdung. Françoise und Vincent beschliessen, nach Afrika auszuwandern, weil sie sich

in der Heimat nicht wohl, das heisst sich selber und einander entfremdet fühlen. Indem sie durch äussere Umstände an der Abreise gehindert werden, geraten sie in der eigenen Stadt in ein Exil, das sie zur Konfrontation mit sich selber und miteinander, man kann auch sagen: zu einer Expedition ins eigene Innere zwingt. Ein Freund, der als Fremdarbeiter von der Polizei aus der Schweiz ausgewiesen und zur Rückkehr in die ihm entfremdete, weil von einem Diktator usurpierte Heimat Spanien gezwungen wird, holt sie vollends heim aus dem Afrika ihrer Fluchtgedanken. Sie kehren zurück in die Wirklichkeit einer Stadt, die ihnen nur dann Heimat sein kann, wenn sie sie zu verändern suchen - und die sie nur dann verändern können, wenn sie sie zunächst samt ihrer eigenen Entfremdung als Heimat akzeptieren.

Auch bei Michel Soutter taucht das Motiv "Es wird hiergeblieben" schon im zweiten Film, "Haschisch", auf und unterliegt in der Folge stillschweigend dem ganzen Oeuvre. Aber anders als Tanner objektiviert Soutter die Entfremdung seiner Figuren nicht in der Auseinandersetzung mit der Realität, sondern ermutigt jene gleichsam dazu, sich in ihrer eigenen, etwas versponnenen Welt so gut wie möglich einzurichten und miteinander auszukommen. Ueberspitzt liesse sich sagen, dass Soutters Figuren ihre Heimat in ihrer Entfremdung von einer entfremdeten Wirklichkeit finden. Auch topographisch werden sie vom Autor in jenen Randgebieten der Stadt angesiedelt, die das von innen nach aussen wachsende Geschwür der Bauspekulation noch nicht erreicht hat und die - um das Bild von Soutters fünftem Film "Les Arpenteurs" zu verwenden - noch nicht bis in die letzten Ecken vermessen sind.

Die Werke von Tanner, Goretta und Soutter verdanken ihren internationalen Erfolg weniger abstrakten, formalen oder inhaltlichen Qualitäten als dem Bild von der Schweiz, das sie einer überraschten Welt vor Augen führen. Das ist ja gar nicht das langweilige und aseptische Musterland der Präzisionsuhren, der Dampfschiffe und Bergbahnen und der teuren Internate für höhere Töchter und Söhne! Das ist nicht das Land, das den Frieden und die Humanität erfunden und ein für allemal gepachtet hat! Das ist nicht das Land, in dessen Banken das Geld so geheim und sicher liegt, weil es alle inneren und äusseren Konflikte für immer neutralisiert hat! Oder vielmehr: Das ist dieses Land, aber es ist auch das Land von Menschen, die sich fremd fühlen in diesem Land, die anders sind als das Bild, das sich ihr Land von sich selber macht, und die umgekehrt gar nicht anders sind als der Zuschauer draussen in der Welt: ebenso unvollkommen und unzulänglich und verletzlich, erfüllt von denselben Sehnsüchten und Leidenschaften, ausgesetzt den nämlichen Konflikten. Und ebendiese Menschen, die nicht anders sind als die andern, werden in den Spielfilmen der Genfer Regisseure wiederum in ihrer unverwechselbaren Prägung durch ihre schweizerische Umwelt gezeigt, und unverwechselbar schweizerisch sind auch die Filme selber: karg in den Mitteln, sorgfältig und oft etwas schwerfällig, eigensinnig und spröde und meistens sehr genau.

Indem Tanner, Soutter und Goretta ihre Filme in einem sehr intimen Bereich, sozusagen im eigenen 'quartier' der entfremdeten Heimat, ansiedeln, heben sie auch einen Teil der Entfremdung auf, dem die Heimat in der Welt ausgesetzt war: Sie bringen die Heimat der Welt ein Stück näher und gewinnen der Heimat ein Stück Welt zurück. Durch ihren Erfolg verändern sich ihre Filme, sie werden, mit französischen Koproduzenten und bekannten Schauspielern, eleganter, geschliffener, kosmopolitischer. In Soutters "L'Escapade" wie vor allem in Gorettas "Pas si méchant que ça" scheint mir mit dieser Professionalisierung auch ein Stück Selbstentfremdung einherzugehen. Nur Alain Tanner lässt sich in "Le Milieu du Monde" in Thematik und Stil nicht beirren und entwickelt das Motiv der entfremdeten Heimat konsequent weiter. Hier ist es die Fremde, die Fremdarbeiterin Adriana, die sich selbst entfremdet würde, wollte sie die Heimat annehmen, die ihr der Schweizer Ingenieur Paul in einer Liebesbeziehung nach seinen eigenen Massstäben und Begriffen anbietet. Adriana zieht es vor, in der Fremde fremd, aber sich selber treu zu bleiben. Und Paul, dessen Leidenschaft für Adriana seine politische Karriere zerstört, verpasst die Chance, in der

Beziehung zu ihr eine neue Heimat, ja deren geometrischen Ort zu finden, eben "die Mitte der Welt".

* * * * *

Dass der deutschschweizerische Spielfilm sich schwerer tut als jener der Suisse romande, hat seine Ursache nicht zuletzt in seinem ganz spezifischen Entfremdungsproblem: der Sprache. Gibt er sich realistisch, ist er zum Dialekt gezwungen und riskiert Provinzialität; umgekehrt ist ihm das Hochdeutsche nur um den Preis einer entschiedenen Stilisierung und damit auch Verfremdung vergönnt. Max Frisch hat diesen folgenschweren Sachverhalt in einem Aperçu ausgedrückt, das etwa so lautet: "Wenn in einem Film zwei Menschen über die Zürcher Helmhausbrücke gehen und Hochdeutsch sprechen, dann sind es Deutsche."

Es ist nicht nur im Film, aber doch ganz besonders im Spielfilm so: Wir Deutschschweizer haben keine Sprache, wir müssen sie erst suchen und uns schaffen. Im Spielfilm haben wir sie bis heute nur in Ansätzen gefunden, am überzeugendsten in zwei einander diametral entgegengesetzten Werken: in Markus Imhoofs "Fluchtgefahr" auf der realistischen, in Thomas Koerfers "Der Gehülfe" auf der stilisierenden Seite. Imhoofs Knastbrüder, Polizisten und Gefängniswärter sprechen einen Dialekt, der in der Prägnanz, der Knappheit, auch der Schnoddrigkeit kaum mehr an bäuerliche, auch nicht an kleinbürgerliche Ursprünge anklingt, vielmehr in der Nähe grossstädtischen Argots oder Slangs rückt. Und Koerfer hat die bürgerliche Welt von Robert Walsers Roman in Bilder umgesetzt, die bei aller historischen Sorgfalt so stark typisiert sind, dass die Kunstsprache der oft wörtlich von Walser übernommenen Dialoge annähernd als "zweite Natur" wirkt.

Auch im Spielfilm bleiben die Deutschschweizer Autoren der Hauptfigur ihrer Dokumentarfilme treu: dem Aussenseiter, dem in der eigenen Heimat Fremden, Exilierten, in Richard Dindos "Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S." schliesslich auch Exekutierten. In Peter von Guntens "Die Auslieferung" wie in Rolf Lyssis "Konfrontation" tritt er in der Abwandlung des ausländischen Attentäters auf, dem die Schweiz aus Opportunismus und Staatsräson das Asyl beziehungsweise die Anerkennung des politischen Motivs verweigert. Hier ist es der Staat selber, der sich der eigenen Idee und Tradition entfremdet, indem er Fremde an Fremde verrät.

* * * * *

Zum Schluss ein Hinweis auf den ökonomischen Aspekt des Themas. Die Praesens hinterliess dem neuen Schweizer Film nicht nur ein künstlerisches, sondern auch ein finanzielles Vakuum. Während Schweizer Verleiher und Finanzleute sich regelmässig und zum Teil massiv an ausländischen Produktionen beteiligen, war es bis in jüngster Zeit fast unmöglich, für einen Schweizer Film eine Verleihgarantie oder einen Bankkredit zu bekommen, von privaten Beteiligungen nicht zu reden. Das ist begreiflich, denn auch heute, nach 13 Jahren Filmförderung durch den Bund, spielen Schweizer Filme nur in Ausnahmefällen ihre Herstellungskosten ein. Selbst ein Welterfolg wie "La Salamandre" war kommerziell gesehen nicht das, was man in Finanzkreisen "ein Geschäft" nennt.

Nach wie vor sind die Kinos in unserem Lande auf Monate und Jahre hinaus mit ausländischen Filmen ausgebucht, und das Schweizer Kinogewerbe braucht den Schweizer Film weniger denn je. In dieser Hinsicht leben wir Schweizer Filmhersteller nicht nur in einem

entfremdeten, sondern einem kolonialisierten Land. Gewiss haben wir zur Rückgewinnung und Neuerschliessung von Heimat auch auf diesem Gebiet einiges ausrichten können. Es gibt die von uns Filmern aufgebaute Stiftung Schweizerisches Filmzentrum, es gibt den Verleih der Schweizer Film Autoren "film-pool", der Filme sowohl im Kino wie im immer wichtigeren "circuit parallel" zu Selbstkosten verleiht, und es gibt, herausgegeben vom Schweizerischen Filmzentrum, einen Schweizer Filmkatalog, um den uns unsere ausländischen Kollegen beneiden.

Aber das alles ändert noch nichts daran, dass gerade heute die Kontinuität der Produktion für kaum einen Filmschaffenden in der Schweiz auch nur halbwegs gesichert ist und dass die Verbreitung des Schweizer Films im eigenen Land durch ein Kartell der Verleiher und Lichtspieltheater in einer Weise behindert wird, für die es in keinem anderen Land mit "freier Marktwirtschaft" eine Parallele gibt.

Natürlich lebt nicht nur der Schweizer Film, sondern leben wir alle weiterhin in einer entfremdeten Welt - daran ist mit den Mitteln des Films allein nichts zu ändern. Aber vielleicht kann der neue Schweizer Film doch ein Beispiel dafür sein, dass es so etwas wie Heimat heute nur für den gibt, der ihre und seine eigene Entfremdung nicht leugnet oder überspielt, sondern sie erkennt, annimmt und zu verändern sucht. Wer Heimat als etwas Gegebenes, Bestehendes, zu Bewahrendes ansieht, findet sich plötzlich um so mehr in der Fremde und "chunnt sich selber als Usländer vor". Ein Auslandschweizer und Rückwanderer, der sich zum Begriff Heimat gerade darum Gedanken machte, weil er in der Schweiz immer ziemlich fremd blieb, der Schriftsteller und "Sozialphysiker" Adrien Turel, hat das Wort geprägt: "Dein Werk soll deine Heimat sein." Es lässt sich dahin abwandeln, dass Heimat nur dort sein kann, wo man ein Werk tut, und insofern umkehren: "Deine Heimat soll dein Werk sein."

Heimat und Entfremdung: Fredi M. Murer, als Innerschweizer in Zürich lange Jahre nie ganz heimisch, hat den Plan zum Film "Wir Bergler in den Bergen" während eines längeren Aufenthalts in London gefasst. In der Fremde stiess er auf das Werk, das ihm die engere Heimat neu erschloss.

(Diesem Text liegt ein Vortrag zugrunde, den der Verfasser im Januar 1976 auf Einladung des Instituts für Journalistik an der Universität Freiburg hielt.)

Aus: Tages Anzeiger Magazin, Nr. 39, 25. September 1976

WILHELM ROTH

SCHWEIZER DOKUMENTARFILM: VON AUSSEN GESEHEN

Als ich anfang, diesen Artikel zu schreiben, habe ich mir überlegt, welche Dokumentarfilme, alte und neue, mich in den letzten Jahren am meisten beeindruckt haben: fast alles von Humphrey Jennings, Arthur Lamothes Serie über die Indianer in Kanada (Ivens Chinafilm habe ich noch nicht gesehen), "Borinage", "Die letzten Heimposamenten", "Die Bauern von Mahembe", "Spanien!" und anderes von Peter Nestler, "Wäscherinnen" und anderes von Jürgen Boettcher, "Quand nous étions petits enfants", "Ursula", "Le Moulin Déveley..." und die "Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg", "Der Hamburger Aufstand" und "Liebe zum Land" von Klaus Wildenhahn, "Floez Dickebank" von der Berliner Film- und Fernsehakademie, von Jonas Mekas' "Diaries, Notes and Sketches" wenigstens das erste Drittel, handelnd von den Litauern in New York. Viele Filme aus der Schweiz also, deshalb habe ich gern diesen Aufsatz übernommen. Trotzdem darf man Systematik von mir nicht erwarten, dafür ist meine Kenntnis des Schweizer Dokumentarfilms zu bruchstückhaft (trotz Nyon 1975 und drei Jahren Solothurn). Ich will einfach sagen, was mir an Schweizer Filmen gefällt.

Es mag paradox klingen (oder ist Ausdruck einer déformation professionnelle): ich habe die Schweiz durch ihre Dokumentarfilme besser kennengelernt als durch meine Besuche, die ohnehin meistens Filmfestivals gelten. Wenn man als Film-Tourist für eine Woche in die Schweiz kommt, meist im Kino hockt oder in Kneipen, im Strassenbild den Wohlstand wahrnimmt, immer wieder mit Freude registriert, wie gut der Kaffee schmeckt und sich über die Preise wundert, wenn Flughäfen und Bahnhöfe einem vertrauter sind als das Leben, das sich hinter den sauberen Fassaden abspielt, dann müssen Dokumentarfilme Ueberraschung auslösen, fast einen Schock, einen heilsamen. Gastarbeiter, Minderheiten, Randgruppen, die Leere hinter dem Wohlstand, das Festhalten an überkommenen, inhaltslos gewordenen (oder immer schon gewesen) Ritualen: das alles wird in vielen Filmen mitgeteilt, überzeugend vor allem deswegen, weil es - in der Regel - so undemagogisch geschieht.

SPRACHROHR SEIN

Die Schweizer Dokumentaristen wissen, dass man Filme nicht über Leute, sondern mit ihnen machen muss. Frühes Beispiel: "Quand nous étions petits enfants" von Henry Brandt (1961), für mich die grösste Ueberraschung in Nyon 1975. Dabei ist das noch ein ganz altmodischer Film: der Ton ist meist nachsynchronisiert (es gab noch keine synchron laufende 16 mm-Tonausrüstung), vieles ist inszeniert; die Bilder sind schön (im Sinne von Flaherty), erstarren aber nie im schönen Arrangement. Das Leben in der Schulklasse, die Welt des Dorfes werden in all ihrer Poesie gezeigt, aber - und das ist der zentrale Punkt - die Armut wird nicht unterschlagen. Ein Film, der ganz auf die Menschen vor der Kamera, die Kinder und die Lehrer vor allem, eingeht, der sich ihrem Lebensrhythmus unterwirft. (Woher ich das weiss? So, wie der Film gemacht ist, glaube ich ihm. Eine andere Legitimation für mein Urteil habe ich nicht). "Quand nous étions petits enfants": kein kritischer Film, aber einer, der Kritik ermöglicht, herausfordert.

Ein Sprung über zehn Jahre: "Unser Lehrer" von Bichsel und Seiler. Hier ist sicher Kritik intendiert: trotzdem wird der Lehrer (was allerdings viele Lehrer nicht sehen wollten) nicht diffamiert. Bichsel und Seiler nehmen ihn ernst, wie sie die Kinder ernst nehmen, sie lassen beide zu Wort kommen.

Ein anderes Beispiel: "Siamo Italiani" von Seiler/Gnant/Kovach 1964. Italiener in der Schweiz, wie sie leben, einerseits ganz "normal", was man vielen Schweizern, und nicht nur ihnen, erst klarmachen musste, menschenunwürdig andererseits, weil man ihnen keine ordentlichen Wohnungen und vernünftige Arbeitsplätze gibt, weil sie unter diskriminierenden Ausländergesetzen leiden. Die Autoren beobachten nur, helfen manchmal durch (legitime) inszenatorische Tricks nach: die Italiener können sich vor der Kamera unbefangen bewegen, stellen sich dar vor Verbündeten.

"Die letzten Heimposamenten" von Winniger und Yersin (1974): die alten Bandweber in Basel-Land erzählen von den Schönheiten ihres mühseligen Berufs, und mitten drin - für Augenblicke - erkennen sie die Ausbeutung, der sie ein Leben lang unterworfen waren. Die Filmemacher haben die positiven Äusserungen der Posamenten nicht unterdrückt (wie es Demagogen getan hätten), sie haben sie sprechen lassen, unvoreingenommen.

Ich teile nicht die Meinung mancher Theoretiker des politischen Dokumentarfilms, dass Filme über Ausgebeutete oder Minderheiten von diesen selbst gemacht werden müssen. Natürlich gibt es bemerkenswerte Ausnahmen: einige Filme in Frankreich nach 1968, in der Schweiz die Arbeiten von Alvaro Bizzari. In der Regel aber überzeugen die Filme am meisten, die von Profis zusammen mit den Betroffenen gemacht werden, wenn es zu einer Kooperation kommt, schon bei den Recherchen, dann bei den Dreharbeiten, wenn technisches Können und dramaturgische Überlegungen zusammenreffen mit Wissen und Erfahrungen. Dabei müssen die, die "zu Worte kommen sollen", nicht unbedingt immer sprechen, es genügt, wenn die Beobachtung so genau und einfühlsam ist, dass gleichsam aus der Perspektive der Dargestellten berichtet wird. Das habe ich im Schweizer Dokumentarfilm immer wieder angetroffen.

Sprachrohr sein für Einzelne oder Gruppen, die in der Geschichtsschreibung, in den Medien wenig beachtet, wenn nicht unterdrückt werden; diese Aufgabe hat der Schweizer Dokumentarfilm im letzten Jahrzehnt immer wieder erfüllt. Wer hätte sonst an die "Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg" erinnert, wer an einen armen Teufel, der auf die Nazis hereinfiel, wenn auch in diesem Fall ("Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S.") eine Reportage von Niklaus Meienberg vorausging. Aussterbende Berufe lassen sich am konkretesten im Dokumentarfilm darstellen und auch die Gründe, warum Traditionen zerstört werden ("Le Moulin Develey...", "Die letzten Heimposamenten"). Kinder oder Behinderte ("Ursula oder das unwerte Leben") haben auch nur wenige Fürsprecher.

DIE UEBERWINDUNG DES CINEMA VERITE

Auffallend an allen besseren Schweizer Dokumentarfilmen ist einerseits eine grosse Geduld, die erkennbare Anstrengung, der Versuchung zum Pamphlet zu widerstehen (auch wenn der Zorn in der Stimme manchmal vernehmbar ist), auf der anderen Seite ein Formbewusstsein, das der wahllosen Materialhäufung des Cinéma Vérité den Garaus macht. Dieser Sinn für Genauigkeit und (ich bitte um Verzeihung) Gerechtigkeit, verbunden mit einem Sinn für Konzentration und Gliederung lassen die hier gemeinten Schweizer Filme als letzte Ausläufer des klassischen Dokumentarfilms erscheinen. Sie sind im guten Sinne "altmodisch", enthalten sich der Aggressivität, die heute allenthalben Mode ist (und wenn es doch einmal einer versucht, wie Luginbühl im "Kleinen Emmentalfilm", geht es denn auch schrecklich daneben: nicht mehr die Realität, die denunziert werden soll, erscheint als brutal, sondern der Film selbst).

In Schweizer Filmen, die ich kenne, gibt es kaum den überfallartigen Angriff mit Kamera und Mikrophon auf irgendein Opfer, auch nicht das vom Zufall diktierte Inter-

view, sondern das sorgfältig vorbereitete Gespräch oder Statement. Oft schauen die Befragten in die Kamera, die Schweizer, die in Spanien waren, die Heimposamenten, die Bauern in Mahembe. Von den Heimposamenten ist bekannt, dass sie ihre Aussagen vorher mit den Filmemachern durchgesprochen, von zufälligem Beiwerk befreit haben. Ist das Manipulation, unerlaubte? Mir scheint, wenn man nicht endlose Stunden Filmmaterial aufnehmen kann und will und dann erst am Schneidetisch die Auswahl trifft, ist dies die einzige Methode, um zu einem "endgültigen" Dokument zu kommen.

Was ist schweizerisch am Schweizer Dokumentarfilm (abgesehen von den Themen)? Sinn für Proportionen, Genauigkeit, Formbewusstsein: sind das nicht alles selbstverständliche Dinge, zeichnen sie nicht jeden guten Dokumentarfilm aus?

Das Paradoxe ist, dass heute das Selbstverständliche schon als Ausnahme wirkt. Dokumentarfilm in den sozialistischen Ländern: konventionell, meist mit Kommentar überladen, ängstlich in der Selbstdarstellung (einzig Jürgen Boettcher, DDR) fällt für mich - aus dem Rahmen); in der Bundesrepublik: ein einsamer Klaus Wildenhahn, vom Fernsehen finanziert, ein paar Filme der Akademien in München und Berlin - immerhin keine tabula rasa; übriges Europa: zufällige Höhepunkte ("Nessuno o tutti"), aber keine Kontinuität; USA: vermutlich eine sehr reiche Produktion, einige bemerkenswerte Filme kommen alljährlich nach Europa, wahrscheinlich gibt es mehr; Kanada: durch den National Film Board noch immer eine quantitativ und qualitativ hochstehende Produktion; Lateinamerika: durch die Repression fast beseitigt.

Mit all dem verglichen sind in der Schweiz im letzten Jahrzehnt bemerkenswert viele, bemerkenswert gute Dokumentarfilme entstanden, natürlich auch schwache Werke, was aber letzten Endes nur für die Breite der Produktion spricht. Wie sie zustande kam, unter welchen politischen Voraussetzungen, mit welchen finanziellen Mitteln, das wird sicher in diesem Band von einheimischen Autoren sachkundiger dargestellt werden als ich das könnte. Jedenfalls scheint mir - als Aussenstehendem - dies das Entscheidende: dass in der Schweiz nicht einzelne Enthusiasten vor sich hin gewurstelt haben oder dazu gezwungen waren, sondern dass eine grosse Zahl von Autoren, die sich kennen, die sich gegenseitig beeinflussen, nebeneinander und in Konkurrenz zueinander Filme machen konnten. Der Dokumentarfilm wurde ernstgenommen, war nicht nur eine Fingerübung für spätere Spielfilme. Es entstand so etwas wie eine "Schweizer Schule". Für mich ist - über alle Stileigentümlichkeiten und Themen hinaus - dies das Schweizerische am Schweizer Dokumentarfilm. Denke ich aber an Solothurn 1975 und 1976, dann habe ich Angst, dass es damit zuende sein könnte.

URS JAEGGI

VORSICHT VOR VERALLGEMEINERUNGEN

Zur Beeinflussung des neuen schweizerischen Spielfilmschaffens durch den Dokumentarfilm.

Als 1964 Alexander J. Seilers "Siamo Italiani" uraufgeführt wurde, konnte sich kaum jemand über die Tragweite dieses Films Rechenschaft geben. Die Kritiken blieben zumindest teilweise eher kühl. Immerhin wurde doch konstatiert, dass Seiler eine Alternative zum schweizerischen Kinofilm, der mit teilweise mühsamsten Dialektfilmen dahinsiebelte und jegliche Bedeutung zu verlieren drohte, geschaffen hatte. In einem gewissen Sinne stimmt schon, was Freddy Buache in seinem Buch "Le Cinéma Suisse" (erschienen 1974) zum Film schrieb:

"Das brennende Thema und die Drehmethode (Direktion 16 mm, aufgeblasen auf 35 mm) machen aus diesem Werk den Donnerschlag, der den seit dem Krieg dahindämmernden deutschschweizer Film brutal aus dem Schlummer weckt, in dem er seinen Traumgespinnsten nachgegangen hatte: internationale Themen in Alpenlandschaften (schlimmstenfalls Kuhreigen und Vatikan), Stars, angeblich reputierten Regisseuren, mithin stattlichen Budgets. Seiler, zur gleichen Zeit wie Brandt an der Landesausstellung, beweist die Möglichkeit des Gehens, indem er geht. Er zeigt, dass die Siebente Kunst die Berggipfel verlassen und in die Strassen hinabsteigen kann. Das Drama entsteht dann nicht mehr aus der Phantasie eines müden Librettisten, sondern aus der Spannung, die der Druck einer repressiven Gesellschaftsordnung in der 'Banalität' des Alltags erzeugt."

Reduziert man Buaches Feststellung um ihren etwas allzu aufgesetzten romantisch-blumigen Stil und versteht man den Donnerschlag als vorerst nur zaghaft anschwellend und erst nach einigen Jahren zur vollen Lautstärke sich entwickelnd, dann hat sie ihre Richtigkeit. Am Anfang der Entwicklung zu einem neuen schweizerischen Spielfilmschaffen steht in der Tat ein Dokumentarfilm, von dem ich meine, dass er noch heute einen nicht unwesentlichen Einfluss ausübt.

EIN NEUES ABBILD SCHWEIZERISCHER WIRKLICHKEIT

In Seilers abendfüllender und menschlich ergreifenden Dokumentation bricht am Beispiel des impressionistisch dargestellten Loses italienischer Gastarbeiter in der Schweiz eine Tendenz auf, die dem etablierten Filmschaffen dieses Landes eine Alternative entgegensetzte und eigentlich ausnahmslos allen Exponenten einer neu sich formierenden Filmgeneration eigen war. Anstelle der belanglosen und nur zu oft auch banalen Dialektkomödie oder der Gegenwartsprobleme mehr verdrängenden denn erhellenden Literaturverfilmungen in einem bis auf wenige Ausnahmen klischeehaften Heimatfilmstil (etliche Gotthelf-Verfilmungen) trat die filmische Darstellung schweizerischer Wirklichkeit und die kritische Auseinandersetzung mit Gegenwartsproblemen. Dabei gerieten nicht wenige Filmautoren in den Verdacht der Nestbeschmutzung. Jedenfalls war es wesentlich schwieriger, Unterstützung für ein dieser Art engagiertes Filmschaffen zu erhalten, als für Werke, welche die heile Welt unangetastet liessen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch der Hinweis, dass die Förderung von Spielfilmen durch den Bund erst seit 1970 möglich ist. Vorher konnten nur Dokumentarfilme in den Genuss von eidgenössischen Förderungsbeiträgen kommen.

Dank einer wesentlich günstigeren Infrastruktur, die sich vor allem aus der Bereitschaft der Télévision Romande zur Ko-Produktion ergab, war es etlichen Filmemachern in der Westschweiz möglich, ihre Intentionen mit dem Mittel des Spielfilms auszudrücken. So etwa drehte Alain Tanner schon 1969 mit 120 000 Franken seinen "Charles mort ou vif", Claude Goretta schuf 1970 "Le Fou", und im gleichen Jahr entstand auch Michel Soutters "James ou pas". In der deutschsprachigen Schweiz fehlten entsprechende Möglichkeiten weitgehend. Das hatte zur Folge, dass sich die Deutschschweizer Autoren an kleineren Filmen versuchten. Dass sich die Form des Dokumentarfilms - die zudem ja auch die Möglichkeit eidgenössischer Filmförderung in sich barg - für die Darstellung eines kritischen Zeitbildes besonders gut eignet, liegt auf der Hand. In der Folge entstand ein Klischee, das sich bis zum heutigen Tage hartnäckig hält: Die Romands - so heisst es - pflegen vor allem die Form des fiktiven Films, der ihrer Eigenart auch besser entspricht; die Deutschschweizer dagegen gelten als Spezialisten des Dokumentarischen. Eine Verallgemeinerung, die zweifellos als zusätzliche Hürde bei der Kinoauswertung des deutschschweizerischen Filmschaffens überwunden werden muss, auch wenn sie in ihrem Grundgehalt viel Wahrheit in sich birgt. Einer kritischen Betrachtungsweise hält sie allerdings in dieser vereinfachenden Form nicht statt.

VERWISCHTE GRENZEN

Als recht aufschlussreich erweist sich ein Blick auf die Rezeptionsgewohnheiten jener Cinéphilien, welche die Entwicklung zum neuen Schweizerfilm mitvollzogen. Gerade wer sich in den späten sechziger Jahren schon mit pädagogischer und methodischer Filmarbeit befasste, wurde gewahr, dass bei den Romands eine Neigung zum fiktiven Film bestand, während sich die Deutschschweizer mehr an den kurzen Dokumentarfilm hielten und mit der Form des Kurzspielfilms nicht allzuviel anzufangen wussten. Diese Bemerkung soll ein möglicher Hinweis darauf sein, wie sich das zuvor erwähnte Klischee erhärten konnte. Wer sich jedoch die Mühe nimmt, die schweizerische Filmszene jüngster Zeit etwas einlässlicher zu studieren, wird allenfalls noch gewisse Trends feststellen, sich indessen vor einer leichtfertigen Kategorisierung hüten.

Zur rasch ist nach den Spielfilmerfolgen der "Groupe 5" vergessen worden, dass Goretta und Tanner 1957 "Nice Time" drehten, in dem sie auf dem Londoner Piccadilly Circus und in den umliegenden Strassen Bilder der Samstagabend-Wirklichkeit festhielten und interpretierten, "um ihre Bedeutung freizulegen und das zu zeigen, was Jean Vigo einen dokumentierenden Standpunkt nannte." (Goretta). Zu wenig wird beachtet, dass Henry Brandt auch dort, wo er mit den Mitteln des fiktiven Films arbeitete (beispielsweise im EXPO-Kurzfilm "La course au bonheur", Episode von "La Suisse s'interroge", 1964) ein Dokumentarist bleibt, dass Claude Champion ("Le Moulin Déveley sis à la Quielle", 1971) und Yves Yersin ("Die letzten Heimposamenten", 1974) als Westschweizer die Dokumentarfilmszene der Schweiz entscheidend mitprägten.

Andererseits wird gerne übersehen, dass Fredi M. Murer etwa mit "Balance" (Episode aus "Pazifik oder die Zufriedenen", 1965) oder "Chicorée" (1966) Spielerisch-Fiktives in experimenteller Weise über das Dokumentarische setzte und dass diese Filme gerade deswegen heute dokumentarischen Wert haben. Ähnliches ist von Peter von Guntens Erstling "Blumengedicht" (1967) zu sagen, und Georg Radanowicz hat lange vor seinem ersten abendfüllenden Spielfilm ("Alfred R. - ein Leben und ein Film", 1972) die beiden filmischen Happenings "Pic-Nic" und "Mottensack" (beide 1967) gedreht und damit Versuche in Richtung der Slapstick-Komödie unternommen.

Unberücksichtigt bleibt oft auch die Tatsache, dass verschiedene Deutschschweizer Autoren sich im dokumentarischen Schaffen gar nicht erst versucht haben. Rolf Lyssy beispielsweise hat gleich zu Beginn einen Versuch unternommen, sich im Spielfilm zu etablieren. Seine Komödie "Eugen heisst wohlgeboren" (1968), in der in ironisch-satirischer Art das Brautwerben eines liebenswerten, aber unbeholfenen Menschen mittels computerisierter Partnerwahlhilfe glossiert wird, erlebt dabei heute eine wesentlich höhere Einschätzung als zur Zeit ihrer Entstehung. Und "Vita parcoeur" (1970) kann kaum als Dokumentarfilm eingestuft werden. Aber auch Thomas Koerfer ("Der Tod des Flohzirkusdirektors", 1973) ist nach Assistenzzeiten bei Alexander Kluge und Brunello Rondi direkt zum Spielfilm gelangt. Er hat allerdings bei Kurt Blum als Kameraassistent und am Schneidetisch sowie als Mitarbeiter beim politischen Fernsehmagazin "Rundschau" Dokumentarfilmerfahrungen gesammelt. Die Beispiele könnten beliebig fortgesetzt werden: Sowohl Xavier Koller wie Beat Kuert und Marcus P. Nester widerlegen mit ihrem Werdegang das Klischee vom einseitigen und unausweichlichen Weg des deutschschweizerischen Spielfilmschaffens über den Dokumentarfilm, von Daniel Schmid und Reto Andrea Savoldelli ganz abgesehen. Zu leichtfertig wurden diese Autoren als Aussenseiter eingestuft. In Tat und Wahrheit sind ihre Filme lebendiger Beweis dafür, dass der direkte Zugang zum Spielfilm in der deutschsprachigen Schweiz nicht weniger intensiv gesucht wurde als anderswo. Aehnliche Entwicklungen sind durchaus auch am Filmschaffen der Romandie aufzuzeichnen.

TECHNISCHE BEDINGTHEITEN

Der Einfluss des Dokumentarischen - das wollen diese notgedrungen unvollständig bleibenden Anmerkungen zeigen - ist nicht unbedingt das Ergebnis zweier entgegelaufender Entwicklungen in den verschiedenen Sprach- und Kulturregionen der Schweiz. Er macht sich im gesamten schweizerischen Spielfilmschaffen bemerkbar und hat, grob gesehen, zwei Hauptursachen: Einerseits hat die auch im Vorfeld der weltweiten Jugendrevolte in den späten sechziger Jahren zu sehende Tendenz zu einer neuen, kritischen Betrachtungsweise der Gegenwart, der Trend auch zum "Abschied aus der Enge" wie er von Hans-Ulrich Schlumpf einmal bezeichnet wurde, dokumentarischer Beweiskraft geradezu gerufen. Die Darstellung der Wirklichkeit, wie sie nun mehr und mehr im Spielfilm Eingang fand, bedingte das Mittel des Dokumentarischen selbst dort, wo Vergangenheit rekonstruiert wurde.

Andererseits haben nun auch technische Bedingtheiten den dokumentarischen Charakter des neuen Schweizer Spielfilms gefördert, und sie tun es bis auf den heutigen Tag. Die kleinen Produktionsbudgets bedingen eine Produktionsweise mit minimalem Personalaufwand. Technische Extravaganzen sind nahezu unerschwinglich, und Dreharbeiten an Originalschauplätzen werden im allgemeinen teuren Studiomieten vorgezogen. Aus ökonomischen Gründen wird meistens der Direktton teuren Nachsynchronarbeiten vorgezogen. Diese äusserlichen Gegebenheiten wirken sich sehr prägend aus. Man darf geradezu behaupten, dass diese zwangsweise auferlegten Beschränkungen zu jenem geschätzten Cachet geführt haben, welches das Spielfilmschaffen der Tanner, Goretta und Soutter auszeichnet. So wurde eigentlich aus der Not eine Tugend gemacht. Es zeigt sich je länger je mehr, dass dort, wo nun nach und nach Ausbrüche aus der Enge finanzieller Bedingungen gemacht werden können, das "spezifisch Schweizerische" teilweise oder ganz verloren geht. Bei Soutters "L'Escapade" (1973) war es deutlicher zu verspüren als bei Goretta's "Pas si méchant que ça" (1975) oder Tanners "Le Milieu du Monde" (1974) und "Jonas" (1976). Wir werden uns daran gewöhnen müssen, diese Ausweitung der Vielfalt, die eine Hinwendung zu einem neuen Stil ist, nicht einfach aus lauter Gewohnheit negativ zu empfinden.

Obschon somit belegt sein dürfte, dass Westschweiz nicht mit fiktivem und Deutschschweiz nicht mit dokumentarischem Film gleichgesetzt werden dürfen, ist eine stärkere und vor allem offensichtlichere Beeinflussung durch das Dokumentarische im deutschschweizerischen Filmschaffen der jüngsten Zeit offensichtlich. Es hat seinen Grund wohl darin, dass - nach den nicht in jeder Beziehung gelungenen Spielfilmerstlingen von Radanowicz ("Alfred R.", 1972) und Koller ("Hannibal", 1972) einigen Autoren der Durchbruch gelang, deren Filme die dokumentarische Genauigkeit ebenso stark pflegen wie die Dramaturgie des Fiktionsfilmes. Ueber sie soll in der Folge die Rede sein, an ihnen soll Einfluss und Bedeutung des Dokumentarischen im Spielfilm gemessen werden. Es muss dies wiederum an ausgewählten Beispielen und somit unvollständig geschehen.

VERGANGENHEITSBEWAELTIGUNG MIT GEGENWARTSBEZUEGEN

Als Peter von Gunten sich entschloss, "Die Auslieferung" (1974) zu drehen, interessierte ihn keineswegs nur die inzwischen historisch gewordene Figur des russischen Revolutionärs Sergej Njetschajews und dessen Beziehung zur Schweiz, sondern - und dies eigentlich viel mehr - der Bezug des damaligen, aus opportunistischen Gründen dem politischen Attentäter Asyl verweigernden Bundesrates zu jenem der Gegenwart. Gerade dies erforderte - wollte von Gunten glaubwürdig bleiben - genaue und umfangreiche Recherchen. Den eigentlichen Dreharbeiten ging mit Akribie betriebene Quellenforschung voraus. In langwieriger Kleinarbeit suchte von Gunten den Spuren des russischen Anarchisten zu folgen. Das Ergebnis dieser umfangreichen und seriösen Vorarbeiten schlägt sich im Film nieder: Historische Genauigkeit gehört ebenso zu den Stärken von "Die Auslieferung" wie die Tatsache, dass nahezu jeder Schritt und jeder Dialogfetzen mit Dokumenten zu belegen ist. Dieser Präzision des geschichtlichen Herganges, die eine Interpretation des Geschehens, wie sie von Gunten vornimmt, allein statthaft macht, gesellt der Filmemacher einen ebenso exakten, leidenschaftslosen Filmstil bei, dessen Ursprung beim Dokumentarfilm liegt.

Ein ähnliches Vorgehen bemerkt der Zuschauer bei Lyssys "Konfrontation". Der ebenfalls 1974 entstandene Film erzählt die Geschichte des Attentats auf den Landesgruppenleiter der NSDAP in der Schweiz, Wilhelm Gustloff (1936). Auch hier wurden dem Film historische Dokumente - Gerichtsprotokolle und Augenzeugenberichte vor allem - zugrunde gelegt, die in jeder Beziehung unangefochten sind. Und wie bei von Gunten gestattet sich Lyssy eine Interpretation des Geschehens und der Person des Attentäters David Frankfurter nur auf dem Boden gesicherter historischer Fakten. Und wie in "Die Auslieferung" verbirgt auch hier die peinlich genaue Rekonstruktion der Epoche - die in der Beziehung noch weiter geht, als es Lyssy in erstaunlicher Weise gelingt, wirkliche filmische Dokumente nahtlos in seinen Film einzufügen - nicht den Gegenwartsbezug, den man grob als Verhaltensweise in einer Extremsituation umschreiben könnte.

Nun zeigt sich gerade in diesen beiden Filmen sehr deutlich, dass der dokumentarische Einfluss nicht einfach Stilmittel zur Erlangung einer grösseren Glaubwürdigkeit ist. Das Dokumentarische hat vielmehr stützende Funktion, ist Absicherung für die Erreichung jener Relevanz, die das heutige Förderungssystem von jedem Schweizer Film verlangt. Zudem vermittelt es mehr Sicherheit und Geborgenheit als der rein fiktive Film, die selber erfundene Story. Sowohl Lyssy wie von Gunten ist es in ihren Filmen nicht ganz gelungen, diese Krückenfunktion des Dokumentarischen vergessen zu lassen. So sehr diesen beiden Filmen eine erstrangige Bedeutung im Rahmen der Vergangenheitsbewältigung mit Gegenwartsbezügen zukommt, zeichnen sie sich doch durch eine allzu starke Klammerung an die Historie aus. Dies führt zu einer gewissen Schwerfälligkeit, zu einer bestimmten Kälte und Nüchternheit auch, die den gängigen Kinogewohnheiten zuwiderläuft. Was für den interessierten und in-

tensiven Betrachter die Auseinandersetzung erst recht lohnend macht, wirkt sich auf den eiligen und flüchtigen Kinobesucher eher negativ aus: Er wird nicht abgeholt, sondern muss sich in den Film hineinleben, einarbeiten. Die Bereitschaft dazu ist leider nicht immer vorhanden.

KRUECKEN WEGLEGEN

Es gehört zum Drama schweizerischen Filmschaffens, dass seine Autoren nicht kontinuierlich produzieren können. Die Schwierigkeiten der Geldbeschaffung haben zur Folge, dass zwischen den einzelnen Filmen eines Regisseurs im allgemeinen eine zu grosse Zeitspanne liegt. So können die Erkenntnisse aus einem eben erst fertiggestellten Film nicht unmittelbar auf den nächsten übertragen und mitverarbeitet werden. Immerhin profitieren zumindest andere Filmemacher von ihnen. Thomas Koerfer etwa, dessen Film "Der Gehülfe" (1976) ohne Zweifel auch ein Stück Vergangenheitsbewältigung mit Gegenwartsbezug darstellt, hat es verstanden, in der Darstellung des Zeitgeistes wohl dokumentarisch genau zu bleiben, ohne aber das Dokumentarische als Krücke zu verwenden. Dokumentarische Präzision ist lückenlos in den Film integriert, womit der Spielraum zur Interpretation wesentlich vergrössert wird.

Aehnliches wäre über Wilfried Bolligers "Riedland" (1976) zu sagen, in dem der Einbruch moderner Technologie in eine bisher unberührte Landschaft und eine alte festgefügte Ordnung geschildert wird. Die Angst vor dem Neuen, der Zwiespalt zwischen Fortschrittsglauben und Bewahrung alter Werte erfährt darin eine subtile Darstellung, wobei sich auch Bolliger um eine genaue Rekonstruktion der Epoche und ihrer Menschen bemüht. Dabei gelingt es ihm, sich von der geschichtlichen Grundlage so weit zu distanzieren, dass er modellhaft die Problematik aufzeigen und werten kann, ohne indessen die Wahrhaftigkeit preiszugeben.

Zwei Elemente haben bei "Der Gehülfe" und "Riedland" im wesentlichen dazu beigetragen, den Eindruck des rein Dokumentarischen zu überwinden: Aeusserlich und emotionell enthebt die Verwendung der Farbe die Filme vom Charakter des Dokumentar-spielfilms. Dann sind beides Romanverfilmungen. Sowohl Robert Walser ("Der Gehülfe") wie Kurt Guggenheim ("Riedland") haben den ersten und auch entscheidenden Schritt der Verfremdung bereits eingeleitet. Sie sind Interpreten der Ereignisse. Die Loslösung vom rein Dokumentarischen war somit für die Filmemacher gar kein erstrangiges Problem mehr. Sie konnten sich nahezu ausschliesslich der Visualisierung der literarischen Vorlage widmen.

DOKUMENTARISMUS ALS ANLEITUNG ZUR PRAEZISION

In einem sehr starken Ausmasse sind die Spielfilm-Erstlinge von Markus Imhoof und Kurt Gloor vom Dokumentarfilmschaffen her geprägt. Das ist weiter nicht erstaunlich, haben doch beide in ihren früheren Werken eine Art kommentierten Dokumentarismus gepflegt, der das schweizerische Dokumentarfilmschaffen wesentlich mitprägte. Kommentierter Dokumentarismus heisst im Falle beider Filmemacher, dass sie es in ihren Filmen nicht nur beim Zusammentragen von Fakten, Bilddokumenten und der Selbstdarstellung Betroffener belassen, sondern dass sie die Ergebnisse bewusst interpretierten und mit Kommentaren versahen. Das ist sehr augenfällig etwa in Kurt Gloors "Die Landschaftsgärtner" (1969) über die Situation der Bergbauern, in "Ex" (1970) über den Alkoholismus und in "Die grünen Kinder" (1971) über die Beziehung zwischen Wohnsituation und menschlicher Entwicklung zu sehen. Gloor erkennt darin Problemsituationen immer als eine Folge politischer und sozialer Verhaltensweisen, die er kritisiert und denen er auch Alternativen - oft sehr schlagwortartig - entgegenstellt.

Markus Imhoof geht ähnlich vor, wobei sein Kommentar sowohl auf der Bild- wie der Tonebene einen starken ironischen Beiklang hat: so etwa im Kavalleriefilm "Ormenis 199+69" (1969) oder in "Volksmund oder Man ist, was man isst" (1972), einer bösenartigen Studie zur Gefrässigkeit in einem erweiterten Sinn. Im schon 1968 entstandenen kritischen Dokument zum Strafvollzug, "Rondo", ist diese Ironie noch kaum vorhanden. Dafür ist diese für die spätere Entwicklung Imhoofs wesentliche Studie, die übrigens bis 1976 mit einem Aufführungsverbot der Justizdirektion des Kantons Zürich belegt war, von einem tiefen, aus menschlichem Mitempfinden getragenen Sarkasmus erfüllt, dem man in seinem Spielfilm "Fluchtgefahr" (1975) wieder begegnet.

Kommentierende Dokumentaristen sind Imhoof und Gloor auch in ihren Spielfilmen geblieben. Dokumentaristen, indem beide zu ihren Filmen umfangreiche und genaue Studien betrieben. Imhoof verbrachte etliche Zeit als Wärter in einer Strafanstalt, bevor er sich an die Realisierung seines Spielfilms über das gegenwärtige Unvermögen des Strafvollzuges und seiner weitreichenden Folgen heranwagte. Gloor wiederum legte seinem Film über die Frage sinnvollen Altwerdens und auch der Altersversorgung, "Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiners" (1976) umfangreiche Recherchen bei Betroffenen und in Altersheimen zugrunde. Beide Filme sind erschütternde Zeugnisse ständig geschehender sozialen Unrechts. Die Betroffenheit resultiert aus der exakten, vom Zuschauer nachvollziehbaren Darstellung der Realität sowohl auf der Bildebene wie auch auf der Tonspur. In beiden Filmen stimmt das, was zu sehen ist, mit dem, was zu hören ist, absolut überein. Beide Werke sind nicht nur entscheidende Beiträge zu einem differenzierten Bild jener Wirklichkeit, in der wir leben, sondern auch Marksteine in der Verwendung der Alltagssprache, des Dialektes im Film. Es kann mit Fug und Recht behauptet werden, dass die künstlerische, aber auch die sozialkritische und gesellschaftspolitische Potenz dieser beiden Filme aus einer präzisen Beobachtung latenter Zustände und deren kommentierenden Interpretation erfolgt. Das ist im Grunde genommen Dokumentarismus in Vollendung, auch wenn die Geschichten fiktiv sind.

EIN KLEINER RUECKBLICK

Aehnlich wie Imhoof und Gloor arbeiten im Grunde auch Tanner, Goretta und Soutter. Auch ihren Filmen liegt eine genaue Beobachtung alltäglichen Geschehens zugrunde. Allerdings siedeln die drei Westschweizer Autoren ihre Filme nicht in Extrembereichen des Alltags, sondern im Milieu des Durchschnittlichen an, das sie - und das macht recht eigentlich ihren ganz spezifischen und unverkennbaren Stil aus - auf skurrile Weise verfremden und überhöhen.

Neu, und es scheint mir wesentlich, dies zu erwähnen, ist diese Art des Filmemachens, das eine Suche nach den wesentlichen Dingen des Lebens, also nach dem Menschsein schlechthin ist, auch in der Schweiz keineswegs. Es wurde nur wiederentdeckt, dass die Frage nach der äusserlichen und inneren Wirklichkeit der Kern jedes engagierten künstlerischen Schaffens ist. Hans Trommer etwa hat diese innerliche Wirklichkeit, die geprägt wird von äusserlichen Umständen - von sozialen und gesellschaftlichen Zwängen, wie wir heute sagen würden - in seiner Keller-Verfilmung "Romeo und Julia auf dem Dorfe" (1941) mit eben jener dokumentarischen Akribie geschildert, welche die jungen und jüngsten Autoren zurecht wieder suchen.

MARTIN SCHAUB

DER DORN IM AUGE DER MAECHTIGEN

Wenn der Schweizer Film ins Schussfeld konservativer Kommentatoren und Politiker gerät, ist ausschliesslich von Dokumentarfilmen die Rede. Der heute zurückgetretene, aber keineswegs abgetretene Zürcher Nationalrat Robert Eibel meinte, als er seine Attacke gegen das Schweizer Filmschaffen und das ihn unterstützende Eidgenössische Departement des Innern ritt (und in einer Budgetdebatte um Haaresbreite den Erfolg verpasste), nicht etwa Alain Tanners "Charles mort ou vif?" oder "La Salamandre", sondern Filme wie Jürg Hasslers "Krawall", Kurt Gloors "Die Landschaftsgärtner". Natürlich hätten er und seinesgleichen auch "Charles mort ou vif?" auf dem Korn haben können oder Michel Soutters "Haschisch", aber dazu hätte es einiger Phantasie bedurft, mindestens einer gewissen Ansprechbarkeit durch Ideen, aber darüber verfügen Hexenjäger meistens nicht.

Wenn Vincent und Françoise am Schluss von "Le retour d'Afrique" beschliessen, einen "Landesverräter auf die Welt zu setzen", nehmen's die Konservativen für eine Redensart, aber wenn Richard Dindo und Niklaus Meienberg die Geschichte des Landesverrätters Ernst S. rekonstruieren, greifen sie indie Tasten ihrer Schreibmaschinen oder zum Telephon, und sie schrecken vor den allerdümmsten Massnahmen nicht zurück. Wie anders als dumm kann man jenen Offenen Brief von achtzehn Berner Universitätsdozenten bezeichnen, die den Oberbürgermeister der Stadt Mannheim schulmeistereten, weil "Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S." in seiner Stadt mit einem Preis ausgezeichnet worden war? Hinterhältig vielleicht, weil da ja auch noch ein zweiter Adressat mitgedacht worden war: Bundesrat Hürlimann, auf dessen Schreibtisch seit Monaten die Verfügung einer Qualitätsprämie für Dindo/Meienberg lag, und der noch immer um eine Entscheidung "rang".

Der Dokumentarfilm ist der Dorn im Auge vieler "senkrechter" Schweizer, in jenem berühmten "Auge am Visier", von dem ein bekannter, senkrechter Dokumentarfilm der alten Schule kündigt. Nicht der Spielfilm; er ist heute bis weit nach rechts als Prestigeprodukt schweizerischer Kunst anerkannt.

* * * * *

Was hat der Schweizer Dokumentarfilm seit 1964 ("Siamo italiani", "La Suisse s'interroge", "Les Apprentis") geleistet? Man könnte es einmal so sagen: Der Schweizer Dokumentarfilm hat den "Spezialisten" das Wort weggenommen und hat es wieder denen gegeben, die wegen der Spezialisten und Experten nicht mehr zum Wort kommen. Betrachtet man die Sache einmal so, wird die Opposition, die dem Dokumentarfilm in unserem Lande erwachsen ist, in den grossen Zügen klar: Die (meist unqualifizierten) Angriffe der Konservativen auf den Dokumentarfilm werden durchsichtig als Verteidigungsmanöver der Experten gegen das unzuständige Volk.

Ich kann mich recht gut der Fernsehdiskussion im Deutschschweizer Sender nach der Ausstrahlung von Kurt Gloors "Die Landschaftsgärtner" erinnern. Da sass der Filmmacher eingeklemmt zwischen einem Moderator und "ausgewiesenen Experten". Und diese Experten sagten sofort: Ja, ja, wir verstehen, was Sie meinen, und es mag durchaus etwas an sich haben, a b e r s o e i n f a c h i s t d a s a l l e s n i c h t. (Wenn sie auch in diesem Falle so unrecht nicht hätten, war ihre Antwort doch eine typische, eine eingeübte. Es ist die klischierte Antwort von Experten auf die Gedanken und Aussagen der "Gewöhnlichen": keine eigentliche Antwort, ein Selbstschutzreflex eher.)

Ein zweites Beispiel: Als das Deutschschweizer Fernsehen Richard Dindos "Schweizer im spanischen Bürgerkrieg" schliesslich trotz Bedenken ausstrahlte, wollte es den Zuschauern die einfachen Antworten auf die einfache Frage "Was ist Demokratie?" nicht zumuten. Die "Experten der Demokratie", die sich wann immer, wo immer und wie immer zu dieser Frage äussern können, liessen einen Jonny Linggi, einen Hans Nüssler oder einen Helmut Zschokke nicht zum Wort kommen. Und was sagten sie?

"Demokratie? Das heisst Volksherrschaft, aber davon sind wir noch weit entfernt. Was wir haben, ist mehr für den Sonntag, aber was wir brauchen, ist eine Demokratie für den Werktag."

"Demokratie ist Freiheit ohne Ausbeutung des Menschen durch den Menschen."

"Demokratie ist eigentlich ein Schlagwort, das in allen Farben schillert. In der Schweiz haben wir die bürgerliche Demokratie; sie ist gekennzeichnet dadurch, dass die in der Verfassung verankerten Rechte und Freiheiten eigentlich nur von dem wahrgenommen werden können, der das Geld hat."

Die "Experten" fanden diese Antworten "dümmlich" (Eduard Stäuble in einem Brief an Dindo). Was soll man von ihnen sagen? Vielleicht: Sie sollten sich halt ein anderes Volk wählen. Oder, weniger polemisch: Experten der schweizerischen Demokratie müssten sich unverzüglich grundsätzliche Gedanken darüber machen, wie weit die Kommunikation zwischen ihnen und dem gewöhnlichen Volk noch funktioniert, sollten überprüfen, ob ihre Sprache allenfalls auch verantwortlich ist für die alarmierende politische Passivität dieses Volkes, die die gleichen Experten nach jedem Abstimmungs-sonntag beklagen. Ist es vielleicht so, dass der "Mann von der Strasse" nicht mehr stimmen geht, weil er keine Stimme mehr hat in diesem Staat? Weil die Experten das Sagen haben, und nicht er? Die gewöhnlichen Bürger sind wirklich nicht schuld, dass sie da sind, da geblieben sind, dass sie jetzt noch da bleiben oder da sein müssen.

* * * * *

Wenn oben gesagt wurde, der Schweizer Dokumentarfilm habe das Wort den "Spezialisten" weggenommen und denen gegeben, die sonst nicht zum Wort kommen, muss allerdings eine Präzisierung angebracht werden. Eine Zeit lang verstanden sich einige Schweizer Dokumentaristen als Verfasser von Gegenexpertisen. In "Die Landschaftsgärtner" sprechen die Bergbauern nicht, in "Ex" (von Gloor) sagen die Betroffenen mehr oder weniger das, was in die Argumentation passt. Der "Nach-68er-Agitationsfilm" machte den Menschen vor der Kamera zum Zeugen in einem politischen Prozess. Die Diskussion über *S t e l l e n w e r t* und *E i g e n w e r t* der auftretenden Personen im Schweizer Dokumentarfilm wird einmal geführt werden müssen. Ich bin keineswegs der Meinung, dass der *S e l b s t d a r s t e l l u n g s f i l m*, der heute die Dokumentarfilmszene beherrscht, die einzige und beste Lösung des dokumentarischen Problems darstellt. Im Gegenteil: Ich bedaure, dass - weil es nun einmal der Haupttrend (der "Mainstream"; vergleiche CINEMA 1/75 und 2/75) ist, dass sich der Dokumentarist hinter seine Darsteller zurückzieht, sich beinahe auswischt - es kaum mehr beweisführende Dokumentarfilme mehr gibt, dass die Dokumentaristen nicht mehr selber zum Wort kommen wollen. Ich bedaure es nicht, weil ich mir eine möglichst farbige und vielfältige Dokumentarfilmszene wünsche, sondern weil der technisch und geistig anspruchsvolle Selbstdarstellungsfilm möglicherweise einige junge potentielle Dokumentaristen davon abhält, ihre Meinung mit Bildern und Kommentaren darzustellen und zu begründen.

Um im Bild zu bleiben: es ist möglich, dass sich jetzt schon im Schweizer Dokumentarfilm einige nicht zum Wort melden, weil das Reden so kompliziert geworden ist. Die hohe Qualität der besten Selbstdarstellungsfilme wirkt vielleicht schon prohibitiv. Junge Filmschaffende schätzen den hohen Eintrittspreis in den Kreis der anerkannten Dokumentaristen ab und setzen entweder alles dran, die technischen und finanziellen Voraussetzungen zu schaffen, um mitreden zu können, oder sie reden eben nicht mit. Dass die Filmförderung und die Filmkritik an diesem Phänomen nicht unschuldig ist, muss hier auch gesagt werden. Die Filmförderung misst Anfängerprojekte nolens volens an den besten Mustern, und die Filmkritik ist zu schnell bereit, Filme, die den hohen Standard nicht erreichen, zu übergehen. (Aehnliches wäre auch für den Spielfilm zu bedenken, wo von Schweizer Filmemachern noch höhere Eintrittspreise bezahlt werden, Eintrittspreise, die von den grossen filmproduzierenden Ländern diktiert werden. Aber das ist ein weites Feld. Formulieren wir - am Rande - nur die Frage, ob der Schweizer Film die schlechten Produktionsbedingungen im eigenen Land mitartikulieren, oder ob er sie vergessen machen soll. Die Frage stellte sich vor zehn Jahren noch nicht. Heute ist sie zu einer zentralen Frage nicht nur für den Nachwuchs, sondern für die Kontinuität des schweizerischen Filmschaffens geworden.)

* * * * *

Der Dokumentarfilm ist jenen "ins Auge gegangen", die sich im Besitz der Wahrheit glauben. Von ihnen ist für die Förderung des einheimischen Filmschaffens, der konsequenten filmischen Erforschung unseres Lebensraums nicht viel zu erwarten.

Es war und ist das Ziel des schweizerischen Filmzentrums, Kantone, Städte und Private für die Unterstützung des Schweizer Films heranzuziehen. Dieses Ziel kommt immer wieder mit dem "Herr-im-Haus-Standpunkt" in Konflikt. Die Gesuche an die Kantone und Städte werden von jenen beurteilt, denen man immer wieder gesagt hat, wie zersetzend der Schweizer Film sei; und die Gesuche an Private werden von jenen gelesen, die zu wissen glauben, dass der Film in unserem Land wirtschaftsfeindlich ist. Pointierter: Die grossen Basler Chemiekonzerne tun vielleicht so wenig (oder gar nichts) für das einheimische Filmschaffen, weil sie befürchten, es könnte mit "ihrem Geld" ein kritischer Seveso-Film gemacht werden oder einer über den Gebrauch von Psychopharmaka.

"Nur die allergrössten Kälber wählen ihren Metzger selber", schrieb Robert Eibel in einem seiner Hetzartikel gegen das unabhängige Schweizer Filmschaffen. Diese Bauernregel ist weit verbreitet. Die Privatwirtschaft investiert nichts in den Schweizer Film, weil sie weiss, dass sie sich damit nicht freikaufen kann.

Wer bleibt demnach als Förderer des freien Dokumentarfilmschaffens? Wahrscheinlich die, welchen dieser Film zum Wort verhelfen kann. Aber es ist noch eine lange Aufklärungsarbeit zu leisten, bis sie wissen, dass es nicht genügt zu sagen: "Darüber müsste man einmal einen Film machen", sondern dass über den Wunsch hinaus konkrete Verpflichtungen nötig sind, damit der Wunsch Wirklichkeit wird.

Solange der Einzelne noch nicht einsieht, dass er persönlich an die Entstehung von Filmen beitragen muss, um zum Wort zu kommen, behält der Staat eine ungeteilte Verpflichtung, und er darf sich nicht beirren lassen von jenen, denen der freie Schweizer Dokumentarfilm ein Dorn im Auge ist. Unser Staat muss daran interessiert sein, dass jeder zum Wort kommt; ihm kann an oekonomischer Zensur nichts gelegen sein.

* * * * *

Der Dokumentarfilm ist bei uns (und nicht nur bei uns) zum Medium jener geworden, die keine Stimme haben, vor allem das Medium der Einzelgänger, der kleineren und grösseren Minderheiten. Möglicherweise hängen seine schlechten ökonomischen Bedingungen teilweise auch damit zusammen. In der Regel artikuliert sich im Dokumentarfilm nicht jene oft beschworene "schweigende Mehrheit", sondern sie wird durch die Filme, in denen sich eine Minderheit äussert, angesprochen, herausgefordert, ja sehr oft ins Unrecht versetzt. Die Filme über Massenphänomene fehlen in der Schweiz fast ganz. Das eigene Spiegelbild hat der Zuschauer meistens aus marginalen Phänomenen zu extrapolieren. Vielleicht sind viele nicht willens und - mangels unmissverständlicher Hinweise - nicht fähig, die Brücke von Yves Yersins Bändelwebern zu ihrer eigenen Arbeit zu schlagen, von Fredi Murers Urner Bauern in die eigene abgeschiedene Existenz und ihre verschütteten Wurzeln, von Roman Hollensteins drei Behinderten zur eigenen Behinderung, von June Kovachs eingesperrtem Viktor zur eigenen Einsperrung. Darum sehen sie nicht ein, dass der Dokumentarfilm ihr Medium ist, ihre Waffe gegen Machtmissbrauch.

Ich habe in Gesprächen immer wieder erfahren, wie der Arme den noch Aermereu bedauert und sich reich vorkommt, wie der Schwache den noch Schwächeren bemitleidet. Ich behaupte, dass viele Minderheitsfilme missverstanden worden sind. Möglicherweise ist der "schweigenden Mehrheit" auch zu viel "nahegebracht" worden. Vielleicht begreifen sehr viele Durchschnittsschweizer die einheimischen Dokumentaristen als Sozialhelfer, und sie reagieren auf sie wie Kurt Gloor's Konrad Steiner: sie drücken die Türe zu und sagen, das brauchen wir nicht.

* * * * *

Eine Randbemerkung, die mit Sicherheit missverstanden werden wird, am Schluss. Ein Teil des Misstrauens der Mehrheit gegenüber einheimischen Dokumentarfilmen könnte auch von den deutlich feststellbaren Wellen der Zuneigung für wechselnde Minderheiten herrühren, die die Dokumentaristen in mehr oder weniger regelmässigen Abständen erfassen. Es gibt immer "In-Themen", und ein Fluch unserer Zivilisation ist es, dass sie so schnell wieder "out" sind, wie sie "in" erklärt worden sind. Darin zeigt sich die Ohnmacht der Gutdenkenden und Wohlmeinenden. (Manchmal zeigt sich sogar schlimmeres als Ohnmacht: Opportunismus nämlich. Er besteht in der Ausnutzung des schlechten Gewissens der Mächtigen. Gegen einen Film, der sich beispielsweise mit den Schicksalen von Verkehrswaisen befasst, kann man nichts haben. Für ihn bekommt man allenfalls auch leichter Geld als für einen Film über die und mit den Hunderttausenden von Schweizer Autobesitzern.)

Ich meine nur, dass in der Schweiz die Dokumentarfilme über die Massenphänomene fehlen, und dass sie ein Weg zur wirklichen Verankerung des unabhängigen Films in der Masse sein könnten.

8./9. Dezember 1976

WERNER JEHLE

"DER SPIELFILM" IN DER SCHWEIZ ODER "DIE FRAGE SEI GESTATTET, OB NICHT DIE FORM DEN INHALT BESTIMME?"

Als sich in den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts die heute unter der Bezeichnung "Impressionisten" bekannten fortschrittlichsten Künstler Frankreichs öffentlich vorstellen wollten, fanden sie kein Forum. Im "Salon", der im Turnus von zwei Jahren wiederkehrenden offiziellen Richtstätte der Kunst, wurden die Werke von Manet und Monet, auch wenn sie ausnahmsweise die Jury passierten, Opfer einer Präsentation, die an erster Stelle das grosse Sujet sah. Religiöse Bilder, Militärmalerei, Mythologisches, historisches Pathos erdrückte die bewusst leiser gehaltenen Landschaftsbilder, die Stilleben und scheinbar anspruchslosen Intérieurs der Avantgarde. Zunächst versuchten die Impressionisten Konzessionen zu machen und aufzufallen mit grossen Formaten; dann aber setzte sich bei ihnen das Bewusstsein durch, am Salon hätten sie nichts mehr verloren. Im Jahre 1874 organisierte eine neue Malergeneration im Atelier des Photographen Nadar jene denkwürdige Gruppenausstellung, die als erste Impressionisten-Ausstellung in die Kunstgeschichte eingehen sollte.

Der Hinweis auf diesen Abschnitt in der Entwicklung der Malerei ist insofern aufschlussreich, als er Beziehungen aufdeckt zwischen Formen und Inhalten, als er von Orten handelt, die für das eine, und Orten, die für das andere offen oder geschlossen sind. Wenn ein ganzer Kulturbetrieb religiöse-, mythologische Malerei, Historienschinen und Militaria zualleroberst in der Hierarchie der künstlerischen Gattungen sieht, schafft sie diesen Dingen auch das entsprechende Forum.

Das Kino als Industriezweig hat sich im Kino als Architektur den Ort seiner Manifestationen geschaffen. Die Filmproduktion, der Filmhandel, der Filmverleih und die Kinos waren in ihrer achtzigjährigen Geschichte stets in der Lage, sich wechselndem Zeitgeschmack anzupassen, technische Neuerungen zu verarbeiten, Experimente aufzunehmen, sich die politische Grosswetterlage zu Nutze zu machen. Doch die Filmindustrie war nie interessiert an der Entwicklung der Filmsprache, an Versuchen mit dem Filmmaterial selbst oder an revolutionären Inhalten. Der einmal entwickelte technische Apparat für das aufwendige Medium war bald zu schwerfällig, die einmal gefundenen Unterhaltungsmuster waren zu erfolgreich, um aufs Spiel gesetzt zu werden. Zum Film als Massenprodukt wie ihn die Industrie braucht gehört eine Organisation, die vom Atelier, über die Filmmessen, zu den lokalen Verleihstellen und in die Kinos führt. Dieser Weg vom Hersteller zum Verbraucher muss Einfluss haben auf die Inhalte der Filme selbst. Dieser Weg ist geebnet für eine Ware Film, die sich aus der Jahrmarktsbude und der Music-Hall, über den Manufakturbetrieb eines Méliès zu einem Industriezweig gemausert hat, der fixe Standards entwickelt: Historienfilm, Gangsterfilm, Western, Grotteske, Kriegsfilm, Pornofilm, Heimatfilm usw.

Die Erneuerung des Films und des Kinos an den Orten dieser eingespielten Kinokultur zu suchen ist schwierig. Zu den Alhambras, Rex, Palermos, Scalas, Eldorados, Capitols, Royals, Mascottes, Plazas und Majestics, zum Plüsch und falschen Marmor, zu den Freitreppen, Spiegeln und Tüllwolken passen Sandalenfilme, Romanzen, Schnulzen, Klamauk und Radau am besten. Anspruchsvolles wird da eher als Füllsel behandelt, in der Sauregurkenzeit verheizt, mit Softeis-Pausen dazwischen und einem Fächer Reklamedias, Schallplatten aus der Music-Box, denn es könnte die Kino-Unterhaltung selbst in Frage stellen. Nicht einmal ein guter Western wie Monte Hellmans "Shooting" hat da eine Chance, auch so ein Kriegsfilm wie Francesco Rosis "Uomini contro" geht unter. Man müsste sich eigentlich nicht wundern.

Jetzt kommen sicher Einwände. Da war doch noch der junge welschschweizer Film, eine Kategorie Spielfilme, die trotz stillen Tönen Erfolg hatte: sicher. Erfolg in einem durchaus bescheidenen Rahmen. Viel Erfolg im Vergleich mit anderen Kammer-spielfilmen, wenig im Vergleich mit dem billigsten Porno aus Deutschland. Es gibt da noch ein paar internationale Kinoautoren, die es sich leisten können Filme zu machen, die nicht ins Schema passen: ein paar Italiener, Franzosen und ein Schwede. Sie kriegen sogar Preise an den grossen Festivals, und weil es so wenige sind, schaut es aus, als seien sie das Alibi des ganzen Filmgeschäfts. Und dann ist noch eines zu bemerken. Es sind wie gesagt Italiener, Franzosen und ein Schwede, der in-zwischen sein Land verlassen hat, die als Feigenblatt dienen. Sie stammen immerhin aus Ländern, in denen es wenigstens die Erinnerung an Filmkultur gibt, in denen eine starke filmische Subkultur besteht. Mit Subkultur meine ich nicht nur den ex-perimentellen Film, sondern auch den dem Kino parallel laufenden Circuit, mit Film-archiven, Filmclubs und Filmschulen.

Das alles ist nicht da in der Schweiz, und trotzdem machen hier hoffnungsvolle Fil-memacher Spielfilme, schielen Dokumentaristen nach der Möglichkeit, einen Spielfilm zu drehen, als gebe es eine Hierarchie, die den Spielfilm à priori an der Qualitäts-spitze, den experimentellen oder dokumentarischen Film an der Basis sieht. Ich möch-te hier nicht darüber rasonnieren, wie die Resultate im einzelnen aussehen. In einem Land, das von offizieller Seite gerade anderthalb Millionen bereit stellt, um den Film zu fördern, in einem Land, dessen Filmschauspieler so wenig Profis sein können, wie ihre Regisseure, ist es schwer, ein Fellini zu werden. Leichter wird man da zum Schamoni oder - in allen Ehren - zu einem neuen Schnyder. Die Industrie ist nicht da, der Markt ist nicht da. Die Kinos sind verstopft mit B-Filmen aus Amerika, Bronson von hinten und von vorne und ein neuer King-Kong zum Weihnachtsfest. Ich meine, etwas Fortschrittliches lässt sich nicht behandeln im bestehenden Rahmen. Das Kino ist als Institution eingeschworen auf einen Standard und kann nur diesem ge-recht werden. Es gibt nur einen Ausweg für den Filmschaffenden mit Bewusstsein. Er reflektiert das reaktionäre Kinogenre mit den Mitteln dieses Genres selbst. Ich nen-ne glückliche Beispiele: den Italo-Western, den neuen deutschen Heimatfilm, Mel-villes Gangsterfilme oder so etwas wie Wim Wenders' "Summer in the City". Die Struk-tur eines Genres wird kommentiert mit den Mitteln dieses Genres. Einer wird taxi-fahrend geschildert, und die Taxifahrt dauert so lange wie sie in Wirklichkeit eben dauert. Einer wählt eine Nummer, und das Wählen am Telefon dauert so lange wie es in Wirklichkeit dauert. Nur noch die Schauplätze sind da, die Topoi, und das reicht, das ist schön. Was nicht mehr schön ist: wenn einer einen Film machen will und die Topoi des Genres vermeiden will, als seien seine zukünftigen Zuschauer unschuldig.

Ich könnte mir einen Schweizer Heimatfilm vorstellen, aber keinen guten Kinofilm, der schweizerisch ist und so tut, als wäre er der erste gute schweizerische Film. Die Gefahr besteht, dass mancher (deutsch)schweizer Filmschaffende sich darin übt, den ersten guten Schweizer Dialekt-Film zu drehen. Für einen Heimatfilm, der nicht gut sein will, sondern schön und naiv zugleich und böse den Alpenkitsch überziehend, mit Städtern, Aelplern, Touristen und einem Gletscherpiloten, müsste man sich stark machen, wenn man das Kino als Podium sucht. Für den Dokumentarfilm und den experi-mentellen Film, der zum Spielfilm steht, wie Courbets Schweinehirtin zu Ingres Odalisque, muss ein anderer Ort gefunden werden als das Kino. Ansätze dazu sind vor-handen.

Den Eindruck, keine Spielfilme zu mögen, möchte ich bei aller Pointiertheit nicht erwecken. Im Gegenteil. Ich habe den Spielfilm, den Kinofilm, viel zu gern, als dass ich ihn untergehen sehen möchte. Sogar die architektonische Form des Kinos als Fluchtburg liebe ich. Nichts schrecklicheres, als die Kinomodernisierungen im neu-sachlichen Stil. Was mir stinkt, sind die scheinkritischen Schnulzen, was ich im Kino-Genre liebe sind die Historienfilme, Gangsterfilme, Western, Grotesken. Musi-

cals usw., die nichts anderes sein wollen als gute Kinoware. Das Lehrstück schaut sich keiner an im Kristallpalast, dafür sind andere Orte da oder noch zu schaffen. Das Lehrstück wird übrigens bis zur Unkenntlichkeit verwässert sein, bis es endlich im Scala oder im Eldorado ist, denn die Kinoindustrie hat Tradition und ist sich ihrer bewusst... im Gegensatz zu manchem, der sie von hinten aufrollen möchte.

Jedes andere Kino klagt an

Bernhard Giger

BILDER AUS DEM KLEINEN GARTEN

"Die Schweiz fährt hinter dem Fenster vorbei wie ein Fisch, ein vielfarbiger Fisch in einem besonnten Aquarium. Von meinem Eisenbahnabteil aus beobachte ich, traurig, ironisch, beunruhigt, ein bisschen dumm wohl auch... Warum habe ich all das über die Schweiz aufgeschrieben? Vielleicht weil ich dem kleinen Garten inmitten der blutigen Wüste gram gewesen bin. Wurde und werden die Blumen dieses kleinen Gartens nicht begossen mit unserem Blut, das mitten in der Wüste fliesst?" Ein Gedicht des Türken Nazim Himet, aus "Haschich" von Michel Soutter.

Man weiss es unterdessen - das, was man den "Neuen Schweizer Film" nennt, begann im Ausland, 1953 in Afrika, in der nigerianischen Sahelzone ("Les Nomades du Soleil"), 1957 in London ("Nice Time"). Brandt, Goretta und Tanner waren, wie Jean-Luc Godard (der 1954 beim Bau der Staumauer von Grande-Dixence "Opération béton" drehte), ausgebrochen aus der Enge der Heimat, für sie ging die Welt hinter den sieben Bergen weiter, in der Fremde, in der Weite konnten sie erstmals frei atmen, die Sicht auf die Welt und auf die Menschen wurde nicht mehr versperrt durch die Berge. Sie lernten, anderen, fremden Menschen zuzuschauen. Mit der Kamera beobachteten sie das Leben einer Welt, das bis anhin Niemandsland war. Die weissen Flächen auf ihrem Atlas begannen sich zu färben, die Schweiz wurde zum kleinen Flecken inmitten vieler Farben. Nicht der kleine Flecken aber fasziniert auf einem Bild, er ergänzt es nur, das Zusammenspiel aller Farben ergibt erst die Ausstrahlung, die sich dem Betrachter so tief einprägt. Godard blieb im Ausland und ausser seinem Schweizer Pass verbindet ihn heute wohl nichts mehr mit unserem Land. Brandt, Goretta und Tanner kamen zurück. Von einem Fremden hatte Brandt sogar einen Auftrag bekommen, einer der afrikanischen Nomaden sagte ihm: "Sage deinen Leuten zu Hause, dass wir auch Menschen sind." Die drei Filmemacher brachten Dokumente und vor allem Erfahrungen mit, die ihnen die Kraft gaben, der Enge zu trotzen. Der lange Abschied jedoch von der Enge, den die schweizerischen Filmemacher seit Ende der fünfziger Jahre zu nehmen versuchen, der Abschied sowohl von der wirtschaftlichen wie von der geistigen Enge, war dann schliesslich doch kein Abschied. Die allgemeine und die für den Film auch wirtschaftliche Enge der Schweiz ist heute bedrückender denn je.

* * * * *

Beschäftigt sich ein schweizerischer Filmkritiker mit schweizerischen Filmen, oder genauer mit Filmen von Schweizern, die sich mit der schweizerischen Wirklichkeit auseinandersetzen, beschäftigt er sich immer auch mit einem Teil der Kultur seines Landes, mit einem Stück Schweiz. Wenn in einem ausländischen Film von der Schweiz die Rede ist, wird meistens von ihren Banken gesprochen. Dann und wann bieten die Berge die spektakuläre Kulisse für eine wilde Verfolgungsjagd. Solches regt mich jedesmal auf, ich finde dann, die Schweiz würde auch noch anderes hergeben - ich reagiere dann, "wie ein Schweizer reagiert". In San Francisco erzählte ich einer Freundin, dass am Bau der Golden Gate Bridge ein Schweizer massgeblich beteiligt gewesen sei, als sie dies abstritt und behauptete, die Brücke sei nur von Amerikanern gebaut worden, war ich beleidigt.

Wenn ich in einem schweizerischen Film, ganz besonders in einem Dokumentarfilm, die Schweiz sehe, so vertraue ich dem Autor des Werks; er ist Schweizer und wird wohl wissen, von was er spricht. Während ich die ausländische Sicht auf "mein" Land als eine Art Einmischung in fremde Angelegenheiten empfinde, vergleiche ich in den schweizerischen Filmen - auch hier besonders in den Dokumentarfilmen - das dargebotene Bild der Schweiz mit jenem, das ich mir entwickelte.

Das Abbild der Schweiz in den Dokumentarfilmen entspricht nicht dem "offiziellen" Bild der Schweiz, Bundespräsident Furglers Sprache in den Grüßen ans Schweizervolk, die am 1. Januar vom Fernsehen nach der Tagesschau in alle Haushalte übertragen wurden, ist nicht die Sprache der "Darsteller" in den Dokumentarfilmen. Wer sich die Dokumentarfilme anschaut und wer über sie spricht, muss sein eigenes Bild der Schweiz, wenn es noch von diesem "offiziellen" Bild geprägt ist, korrigieren - wer auf diese Filme reagiert, "wie ein Schweizer reagiert", wird sie ablehnen.

Einige Beispiele: Ich bin zwar in der Schweiz geboren und aufgewachsen, dass das Kind hinten im Auto in "Der Weg zum Glück" von Henry Brandt (einer der fünf Kurzfilme für die EXPO 1964 in Lausanne), dass dieses Kind wie ich ein Schweizer Kind sei, das habe ich damals nicht begriffen.

Ich bin ungefähr so alt wie das Kind, dem in "Les Nomades du Soleil" das Haar abrasiert wird, oder so alt wie der älteste Sohn von Rudolf und Gertrud Fierz aus "Die Früchte der Arbeit". Ich habe "damals" nicht miterlebt, ich habe also weder die Landesausstellung 1939 besucht, noch bin ich ein Trümmerkind, ich habe den Ton der Luftalarmsirene nicht im Ohr. Als Kind hörte ich von der mutigen Schweiz, von der Entschlossenheit von damals, sich gegen den braunen Verführer zu verteidigen. Ich hörte auch, der Igel sei das Symbol der schweizerischen Wehrbereitschaft. Und dann hörte ich, dass in der Schweiz des Menschen Rechte gepflegt werden wie kaum anderswo. Obwohl ich solchen Behauptungen gegenüber schon früher misstrauisch war, wurden sie für mich erst durch "Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S." endgültig widerlegt. Wie sehr der Film die Wahrheit zeigt und wie wenig er die Geschichte verfälscht, sondern anders, ungewohnt auslegt, zeigen die teilweise hysterischen, teilweise verleumderischen Reaktionen. Der Landesverräterfilm wurde als "Lakmusprobe" vorgestellt - und tatsächlich haben nicht wenige Farbe bekennt. Der Brief der Berner Professoren, mit der offiziellen Adresse an den Oberbürgermeister von Mannheim und der inoffiziellen an Bundesrat Hürlimann, der über eine Qualitätsprämie für den Film zu entscheiden hat, diese Aktion ist, für schweizerische Verhältnisse jedenfalls, eine ziemlich eindeutige. Nicht ehrliche Entrüstung führte die Professoren zum Protest, sondern die Absicht, durch eine gezielte Hetze ein altbekanntes (kommunistisches) Schreckgespenst erneut auferstehen zu lassen. Der Brief der Berner Professoren sollte die verunsichern, an die sich der Film richtet, die, die weder die groben Angriffe noch das im Film Gezeigte überprüfen können. Das Cincera-Archiv und der Professoren-Brief gehören zusammen, beide erinnern sie an die antikommunistische Verfolgungsjagd von Senator McCarthy in den fünfziger Jahren in Amerika, oder - ein Beispiel, das uns näher liegt - an die Hetze 1956 gegen Konrad Farner und seine Frau und gegen andere (zum Teil politisch unbelastete) "Landesverräter".

Nicht weniger widerlegt "Schweizer im spanischen Bürgerkrieg" die Postkarten - oder zutreffender, die 1. Augustreden-Schweiz. Obschon die Spanienfahrer gegen das gleiche Uebel kämpften, gegen das sich auch die Schweiz verteidigte, wurden sie von schweizerischen Gerichten verurteilt. Sie wurden hässliche Schweizer, so hässlich, dass sie sich am Fernsehen nicht über die Demokratie äussern durften. Man spricht zwar heute wieder von ihnen - schliesslich hat in den letzten Jahren jeder eingesehen, dass Francos Zeit abgelaufen ist - ihre eigene Sprache aber wird zensuriert. Man will von ihnen nicht wissen, was für sie Demokratie bedeutet, weil das, was sie darunter verstehen, sich nicht deckt mit dem, was man in der Schweiz üblicherweise darunter versteht. Weil das, was sie sagen, einen Zustand beschreibt, der keine Ähnlichkeit hat mit der gegenwärtigen schweizerischen Wirklichkeit.

Diesen Männern und Frauen, die, im Unterschied zu den meisten Schweizern, um die Freiheit gekämpft haben, verbietet das Deutschschweizer Fernsehen über die Demokratie zu sprechen. Man stelle sich einmal vor, diejenigen, die von einem von links unterwanderten Fernsehen sprechen, hätten allein darüber zu bestimmen, welche Sendungen ausgestrahlt werden: sie würden die "Sprachlosen" nicht zensurieren, sie würden entweder überhaupt nicht von ihnen sprechen oder sie zu Krüppeln machen. Die beiden Filme von Richard Dindo sind Beiträge zur Geschichte der Schweiz, was sie behandeln, wurde bisher kaum behandelt, sie holen nach, was lange verschwiegen wurde. In Jürg Hasslers "Krawall" kann man sehen, wie Geschichte geschrieben wird. Soviel wenigstens hat sich geändert, heute werden wichtige Ereignisse durch Filmmacher und auch und vor allem durch die Beteiligten selber festgehalten. Für die, die heute ein Unbehagen plagt und die diesem irgendwie Ausdruck verschaffen möchten, ist "Krawall" Material, das man sich vorher selber erarbeiten musste: wen heute ein Unbehagen plagt, sollte sich "Krawall" anschauen, er wird dann, wenn er seinem Unbehagen Ausdruck verschafft, nicht überrascht sein über die brutale Reaktion jener, die die Ruhe und die Ordnung aufrecht erhalten wollen.

Ich habe in den schweizerischen Dokumentarfilmen erstmals Menschen sprechen hören, die unterdrückt, gefangen, behindert und ausgestossen sind. Dass es sie gibt, wusste ich zwar schon lange, ihre Situation habe ich aber nie richtig begriffen. Schnee ist für einen Schweizer etwas Selbstverständliches, für einen Fremdarbeiter aus dem Süden Italiens hingegen nicht. In "Siamo italiani" erzählen die Italiener, dass sie, als sie an der Grenze den Schnee sahen, wieder umkehren wollten. Aber sie kehrten nicht um, sie kamen in die Kälte - Wärme hat ihnen hier niemand angeboten. Man liess sie in Häusern wohnen, in denen man sonst das Vieh unterbringt, oder in Baracken am Rande grosser Baustellen - unsere Häuser aber hatten sie zu bauen. Arbeiten sollten sie, sonst wollte man von ihnen nichts wissen. Und sie blieben trotzdem. "Busetto" erklärt warum. Unten im Süden, in Sizilien werden die Bauern von einem Grossgrundbesitzer ausgebeutet und müssen darum in elender Armut leben. In der Fremde sind die Männer von ihrer Frau und ihren Kindern getrennt, aber sie verdienen soviel, dass die Familie überleben kann. Den Schweizer interessiert das nicht, Fremdarbeiter, das sind für ihn Zahlen, ein Kontingent, um das gestritten wird. Dass der Fremdarbeiter auch Gefühle hat und verzweifelt sein kann, wie der Vater, der in "Lo Stagionale" darum kämpft, dass sein Sohn in der Schweiz bleiben darf, das überlegt sich der Schweizer nicht. Er überlegt sich auch nicht, dass für die Frau in "Cerchiamo per subito operai, offriamo...", deren Mann bei einem Arbeitsunfall in der Schweiz umkommt, der Schmerz genauso quälend ist, wie wenn er selber einen Verwandten verlieren würde.

Die Schweiz wurde vielen Flüchtlingen eine neue Heimat, ihnen ein vortrefflicher Gastgeber zu sein, dafür spendet der Schweizer Geld und Zeit. Die aber, die mithelfen, die Gaststube Schweiz noch einladender zu gestalten, die Fremdarbeiter, werden als "Ueberfremdung" empfunden. Flüchtlinge, das sind Verfolgte, Leidende, denen das goldene Tor geöffnet wird. Fremdarbeiter kommen nicht durchs goldene Tor, sondern durch den Bediensteteneingang, sie müssen - so denken ihre Arbeitgeber - dankbar dafür sein, dass sie hier arbeiten dürfen. Wenn sich italienische Politiker um die Rechte der Fremdarbeiter kümmern, reagiert man darauf in der Schweiz aggressiv. Ein Land, das seine Söhne und Töchter in die Fremde schicken muss, weil es ihnen keine Arbeit hat, ein solches Land ist nicht besonders viel wert - die Italiener, Spanier, Yugoslawen, Griechen und Türken, die Südländer, sind nicht Menschen wie die Schweizer, sind eigentlich überhaupt keine Menschen, nur Arbeitskräfte, Maschinenteile.

Die schweizerischen Dokumentarfilme haben das Unmögliche möglich gemacht, sie brachten Menschen zum sprechen, von denen man glaubte, dass sie nicht sprechen können, Bergler, naive Maler und Heimarbeiter. Ihre Erzählungen sind Mitteilungen aus fremden Welten, vielleicht hundert oder zweihundert Kilometer entfernt vom eigenen Wohnort und dennoch unbekannt. In den schweizerischen Dokumentarfilmen sprechen

Menschen, die man bisher nicht sprechen liess, Fremdarbeiter und Spanienkämpfer, Verfolgte und Eingespernte. Ihre Erzählungen beschreiben Erfahrungen, die uns von der Presse, dem Fernsehen und dem Radio verwässert mitgeteilt werden. Wer weiss schon, was es heisst, in einer Baracke leben zu müssen oder in einer Erziehungsanstalt, wer weiss schon, wie das ist, wenn man in einer Gefängniszelle sitzen muss, tage-, jahrelang. Wie können wir, die wir am Morgen aufstehen, Kaffee trinken, aus dem Haus gehen und den Bus nehmen können, die wir am Bahnhof eine Karte nach Irgendwo kaufen können, die wir gehen können, reisen, fliegen, wie können wir wissen, was es für Mike (in "Freut euch des Lebens") bedeutet, auf dem Rennvelo durch die Felder zu fahren?

Nicht nur die Bergler sind nicht schuld, dass sie da sind, niemand ist schuld, dass er da ist, aber wer am falschen Ort, in die falsche Familie geboren wurde, oder wer - aus was für Gründen auch immer - auf die schiefe Bahn gerät und Gesetze bricht, dem wird sein Dasein nicht leicht gemacht. Wer sich der Mehrheit, die auch in diesem Land eine schweigende ist, nicht anpasst, wer ihre Regeln nicht befolgt oder nicht befolgen kann, der wird zur Seite gedrängt. Die "Aussenseiter" in den Dokumentarfilmen sind wie die Aussätzigen, die man früher in Häuser an den Rand der Stadt verjagte.

Viktor im Film von June Kovach ist ein "Aussenseiter", oder besser, er wird dazu erzogen. Ich hatte früher einen Freund, das war einer wie Viktor. Im Berner Pyrenées trafen wir uns regelmässig. Ich wusste nicht viel über sein Leben, ich wusste nur, dass er einen grossen Teil davon in Heimen und Anstalten verbracht hatte. Er klaute, auch bei seinen Freunden, er trank, rauchte, spritzte, er konnte böse, aggressiv und unheimlich sein. Aber er konnte auch herzlich sein, vergnügt, manchmal glich er einem hilflosen, aber neugierigen Kind. Diese seine bessere und sicher auch echtere Seite beachtete ich zuwenig, seine Klauereien beschäftigten mich. Ich reagierte auf ihn, wie die Erzieher auf Viktor reagieren: ich wollte ihn verbessern. Mit welchem Recht eigentlich "verbessern" die einen die anderen, woher wissen die einen, dass ihre Art zu leben die richtige, die der anderen hingegen die falsche ist?

Viktors Vater ist Handlanger, seine Mutter Hilfsarbeiterin. Weil er sonst der Einzige der Klasse wäre, der dem Lehrer kein Geschenk mitbringt, klaut er eine Taschenapotheke. Die Angst, verachtet oder ausgestossen zu werden, treibt ihn zum Diebstahl. Was ist hier denn eigentlich zu verbessern, die Menschen oder das, was sie zu Dieben macht?

In schweizerischen Dokumentarfilmen sprechen Menschen, müde Wanderer, die alt sind und nicht mehr richtig mögen. Auch sie werden verdrängt, auch sie werden "an den Rand der Stadt" geschickt. "Die Alten", das ist ein willkommenes Thema für Politiker, für Diskussionen am runden Tisch, für Arbeitstagungen im Grünen und für melodramatische Filme. "Die Alten" sind ein Problem, das unter Ausschluss derer diskutiert wird, die es stellen. Sprechen und nicht nur das, auch singen und tanzen sieht man sie in "Le dernier printemps" (Arbeitstitel) von Henry Brandt. Ihre Ausgelassenheit beim Fest auf dem Schiff wirkt beinahe unglaublich (in einem Spielfilm fände man die Szene übertrieben) - aber die Wirklichkeit holt das Glück des letzten Frühlings ein: Brandt zeigt eine alte Frau, die aus ihrem Leben erzählt, einen nicht weniger alten Grammophon in Betrieb setzt, der ihr liebstes Musikstück spielt. Schnitt. Das nächste Bild zeigt die Fassade eines modernen Wohnblocks. Wie eingemauert empfindet man das vorher Gehörte und Gesehene, es ist, als wäre die alte Frau lebendig begraben worden.

In "Müde kehrt ein Wanderer zurück" fährt die Kamera immer wieder über die Gegenstände in der Wohnung des alten Mannes, des Filmemachers Nachbar. Es sind Gegenstände, für die wir heute auf den Flohmärkten viel bezahlen, die als Dekorationsobjekte unsere Phantasie anregen sollen. Früher waren das Gebrauchsgegenstände, alltägliche Dinge. Der alte Mann muss sie zurücklassen, im Altersheim bewohnt er ein enges Zimmer, für die Gegenstände hat es dort keinen Platz. Auch seinen Hund muss er zurücklassen. Die Welt des alten Mannes wird darauf grausam zerstört, sei-

ne Gegenstände und seine Möbel, das, was er die Jahre hindurch gesammelt hat, werden durch das Fenster in eine Schuttwanne geworfen.

Weder die Photographie und der Film, noch die bildende Kunst haben sich in der Schweiz häufig dem Arbeiter gewidmet. Arbeiter passen irgendwie nicht richtig ins Bild der Schweiz, ein Ausländer würde auf die Frage nach typisch Schweizerischem in den meisten Fällen bestimmt nicht die Arbeiter erwähnen. Vor Jahren, während dem Aktivdienst in der Ausserparlamentarischen Opposition, wollte man ihn aufklären, ja befreien, vor Fabrikatoren drückte man ihm Flugblätter in die Hand. Anstatt, wie er, den "Blick" zu lesen, las man theoretische Schriften, anstatt mit ihm Bier zu trinken, über Fussball oder Eishockey zu sprechen, über Frauen, über Vorgesetzte und über die tägliche Arbeit, anstatt über seine manchmal groben Witze zu lachen, schrie man ihm durch ein Megaphon nach, er sei unterdrückt und werde ausgebeutet. Ja Genossen, "der Arbeiter", das war doch damals so etwas wie eine exotische Pflanze und der "Klassenkampf", das war doch so etwas wie eine Liebesnacht am Meeresstrand. Wir liefen den Arbeitern nach wie der Pfarrer dem Verhexten, sie aber waren an unserer Hilfe nicht besonders interessiert. Am 1. Mai (in Bern) durften wir nicht neben, nicht mit ihnen marschieren, sondern nur hinter ihnen. Wir wussten nicht viel über ihn, Fabriken kannten wir nur von aussen, wir kannten ihn nicht. In "Ein Streik ist keine Sonntagsschule" kann man Arbeiter, Ausländer und Schweizer kennenlernen. Ihre Beschreibung des Kampfes bei Burger und Jacobi war für mich eine der nützlichsten Filmerfahrungen.

In "Die letzten Heimposamenter" erzählen Heimarbeiter, Bündelmacher auf dem Land von ihrem Leben und ihrer Arbeit und von den "Herren". Ihre Arbeit ist eine harte und schlechtbezahlte. Die, die erzählen, sind die letzten, ihre Vorfahren haben als Kinder angefangen, am Webstuhl zu arbeiten und haben das solange gemacht, bis sie am Stuhl gestorben sind. Früher waren die Heimarbeiter für die "Herren" ein Geschäft, allmählich aber ersetzten die modernen Maschinen in der Fabrik den Webstuhl zu Hause. Die letzten Heimposamenter sagen: "Ich hatte keine Freude daran. Ich wollte Köchin werden. Aber der Vater liess mich nicht machen, und die Mutter nicht. Und dann musste ich es halt auch lernen. Und dann hat man sich hineingelebt und..." "Früher konnte man 14 Stunden pro Tag weben. Dann ging man auf 12 Stunden herunter, jetzt auf 10. Das genügt mir. Aber sie sollen einem auch einen Lohn bezahlen, der für das Nötige ausreicht, auch wenn wir nur 10 Stunden arbeiten." "Posamenter kochten selten richtig: Damit sparte man auch Zeit."

In den Schulen besucht man zwar den Geschichtsunterricht, von der Geschichte der schweizerischen Arbeiterbewegung aber hört man nichts. In Alexander J. Seilers "Die Früchte der Arbeit" kann dieser Geschichtsunterricht nachgeholt werden. Der Film (er wird in Solothurn 1977 erstmals aufgeführt, ich habe davon zwei Rollen gesehen und die Texte gelesen) könnte die deutlichste Korrektur des anerzogenen Schweizbildes einleiten. Drei Beispiele aus dem Film: In der Zeit des Generalstreiks erklärte Robert Grimm im Parlament: "Was ist es denn für eine Auffassung, was für ein krämerhafter Geist, der heute hier weht, wenn Sie immer wieder darauf pochen, dass die Revolution nicht heilig, nicht statthaft, dass die Macht des revolutionären Gedankens verpönt sei, in dieser ältesten der Demokratien! Ja, wer hat denn den heutigen Bundesrat eigentlich geschaffen? War es jener konservativeknorzerhafte Geist, den Sie hier vertreten, oder war es nicht der jugendfrische revolutionäre Radikalismus der dreissiger und vierziger Jahre?" Später erklärt ein Sprecher: "Von hundert Hochschulstudenten in der Schweiz kommen 1974 weniger als sieben aus Arbeiterfamilien." Und "1976 hat die Tochter des Enkels des Architekten in der zweiten Klasse des Gymnasiums folgende Aufgabe zu lösen: Mit 50 Maschinen könnten bei achtstündiger Arbeitszeit 60 Arbeiter beschäftigt werden. Wieviele müssen entlassen werden, wenn wegen Mangels an Aufträgen nur noch 30 Maschinen in Betrieb stehen und die tägliche Arbeitszeit auf 6 Stunden herabgesetzt wird? Die Urenkelin des Luzerner Architekten löst die Aufgabe richtig: Es müssen 12 Arbeiter entlassen werden." Damit endet der Film.

Unter dem Titel "Augenblicke" hat Martin Schaub einmal Szenen aus schweizerischen Filmen, vor allem aus Dokumentarfilmen, beschrieben. Mit "Bilder" könnte ein anderer Aufsatz überschrieben werden: Was nützen die Worte der "Sprachlosen", wenn man ihren Lebensraum nicht sehen kann - Baracken, Siedlungen, eine Wohnung neben einer Schnellstrasse, oder Täler, Wälder, Wiesen; was nützt die Beschreibung ihrer Arbeit, wenn man den Arbeitsplatz nicht sehen kann - eine Baustelle, ein Fließband, eine Asphalt-Grube, eine Mühle, ein Feld, eine Alp.

Bilder der geduligen Pädagogin Mimi Scheiblauber ("Ursula oder das unwerte Leben"), wer ihre Augen gesehen hat, weiss, mit wie viel Liebe diese Frau den Behinderten hilft. Bilder von Italienern vor dem Kino ("Siamo italiani"), Bilder aus den 60er Jahren, Bilder wie die der italienischen Neorealisten. Bilder, wirklich nur Bilder, die einen Ofenmacher bei der Arbeit zeigen ("Der Giltsteinofenbauer"). Bilder einer Strassenschlacht ("Krawall"), Bilder fanatischer Schwarzenbachanhänger ("Braccia si, uomini no"), und Bilder von Zellenfenstern ("Rondo"), eines nach dem anderen, eine ganze Reihe, jedes gleich, Löcher, hinter denen Zahlen sitzen, die eigentlich Menschen wären.

Was in "Quand nous étions petits enfants" als Alltag eines Dorfes in der Schweiz gezeigt wird, ist so fremd, dass man ständig das Gefühl hat, in einem historischen oder in einem Film über ein Entwicklungsland zu sitzen. Wie abgeschnitten von der Aussenwelt leben diese Menschen im Neuenburger Jura, der Lauf der Zeit ist hinter den Wäldern aufgehalten worden. Was andererseits selbstverständlich ist, dringt nur selten bis zu diesen Bauern und Fischern vor, wie Zeichen aus der modernen Welt erscheinen das Paket vom Versandhaus Charles Veillon, das die Post der Zöllnerfamilie bringt, und der Volkswagen des Arztes, der durch den verschneiten Wald fährt. Bilder enthält der Film, die man zunächst nicht als getreue Abbildung der Wirklichkeit akzeptiert: Fischer, die in der Dämmerung auf den See hinausfahren; Eltern, die ihren Kindern beim Weihnachtsspiel zuschauen und sich freuen, Erwachsene, die kindliche Spässe geniessen; Kinder, die kleine Füchse beobachten; Menschen, deren Leben nicht, wie Peter Handke es beobachtet hat, "nur darin besteht, das Fernsehen nachzuspielen" ("Die linkshändige Frau"). Dass es den Ort, wo Fuchs und Hase sich gute Nacht sagen, wirklich noch gibt, das ist es, was man in diesem Film lange nicht glauben kann.

Als ich in Fredi M. Murers Berglerfilm den Alpsegen sah, bin ich erschrocken, weil ich dachte, dass es dies schon lange nicht mehr gäbe.

Welche Schönheit die Kamera fähig ist einzufangen, davon zeugt "Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind". Bilder aus den Bergen und den Tälern, Bilder einer Landschaft werden zum Erlebnis; Landschaft, dazu gehören die Alphütten, die Dörfer, die Menschen, alles gehört zusammen. Die Welt ist zwar auch hier nicht mehr in Ordnung, die Jüngeren arbeiten auswärts, selten aber sah ich Menschen, die so verbunden sind mit ihrem Lebensraum. Die Bilder, die Iwan Schumacher aufgenommen hat, waren für mich, ganz jenseits jeder Heimatliebe, das eindringlichste Bilderlebnis in den schweizerischen Dokumentarfilmen.

Sprechen hört man ihn nicht mehr, er erzählt nicht aus seinem Leben, Hans-Ulrich Schlumpf sucht mit den Bildern, was Armand Schulthess vielleicht erzählt, den Besuchern seines Reiches gezeigt hätte. Die Kamera führt einem durch das Werk des ehemaligen Bundesbeamten, wer sich führen lässt, wird schliesslich verführt, er wird die auf Blechbüchsen geschriebenen Worte zu lesen versuchen und die Buchstaben werden zu Zeichen einer Sprache, die verstummt ist, die man verstehen, in der man auch sprechen möchte. Es ist die Sprache der "Verrückten", die Sprache derer, die sich über alle Grenzen hinausbewegen, keine alltägliche Sprache. Nach seinem Tod wurde ein grosser Teil seines Werkes verbrannt, die Bilder aber der "Mitteilungen" von Armand Schulthess sind nicht mehr auszulöschen.

Auch Richard Dindo sucht im Landesverräterfilm mit den Bildern, verfolgt mit ihnen eine Spur, untersucht eine Landschaft, über dreissig Jahre nach dem Ereignis, das

er beschreibt. Die schweizerischen Dokumentarfilme haben andere Bilder gesucht und sie auch gefunden: sie haben ein anderes Bild der Schweiz geschaffen.

* * * * *

"Man kann sagen, dass jedes andere Kino anklagt." Marguerite Duras.

Die schweizerischen Dokumentarfilme also haben die "Sprachlosen" abgebildet und ihnen das Wort gegeben. Allmählich traten die Filmemacher immer mehr hinter das zurück, was sie zeigten, sie gaben Bild und Ton frei: es entstanden Filme nicht über Fremdarbeiter, Bergler und Streikende, sondern Filme von ihnen. Die "Sprachlosen" wurden zu "Autoren", was sie in ihren Filmen sagen, ist einfach und deutlich, manchmal rau und anklagend. Die schweizerischen Dokumentarfilme sind - viel mehr als die Spielfilme - "anderes Kino".

Andere Filme machen, Filme, die die Menschen nicht verdummen, Filme, nicht wie jene, die gegenwärtig die Kinos verstopfen, die keine Gemeinheit, keine Brutalität, keine Pornographie und keine künstliche Träne scheuen, um den Zuschauer - wie es so schön heisst - "zu unterhalten", Filme, die keine teuren Stars anbieten, Filme, in denen keiner eine Rolle zu spielen hat, die den Menschen nicht verachten, sondern ihn zeigen, wie er ist, nicht sprachgewandt, nein, verunsichert und nach Worten suchend, solche andere Filme machen, andere Filme zeigen, andere Filme anschauen und andere Filme beschreiben, das heisst anders leben. Das heisst sich entscheiden für die eine, vorläufig noch schwächere Seite.

Seit vielen Jahren beherrscht das amerikanische Kino das Kino der Welt, Hollywood hat, unterstützt von New Yorker Finanzmännern und von der amerikanischen Regierung, der Welt seine Streifen aufgedrängt, so lange, bis sie zum täglichen Brot wurden. Wie sollen Dokumentarfilme, die ja für nicht wenige - auch für einige Schweizer Filmemacher - bloss die Vorstufe zum Spielfilm, zum "richtigen" Film sind, wie sollen Dokumentarfilme das Kinopublikum erreichen, wie, wenn schon Spielfilme, die Vielen etwas zu sagen hätten, was nicht den kalifornischen Produktionsanleitungen entspricht (wie "Der Gehülfe" von Thomas Koerfer, der in den Kinos von den Hits der Saison zerdrückt wurde), wenn schon diese Spielfilme von Wenigen den Vielen vorenthalten werden. Die Verleiher und die Kinos behaupten immer wieder, solche Filme würden beim Publikum nicht ankommen. Aber ist es nicht so: was der Bauer nicht kennt, frisst er nicht. Man nehme einmal die Liste der erfolgreichsten Filme und vergleiche sie mit Dokumentarfilmen...

Wenn eine Minderheit ihre Situation verändern will, muss sie die Mehrheit - mit welchen Mitteln auch immer - davon überzeugen, dass es so wie bisher nicht weitergehe. Die Dokumentarfilme, die Dokumente der Minderheit, richten sich also an die Mehrheit, an die schweigende Mehrheit, die jede Verantwortung abgegeben hat an jene, die an den langen Hebeln sitzen. Wie aber kann diese Masse, die selber nicht mehr sprechen will, die ihre Meinung meistens nicht einmal mehr durch den Stimmzettel kundgibt, wie soll diese Masse, wenn nicht übers Kino, erreicht werden? 1972 schrieb Fritz Hirzel in der "Neutralität": "Filme sind vorhanden, Autoren sind vorhanden, Geld ist beschränkt vorhanden. Jetzt muss das Publikum geschaffen werden. Was es braucht, sind Kinos für den Neuen Schweizer Film." 1973 Werner Jehle in der "National Zeitung": "Der Schweizer Film sollte es nicht bis in die üblichen Kinos bringen. Der Schweizer Film hat seine Szene gefunden: in Pfarrsälen, Restaurants, Schulen und Parteilokalen." In diesem Buch Villi Herman: "Wir brauchen jeden Raum, jeden Projektor, um unsere Filme vorführen zu können." Was im Zuge der ersten Deutschschweizer Spielfilmwelle, als es darum ging, diese Filme wenigstens für ein paar Tage in die Kinos zu bringen, ein bisschen vergessen und wohl auch ein bisschen absichtlich verdrängt wurde, die Idee nämlich von diesem "anderen Kino", das wird heute vor allem durch die Filmcooperative Zürich praktiziert, vorbildlich praktiziert.

Bundesrat Hürlimann hat die Qualitätsprämie für den Landesverräterfilm abgelehnt. Wie waren wir, die wir glaubten, er werde sich für die Prämie entscheiden, wie waren wir doch naiv und wie haben wir uns durch sein langes Zögern doch täuschen lassen. Hürlimann hat im Sinne der stärkeren Seite entschieden - linke Empörung lässt sich besser verkraften als rechte Drohungen aus Universitäten und dem Parlament. Hürlimann hat mit seinem Entscheid den Berner Professoren und ihren Mitschreibern landauf landab recht gegeben. Er hat damit grünes Licht gegeben für eine Hetze gegen jegliche kritische Äusserung, er hat - in der Konsequenz - jene Filmemacher zum Freiwild erklärt, die die schweizerische Wirklichkeit zeigen, wie sie sich ihnen darbietet und nicht, wie andere gern hätten, dass sie gesehen wird.

Von der Enge wollten sie sich befreien, die schweizerischen Filmemacher, in die Enge wurden sie getrieben. Sollten sie deshalb resignieren? Sollten sie wieder ins Ausland gehen? Ich finde nicht - denn die Bilder, die sie gefunden haben, würden dadurch wieder verloren gehen. Und wenn wir wollen, dass der fünfundzwanzigjährige Jonas auch in einer Welt leben kann, in der es sich leben lässt, dann müssen wir jetzt anfangen, die einmal gefundenen Bilder zu erhalten. Und vor allem müssen bis dann noch viele neue "andere" Bilder gefunden werden.
St. Peterszell, Neujahr 1977.