

Fast eine Filmgeschichte der Schweiz - le film du cinéma suisse : breitestens genützte Archivschätze

Autor(en): **Lachat, Pierre**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **33 (1991)**

Heft 177

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866966>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Fast eine Filmgeschichte der Schweiz – LE FILM DU CINÉMA SUISSE

Breitestens genützte Archivschatze

Als Dringlichstes musste seinerzeit das Schweizer Filmarchiv, das es nun seit gut vierzig Jahren gibt, sein Bestehen zunächst sichern und hernach zu sammeln beginnen, was es vorweg zu sammeln gab. In einem folgenden Schritt erst ging es dann darum, die angehäuften Schätze unter Dach und Fach zu bringen und sie zugänglich zu machen. Jetzt befindet sich das Haus in Lausanne seit gut zehn Jahren im eigentlichen Nutzungsbetrieb; das heisst, es ist nach ausgiebiger Einübung gehalten, nun auch wirklich und wahrhaftig seinen Endzweck zu erfüllen.

Was nun die stattliche Unternehmung LE FILM DU CINÉMA SUISSE betrifft, so lässt sich keinesfalls nachweisen, dass sie vor allem andern als beispielhafter Nutzungsfall gedacht war – auch wenn sie vom wendigen Konservator des Filmarchivs, *Freddy Buache*, im Zeichen des Jubeljahres 1991 betrieben, von den rührigen Produzenten *Theres Schärer* und *Miguel Stucky* vorangetrieben und schliesslich von einer Lausanner Tageszeitung und von einer bekannten Zigarettenfirma auch noch gesponsert worden ist.

Und zwar kann der *Film* schon nur deshalb kaum unlauteren Absichten entsprungen sein, weil ein unangebrachter Verdacht solcher Art umgehend einen weiteren gleichen Charakters nach sich ziehen müsste, der noch um etwas leichter auszuräumen wäre. Gemeint ist die Vorstellung, zur Rechtfertigung seiner Existenz sei das Filmarchiv – ähnlich einer Feuerwehr, die ihre eigenen Brände legen müsste – darauf angewiesen, Nutzungen seines reichen Thesaurus geradezu herbeizuführen, wenn nicht gar im eigentlichen Wortsinn in die Welt zu setzen.

Viele Details, wenige Zusammenhänge

Aus was immer für Gründen und mit was immer für Vorsätzen der umfangreiche FILM DES SCHWEIZER FILMS initiiert wurde, die Tatsache, dass er auf eine breite Nutzung der fraglichen Lausanner Bestände hinausläuft, ist indessen unumstösslich. Der ganz grosse Teil – wohl gegen neun Zehntel der zwölfmal fünfundzwanzig, also dreihundert Minuten Laufzeit – ist in der Tat mit Material aus den berühmten Bunkern Buaches bestritten. Keine Frage, «*Les trésors de la Cinéma-thèque suisse*» wäre, statt LE FILM DU CINÉMA SUISSE, auch ein denkbarer Titel über dem behäbigen Korpus.

Ein rundes Dutzend unserer besten Filmemacher aus den drei Hauptsprachregionen des Landes haben da also, jeder für sich, aber immer unter

der qualifizierten Aufsicht des Hausherrn, eingelagerte Schweizer Filme aus neun Jahrzehnten – von denen es in Lausanne etliche hundert gibt –, visioniert, verlesen und in ausgewählten Szenen zu je einem fast halbstündigen Kapitel montiert. Und zwar haben sie sich dabei so eingeteilt und abgesprochen, dass sich nun das breite fünfstündige Ganze zu einer Art Spaziergang entlang einigen, wenn auch beileibe nicht allen Stationen der Schweizer Filmgeschichte von ihren frühesten Zeiten bis in die unmittelbare Gegenwart zusammenfügt.

Vor Augen geführt wird dabei im Endergebnis verdankenswert viel an sprechendem Detail. Hingegen wird ausgesprochen wenig in Abläufen und Zusammenhängen begreifbar gemacht. Denn auf verbindende, erläuternde Übergänge wurde so weit wie möglich – und da und dort auch wei-

LES AMATEURS von Daniel Schmid – Auszug aus ST-MORITZ, GRAND HOTEL (1914)





NOI E GLI ALTRI – Auszug aus Maturareise von Sigfrid Steiner (1942)

tergehend als nötig – verzichtet, desgleichen auf ausdrückliche Verknüpfungen zwischen den einzelnen Teilen, die noch nicht einmal einer verbindlichen Reihenfolge unterliegen und vielleicht sogar mit Vorteil in zufälliger Staffelung zu visionieren sind.

Einfindung in die Tradition

Viel, manchmal zuviel Vertrauen setzt die bunte – wenngleich natürlich vorwiegend in Schwarzweiss gehaltene – Schau in die kopierten Originalszenen. Sie sollen weitgehend für sich selbst sprechen, doch tun sie das unvermeidlicherweise nicht durchweg, und zwar selbst dann nicht, wenn sie sich da und dort auffällig wiederholen. DIE LETZTE CHANCE von Leopold Lindtberg aus dem Jahr 1945 zum Beispiel kommt in gleich drei verschiedenen Kapiteln vor und ist damit, von insgesamt gut hundert, der meistzitierte einzelne Film im Film. Wer eine gewisse Vertrautheit mit der Materie gleich mitbringt, absolviert den Marathon nun gewiss mit erheblichem Gewinn. Denn es fehlt, von Jean-François Amiguets LES PIONNIERS bis zu Fredi Murers DIE VERBORGENE FIKTION, welches in die Jetztzeit hineinführt, keinem der zwölf Kapitel an Witz oder an Informationswert, geschweige denn an Liebe zur Sache. Wer sich dagegen erstmals mit der Schweizer Filmgeschichte auseinandersetzt, dürfte sich den intensiven, häufig etwas zersplitterten Einzeleindrücken, die jede der fraglichen Kompilationen vermittelt, ein wenig hilflos ausgeliefert fühlen.

Es wird, mit einem Wort, ziemlich viel vorausgesetzt, und zwar nicht zuletzt an Bereitschaft, sich mit dem Stoff auch ernsthaft zu befassen. Doch in der Verlegenheit des unvorbereiteten Zuschauers spiegelt sich möglicherweise bloss diejenige, die sich besonders bei einigen von den jüngern unter den zwölf Autoren einstellte, als sie an die Sache herangingen. Etwelche gestehen nämlich unumwunden, die fraglichen Filme seien ihnen vorher kaum wirklich bekannt gewesen und sie hätten sich mit ihnen erst vertraut machen müssen.

Tatsächlich lässt sich mit minimalen Einschränkungen behaupten, dass die Schweizer Cineasten im allgemeinen das, was im Land vor ihrer eigenen Zeit an Filmen entstanden ist, vielsagenderweise nur oberflächlich wahrgenommen haben. Wohl kaum einer von ihnen hat jemals das Privileg in Anspruch nehmen können – oder auch wollen –, sich in eine Tradition wirklich eingebettet zu fühlen, etwas, was Franzosen, Amerikanern oder Russen seit langem und bis heute ganz selbstverständlich vergönnt gewesen ist. Doch könnte nun gerade ein Gebilde wie dieser FILM DES SCHWEIZER FILMS praktischer Ausdruck einer sich noch spät abzeichnenden neuen Entwicklung sein, die ein entsprechendes Traditionsbewusstsein hierzulande erst hervorzu bringen im Begriffe wäre.

Viel kopiert, wenig gedreht

Dabei haben die Filmemacher ihre Arbeit ohne jeden Zweifel ausnahmslos so gut versehen, wie es das Ge-

samt-konzept Buaches zuliess, aus dem keiner von den Erwählten ausbrechen durfte, ohne den Aufbau des Ganzen ins Wanken zu bringen. Aber weniger Nutzung, sprich Beschreibung und dafür etwas mehr Wegleitung, sprich Interpretation hätten wahrscheinlich ein gutes Stück weiter helfen können.

Warum so auffällig wenig – für die meisten Beiträge gar nichts – eigens gedreht und zwischen die Originalszenen einmontiert worden ist, vermag zwar vom Produktionellen her einzuleuchten. Aber es kann kein zwingender theoretischer Grund bestanden haben, es mit der Einteilung des betriebenen Aufwands gerade so und keinesfalls anders zu halten. Freilich wäre jede denkbare Alternative zu den getroffenen Dispositionen automatisch nicht bloss zulasten der ans Äusserstmögliche grenzenden Gesamtlänge wie auch der unbescheidenen Zahl beschäftigter Autoren gegangen. Sondern es hätte darunter eben auch die ominöse ausgiebige Nutzung der Bestände des Casino de Montbenon auf der Anhöhe über dem schönen Léman in so vielen wunderbaren Minuten Laufzeit leiden müssen.



LES ÉMOTIONS HELVÉTIQUES von J. Veuve
Auszug aus RAPT von Dimitri Kirsanoff (1933)

Der vor zwei Jahren entstandene Film LIEBESERKLÄRUNG, ein vergleichbar aufgebaute abendfüllender Kompilationsfilm von Georg Janett, Ursula Bischof und Edi Hubschmid zum Thema der Geschlechterbeziehung quer durch die Schweizer Filmgeschichte, hat zweifellos eine beispielhafte Rolle bezüglich der fraglichen Nutzung des Thesaurus vom Genfersee gespielt, und zwar ist das bis hin auch zu den mit vollen Händen ausgeschütteten profitablen Lizenz-Zahlungen an die Rechtsinhaber der Fall gewesen. Andere Eigenheiten dieser exemplarischen Arbeit hätten ebenfalls vorbildlich wirken dürfen, wurden aber leider von Buache, Schärer und Stucky nicht als nachahmenswert empfunden.



LES PETITES ILLUSIONS – Auszug aus FÜSILIER WIPF von Leopold Lindtberg (1938)

Kommentar überflüssig?

Es geht zum einen um die Tatsache, dass sich der Vorläufer mit seinen 107 Minuten Laufzeit wohlweislich an sein einziges und einziges abgegrenztes Thema hält; wohingegen sich nun LE FILM DU CINÉMA SUISSE, wiewohl nur etwa dreimal so lang, nach gleich zwölf verschiedenen Richtungen davonbewegt. Sodann profitierte LIEBESERKLÄRUNG enorm von der raffiniert sich verdichtenden Montage Janetts, dessen Name nun aber eigenartigerweise in keiner einzigen der fraglichen zwölf Stablisten mehr figuriert. Dabei hätte gerade er über die grösste einschlägige Erfahrung verfügt, ganz zu schweigen von seinem notorischen Scharfsinn.

Und konnte man im übrigen bezüglich des launigen und doch lustlosen, schlauen, aber trotzdem inkompetenten Kommentars Niklaus Meienbergs geteilter Meinung sein, so erfüllte jene Schreibe immerhin die unerlässliche Funktion, den Stoff begrifflich zu gliedern. Im Film der Zwölf dagegen wird nun diese Aufgabe leider nur da und dort wahrgenommen; jedenfalls geschieht das auf keine Weise, die über ein einzelnes Kapitel hinausgreifend kohärent wäre. Und nun sind zwar Montagen, die jeden Kommentar überflüssig machen, gewiss erstrebenswert, weil ökonomisch und elegant; doch wenn sie sich zum Selbstzweck erheben, können sie auch gefährlich werden.

Drei der zwölf Kapitel laufen, zweifellos zufolge intensiv ausgeübter ty-

pisch helvetischer Toleranz, in ihrer ganz eigenen, um nicht zu sagen privaten historischen Richtung davon, währenddem sich immerhin die neun – oder je nachdem acht – übrigen recht und schlecht auf eine Linie bringen lassen. Der erste von den unklassierbaren Sonderlingen ist *Ernest Anzorge*, der mit *ALCHEMIA* durch unser ausnehmend reiches und zu Recht international gerühmtes Trickfilmschaffen von 1920 bis heute streift. Er zitiert dabei nur gerade noch meinen persönlichen Lieblingsanimationsfilmer, den formidablen Georges Schwizgebel von *LE VOL D'ICARE* bis *LE SUJET DU TABLEAU*, fast gleich häufig, wie er, von *ANIMA* bis *LES CORBEAUX*, Bilder aus seinen eigenen Filmen einflächt.

Vom Überborden

Auf transalpine Südhänge hinüber führen *Augusta Forni*, *Renato Berta* und *Federico Jolli*, die unter dem bezeichnenden Titel *NOI E GLI ALTRI* – also *WIR UND DIE ANDEREN* – auf bisher wenig Bekanntes und auf kaum geläufige Zusammenhänge im Filmschaffen des Tessins – und im Tessin – während der dreissiger und vierziger Jahre von *Leni Riefenstahls* *DAS BLAUE LICHT* von 1932 bis zu *Sigfrit Steiners* *MATURAREISE* von 1942 eingehen. Das südschweizerische Kapitel stellt im vollen Dutzend den einen und einzigen Beitrag dar, der selbst dem eingefuchsten Kenner noch Ungesagtes und Ungezeigtes zu bieten hat und der im übrigen auch mit einer aussagekräftigen, wissend geführten

eigenen Kamera arbeitet, die selbstverständlich keine andere als diejenige Bertas sein konnte.

Daniel Schmid seinerseits kopiert in *LES AMATEURS* aus Familien-, touristischen und Werbefilmen der zehner und zwanziger Jahre, und er sucht und findet in ihnen wieder Anschluss bei der Welt, die ihm die liebste ist und die er anderweitig schon öfter beschworen hat, nämlich beim kleinen Kosmos des eleganten oder vielleicht doch eher nur elegant sein wollenden Schweizer Bürgertums der ersten und zweiten Vorkriegsepoche samt seinen Ferien- und Freizeitgewohnheiten und -einrichtungen. Mit der Schweiz hat der wehmütige kleine Essay wohl gewiss ausreichend viel, mit ihrem Filmschaffen allerdings nur noch am Rande etwas zu tun. Immerhin vermag er daran zu erinnern, dass das Filmarchiv eben richtigerweise auch Material ausgefallener Kategorien hortet und nur zu gern zwecks Wiederverwendung herausgibt.

Wie das Kapitel von *Jürg Hassler* schon in seinem Titel, *LES DÉBORDANTS*, verkündet, befasst sich der konsequente Nichtvertreter des aufs Kino bedachten Mainstreams mit einer Reihe von Überbordenden. Damit zielt er auf die Aussenseiter, die hoffnungslosen Träumer, zum Teil Gescheiterten und eigentlichen Selbstmörder, die Poeten oder Möchtegern-Poeten, angefangen beim legendären *Max Hauffer*, der über *Richard Dindos* *MAX HAUFLEDER - DER STUMME* wiederkehrt, bis hin zu neueren Beispielen wie *Bruno Nick* mit seinem *TSCHARNIBLUES* oder *Steff Gruber* mit seinen eigentümlichen Phantasien nach der Art von *FETISH AND DREAMS*.

Cherchez l'auteur

Systematiker würden vermutlich die objektive Notwendigkeit von Hasslers Beitrag über die Randständigen in Frage stellen wollen, der an dieser Stelle auf den halben Weg zwischen die drei genannten eigentlichen Un-

LES DÉBORDANTS – Auszug aus *VISION OF A BLIND MAN* von Fredi M. Murer (1989)



klassierbaren und die noch acht verbleibenden Beiträge über das Mainstream-Kino inklusive ordentlichem Dokumentarfilm zu stehen kommt. Tatsächlich liesse sich argumentieren, LES DÉBORDANTS poche weniger auf Resultate und gebe stattdessen mehr auf das, was zwar erträumt und entworfen, dann aber verhindert worden und oder was sonstwie ausgeblieben ist. Dabei ist der Beitrag gerade von seiner Einfühlung ins depressive und versagerische, ins masochistische und suizidale Element her zutiefst helvetisch.

Er zeigt im übrigen auch besser als jeder andere, wie gern so mancher der Zwölf, wo immer möglich, in erster Linie nach der jeweiligen Autorefigur und dann erst nach Themen und historischen Zusammenhängen



DIE VERBORGENE FIKTION – Auszug aus IL BACIO DI TOSCA von Daniel Schmid (1985)

liessen sich die übrigen acht Beiträge, die dem geläufigen Spiel- und Dokumentarfilm gewidmet sind, in eine Reihe gliedern. Ganz in diesem Sinn als blosser Vorschlag ist denn auch die nun folgende abschliessende Durchsicht zu verstehen; und die ausgesprochene Vermutung, die einzel-



ZÜRICH - EMMENTAL – Auszug aus ULI DER PÄCHTER von Franz Schnyder (1955)

gefragt hat. Die allgemeine Entwicklung hat ja immer etwas Abstraktes an sich, das sich über den Kopf des Individuums hinweg sozusagen von selber vollzieht. Dagegen stellt sich die Frage aller Fragen, ob es nämlich gerade ihm etwas zu machen vergönnt oder gerade ihm etwas zu machen verwehrt ist, letztlich immer nur dem einzelnen Filmemacher. Wie die Cineasten kaum einer andern Nation und wie die Künstler keiner andern Disziplin hiezulande sind sich dessen die Filmemacher der Schweiz aus bitterer Erfahrung traditionell und bis zur gelegentlichen Wehleidigkeit schmerzlich bewusst.

Nur recht und schlecht, hiess es ausdrücklich eingangs dieses Berichts,

nen Kapitel liessen sich am besten vielleicht doch zufällig gestaffelt visionieren, gilt nach wie vor. LES PIONNIERS von Amiguet und DIE VERBORGENEN FIKTIONEN von Murer könnten allerdings, wie schon vorweggenommen, in dieser Sequenz kaum andere Plätze als den ersten und den letzten einnehmen.

Stärken des Baukastensystems

Gerade beim Nebeneinanderhalten dieser beiden Teile, des ersten und des letzten also, springt andererseits ein aufschlussreicher Umstand ins Auge. Man kann nämlich sehr wohl

die Filmgeschichte der Schweiz mit Dokumentarfilmen – etwa den historischen Ansichten von den Bewässerungskanälen im Wallis, den sogenannten *bisses* – anfangen lassen. Und man kann dann desgleichen, wenn Murer als Allerjüngstes im gesamten Korpus Szenen aus LES FRÈRES BAPST von *Jacqueline Veuve*, DUENDE von *Jean-Blaise Junod* oder AUFBAUER DER NATION von *Angelo A. Lüdin* aufführt, nahezu hundert Jahre später mit Dokumentarfilmen wieder in die Gegenwart gelangen.

Von den Kameralenten der Gebrüder Lumière, die noch vor der Jahrhundertwende nach Lausanne oder Basel filmen kamen, führt bis zu SERIAT von *Urs* und *Marlies Graf* oder ARTHUR RIMBAUD – UNE BIOGRAPHIE von *Richard Dindo* eine unterbrochene, aber noch deutlich erkennbare Linie, die sozusagen in sich selbst zurückläuft. Einen Umstand wie diesen gibt LE FILM DU CINÉMA SUISSE vielleicht erstmals zu bedenken. Das Baukastensystem, nach dem es funktioniert, hat eben auch seine sichtlichen Stärken. Schade darum, dass es dann im Rahmen einer derartigen Produktion nicht möglich ist, die genannte oder vergleichbare andere Verbindung kräftig genug herauszustreichen.

Die verbleibenden sechs Teile decken im grossen und ganzen noch das Spielfilmschaffen von 1920 bis 1980 ab, welches erst den eigentlichen Grossteil der erkundeten Materie abgibt. An den Anfang dieses zentralen Blocks kommt wohl am ehesten AILLEURS ET ICI von *Alain Klarer*, an seinen Schluss L'HOMME RÉVOLTÉ, *Michel Soutters* Rekapitulation der Anfänge im Genfer Film während der sechziger und frühen siebziger Jahre, zu stehen. Zwischen diese beiden Marken wären dann der Reihe nach DIE LIEBE ZUM TOD von *Thomas Koerfer*, LES ÉMOTIONS HELVÉTIQUES von *Jacqueline Veuve*, LES PETITES ILLUSIONS von *Markus Imhoof* und ZÜRICH – EMMENTAL von *Bernhard Giger* zu plazieren. Ausdrücklicher als die weiter oben im Text angeführten Kapitel wenden sich diese Beiträge

AILLEURS ET ICI von Alain Klarer – Auszug aus SEULS von Francis Reusser (1982)



den eigentlichen historischen Themen und Motiven zu, wiewohl natürlich die Frage nach der Autorenschaft weiter vernehmlich mitschwingt.

Cherchez le sujet

Ganz besonders den soeben erwähnten – aber nachträglich gesehen auch den zuvor genannten – Kompilatoren darf man zugestehen, dass nun keiner von ihnen einfach in einem Handbuch nachgeschlagen hat, unter was für einem Gesichtspunkt er daran gehen sollte, die ihm zugefallene Gruppe von Filmen zu verlesen und zu deuten.

Vielmehr schlägt die Mehrzahl der Macher sehr wohl eigene und sogar eigenwillige Lesarten des untersuch-

Und eher noch einen Schritt weiter als Koerfer geht wiederum Alain Klarer, indem er in Titeln aus sage und schreibe sieben Dekaden – von einer der stummen Tell-Verfilmungen bis zu *Alain Tanners* DANS LA VILLE BLANCHE von 1983 – nicht ohne etwas zu forcieren ein durchgehendes Thema zu ermitteln glaubt. Es ist der allerdings höchst helvetische Gegensatz zwischen der Sehnsucht, nach innen zu reisen, und dem Verlangen, in die Ferne zu streben; es handelt sich, anders gesagt, um die Spannung, einmal sich selbst, dann aber auch wieder andere und anderes zu entdecken.

Dieser Widerspruch findet seine glückliche Verlängerung und Verdeutlichung im Beitrag von Markus Imhoof, der von Lindtbergs FÜSILIER



L'HOMME RÉVOLTÉ – Auszug aus CHARLES MORT OU VIF von Alain Tanner (1969)

lich am Beispiel des Verhältnisses von Stadt und Land, worauf seine Kollegen Klarer und Imhoof aus sind, und rundet so den fraglichen Themenbereich ideal ab.

Und wahrhaftig, sofern denn überhaupt ein Urthema der Schweiz und der Schweizer, wie es sich in ihren Filmen kundtut, zu destillieren ist, könnte es gerade die Frage nach dem individuellen und kollektiven Bestandhaben und Vorhandenbleiben auf einem permanent umkämpften Kontinent sein. Und zwar gilt das auch und gerade jenseits der gewohnten Zweiteilung unserer Filmgeschichte in *les anciens et les modernes*, welche nachgerade veraltet sein dürfte und bemerkenswerterweise im Film auch kaum noch wirklich beobachtet wird, es sei denn, spurenweise, in den Beiträgen Soutters und Murers.

Man darf ruhig an so etwas wie einen nationalen Minderwertigkeitskomplex komplett mit depressiven bis suizidalen Komplikationen angesichts von Nachbarvölkern denken, die in ihrer Mehrzahl so viel stattlicher, prominenter und mächtiger wirken und auch tatsächlich oder scheinbar so viel bedeutendere Filme hervorbringen. Dabei ist zu bedenken, dass die konstitutionelle Kehrseite jedes Kleinheitswahns – jener *petites illusions*, die Imhoof anspricht – unvermeidlich wiederkehrende Aufwallungen von prahlerischer Arroganz sind. Nebst einigen weiteren Schlagern aus dem kulinarischen Sektor haben wir dann unbestritten die beste Armee und die besten Filme der Welt.

So gesehen kommt die *grande illusion*, die tiefgreifende Grosskompilation aus dem Thesaurus von Lausanne, dem Kern der Sache, wenn er's denn wirklich ist, einigermassen nahe – jedoch ohne etwas ausdiskutieren oder abschliessen zu können, weil über der massiven *défense et illustration*, die da geübt wird, letztlich jede eigentliche Kritik des Gegenstandes unterbleibt.

Pierre Lachat



LES PIONNIERS – Auszug aus LA VOCATION D'ANDRÉ CAREL von Jean Choux (1925)

ten Materials vor. Am auffälligsten gilt das wohl für Thomas Koerfer, der in Titeln aus der Zeit zwischen 1929 und 1942 – von FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK, an dem *Eduard Tissé* zusammen mit *Sergej Eisenstein* gearbeitet hat, bis zu ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE von *Hans Trommer* – Motive der Todessehnsucht herausgesucht hat; zu verstehen sind sie als Spiegelungen der damaligen Wirtschaftskrise wie auch als aufsteigende Vorahnungen der herannahenden Kriegskatastrophe. Zu recht viel andern, freilich auch etwas diffuseren und eher unverbindlichen Resultaten gelangt ihrerseits Jacqueline Veuve, obwohl sie ungefähr, freilich anhand von andern Filmbeispielen, die gleiche Epoche ins Auge fasst.

WIPF aus dem Jahr 1939 bis zu seinem eigenen, 42 Jahre später entstandenen DAS BOOT IST VOLL nach offenen und geschlossenen Landesgrenzen – sprich offenen und verschlossenen Gemütern – fragt, nach Einheimischen und Fremden, das heisst letztlich nach der inneren und äusseren Identität der *Confoederatio helvetica*.

Grandes et petites illusions

Schliesslich untermauert Bernhard Gigers Querschnitt durch die Heimatfilme der fünfziger und frühen sechziger Jahre – die ruralen *Franz Schnyders* und die urbanen *Kurt Frühs* – noch einmal aus anderer Sicht, näm-