

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 62 (2020)
Heft: 391

Artikel: Heimat befragen : 12 Flashbacks auf eine Zeit, als der Junge Schweizer Film jung gewesen ist
Autor: Walder, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-905912>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

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

Heimat befragen



Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S. (1976)



Il bacio di Tosca (1984)



Reisender Krieger (1981) Regie: Christian Schocher

Martin Walder



Die Schweizermacher (1978)

12 Flashbacks
auf eine Zeit, als
der Junge
Schweizer Film
jung gewesen ist

Von der Stunde Null dieser neuen, filmischen Epoche, über Auteurs, Gruppierungen und Institutionalisierungen bis hin zu den Meilensteinen: 12 Flashbacks auf den damals noch jungen Jungen Schweizer Film.

1 – Besorgte Nachfragen

Da war doch dieser bleiche Bub mit den riesigen, dunklen Augen.

Er schaut uns an vom Rücksitz eines schönen Automobils auf Sonntagsausfahrt. Und sein Kinderblick ist recht eigentlich fassungslos, ein Fragezeichen. Zwei Millionen Menschen werden ihm begegnen, und vielen unter uns Älteren bleibt er *das* Erkennungsmal einer Epoche, als die Schweiz begonnen hat, sich neue Fragen zu stellen. In ihren neuen Filmen.

La Suisse s'interroge hiess die Kurzfilmsuite des Neuenburger Pioniers Henry Brandt, die sich an der Expo 64 in Lausanne als Bestandesaufnahme wachsender Unruhe, wenn nicht Beunruhigung im kollektiven Bewusstsein niedergeschlagen hat. «La Suisse s'inquiète» hätte der Film heissen wollen – doch den Verantwortlichen der Landesausstellung war der Titel zu negativ.

Im selben Jahr, 1964, gelang Alexander J. Seiler, June Kovach und Rob Gnant mit *Siamo italiani* der Schlüssel zum andauernden helvetischen Identitätsmalaise um Heimat und Fremde. Gnants Schwarzweissporträts der Saisoniers sind zu Ikonen des Fremden und der Fremdenangst geworden. Das messerscharfe Diktum Max Frischs brachte die Krux auf den Punkt: «Man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kommen Menschen.»

Am 3. Mai 1964 ist in der NZZ offenbar erstmals vom «Jungen Schweizer Film» die Rede. War damit eine Stunde Null benannt, nachdem der traditionelle, auch tief in der Geistigen Landesverteidigung der Kriegs- und Nachkriegszeit wurzelnde «alte» Schweizer Film Schwäche zeigte und aus der Zeit gefallen schien? Ja, da war ein Epochenbruch, doch wie Seiler einmal geschrieben hat: «Das Jahr Null hat (...) im Schweizer Film fast ein Jahrzehnt gedauert.»

Seit Mitte der Fünfzigerjahre strahlt jedenfalls auch ein internationales filmisches Umfeld ins Land, worin eine «andere» Wirklichkeit anders ins Auge genommen wird: im Free Cinema, dem Neorealismo, der Nouvelle Vague, Impulsen aus Lodz und aus Prag. Und hierzulande gesellt sich als Stimulans und loser Kitt zum eigenen Aufbruch manches zusammen: eine blühende Filmclubkultur. Legendäre Mittelschul-Filmarbeitswochen in diversen Kurorten. Prägende Pilgerfahrten, etwa ans Experimentalfilm-Mekka von Knokke. Austausch unter Copins, unter Autodidakten in anarchischer Ausprobierlust in Zürich, Basel oder Luzern. Man assistiert, bildet sich an den Fotoschulen von Zürich und Vevey, verdingt sich (mit spitzen Fingern) beim dominierenden Auftragsfilm. Schliesslich bietet die Zürcher Kunstgewerbeschule 1967/69 drei halbjährige Filmarbeitskurse an. In Genf ist das Fernsehen unter einem weltoffenen Direktor da schon zehn Jahre lang Brutstätte für Neues.

Die Devise hiess: Filmen wollen, um jeden Preis!

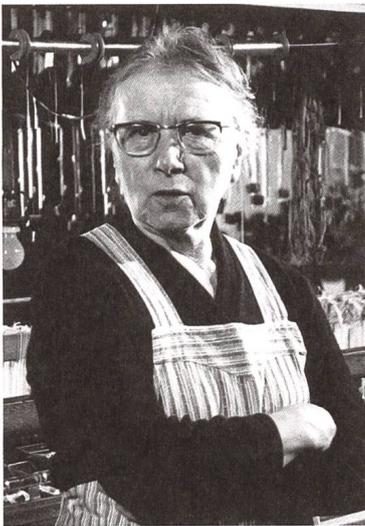
In seiner sarkastischen Lakonie wird Fredi M. Murer später erklären: «Seit 1965 lebe ich von meinen Filmen.» Ein weiter, steiniger Weg war eingeschlagen bis zu den mühselig erkämpften paar Prozenten Marktanteil heute. «Gleichzeitig Versuchslabor und eine Art Sterbehospiz» seien die Sechziger im Schweizer Film gewesen, und eine «Latenzphase», was die öffentliche Wahrnehmung betrifft. Ziemlich drastisch, wie es Thomas Schärer in seiner erinnerten Filmgeschichte «Zwischen Gotthelf und Godard» bilanziert.

3 – Der Auteur ist angesagt

Hat es so etwas wie eine cineastische Keimzelle gegeben? Vielleicht 1956, mit dem zwanzigminütigen Kurzfilm *Nice Time*? Die Genfer Freunde Alain Tanner und Claude Goretta drehen während ihrer Londoner Zeit am Piccadilly Circus während Wochen das nächtliche Leben und fügen, was ihnen da an Sehnsucht und Verheissung vor die Linse kommt, zu einem melancholischen, in Venedig preisgekrönten Reigen. Von einem «documentaire poétique» hart an der Wirklichkeit wird dann später auch im (nicht realisierten) Konzept von Goretta/Tanner/Brandt für ein Expo-64-Filmprojekt die Rede sein. Propagiert wird ein Interesse am Alltag von Einzelnen, von Gruppen, fern von Postkartenglanz und Folklore, aber auch fern vom herkömmlichen, didaktisch bevormundenden Dokfilm-Gestus. Zweifellos steht das Manifest der Londoner Freunde vom Free Cinema Pate: Haltung ist Stil, und Stil ist Haltung. Und: «No film can be too personal.» Der



Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind (1974) Regie: Fredi M. Murer



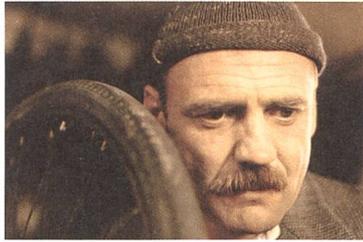
Die letzten Heimposamentier (1974)



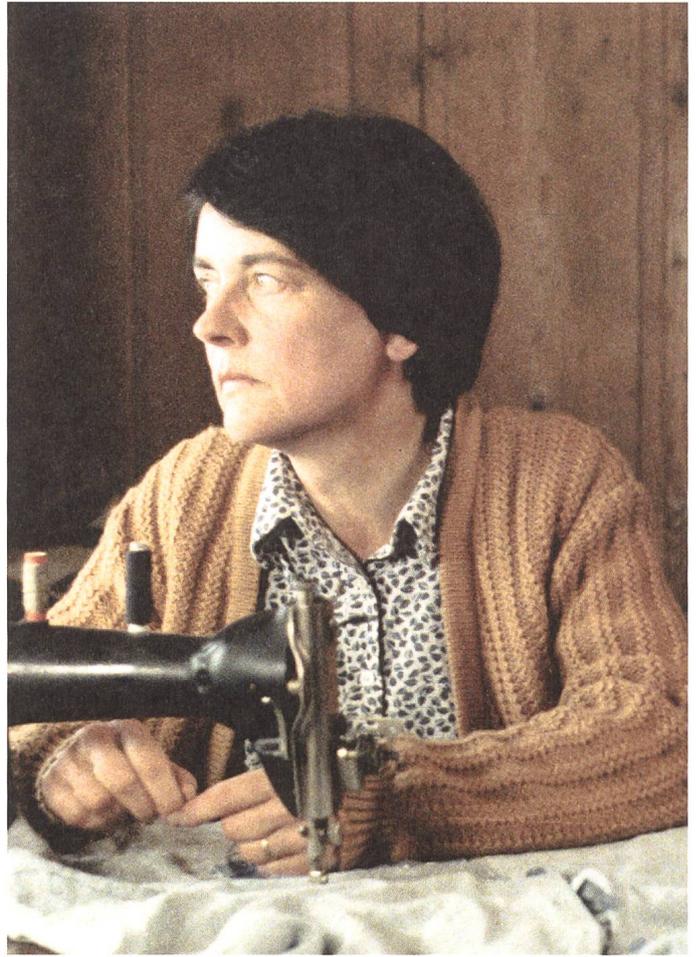
Die Schweizermacher (1978) mit Valo Lüönd und Emil Steinberger



Siamo italiani (1964)



Der Erfinder (1980) Regie: Kurt Gloor



Höhenfeuer (1985) mit Dorothea Moritz



Behinderte Liebe (1979) Regie: Marlies Graf Dätwyler



Les petites fugues (1979) Regie: Yves Yersin



Freut euch des Lebens (1973) Regie: Roman Hollenstein



Il bacio di Tosca (1984) Regie: Daniel Schmid



Le fou (1970) Regie: Claude Goretta



Max Haufler, «Der Stumme» (1983) Regie: Richard Dindo



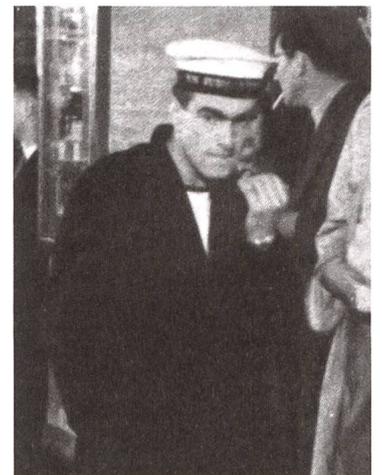
Charles mort ou vif (1969) Regie: Alain Tanner



Siamo italiani (1964) Regie: Alexander J. Seiler, June Kovach, Rob Grant



Il bacio di Tosca (1984)



Nice Time (1957)

berühmte «auteur» ist gefragt, der Junge Schweizer Film hat es sich zu Herzen genommen.

Notgedrungen war dieser erst ein «armer Film» und wollte das auch in seinem ästhetischen Credo sein. Er hatte der heiklen Dialektik von wachsenden Budgets und gefährdetem Freiraum in der Entwicklung einer eigenen Autorenfilmsprache Rechnung zu tragen, wie Tanner helllichtig diagnostizierte. Der fortschreitenden Professionalisierung und Internationalisierung respektive Kommerzialisierung (in Produktionsgemeinschaften wie Nemo oder Filmkollektiv, in Koproduktionen mit dem Ausland, mit dem Fernsehen) war in den Siebzigern freilich nicht mehr zu entgehen. Das wurde erst auch als Verrat an der Sache eben der «eigenen Angelegenheiten» empfunden. Dafür zog das Publikum allmählich mit: Tanners *La salamandre* (1971 in der Quinzaine von Cannes programmiert) wurde zur ersten namhaften Erfolgsgeschichte. Die nach wie vor tollste ist dann 1978 jener *Allzeithit*, in dem wir bis heute laut auflachen – und zwar so, wie man lacht, wenn es einen zugleich tief schämt und gruselt: Rolf Lyssys Komödie *Die Schweizermacher*.

4 – Und «Papas Kino»?

Nochmals zurück in die Gründerjahre. Der alte und der Junge Schweizer Film mochten sich erst nicht, auch wenn Jungtalente wie die feine Alltagsethnologin Jacqueline Veuve (als damals eine der wenigen Frauen), Markus Imhoof oder Clemens Klopfenstein bei den erfahrenen Meistern wie Hans Heinrich Egger oder Kurt Früh an den Zürcher Filmworkshops das Handwerk lernten. «Papas Kino» (nach dem Schlachtruf des Duisburger Manifests von 1962) musste wohl erst mal tot sein, bis man es in diesen politisch gärenden Jahren wieder mögen durfte. Ab den Siebzigerjahren werden in der Deutschschweiz innere Traditionsfäden unübersehbar zwischen dem späten Früh mit Dällebach Kari (1970), und dem leider etwas in Vergessenheit geratenen Kurt Gloor mit *Die plötzliche Einsamkeit* des Konrad Steiner (1976) oder *Der Erfinder* (1980). Und mit Blick auf zwei Referenzen noch weiter zurück: Die erstmalige Begegnung mit Hans Trommers 1976/78 restauriertem Klassiker *Romeo und Julia* auf dem Dorfe (1941) wurde zur Offenbarung und der Regisseur und Charakterdarsteller Max Haufler, dieser tragische Solitär, dank Richard Dindo zur ergreifenden Entdeckung (Max Haufler, «Der Stumme», 1983).

5 – Neue Institutionen

Ein paar Jahreszahlen: 1960 Internationale Ausstellung «Der Film» im Zürcher Kunstgewerbemuseum – 1962 Gründung des Verbands der Schweizerischen Filmgestalter / Filmproduzenten – 1963 Inkrafttreten des Bundessubventionsgesetzes zur staatlichen Förderung von «Kultur-, Dokumentar- und Erziehungsfilm». Der Spielfilm blieb, abgesehen von Qualitätsprämien, bis 1969 aussen vor, Politikum und Ärgernis in einem – 1966 Gründung der Solothurner Filmtage, unverzichtbare Werkschau des hiesigen Filmschaffens und alljährlicher Durchlauferhitzer verbissener

Auseinandersetzungen um Geld und Geld und Geist. Und nicht zu vergessen: die Etablierung eines Circuit parallèle (bis um ca. 1970), um die neuen Filme auch ins Kino zu bringen (die Kinowirtschaft ist den Jungen lange nicht hold) – 1968! – 1969 in Genf Formierung der «Groupe 5» – 1980 Rahmenabkommen SRG / Filmschaffen als Vorläufer des heutigen Pacte de l'audiovisuel von 1996 – 1981 Gründung des Schweizerischen Filmzentrums.

6 – Im Namen der Gerechtigkeit

«Der Laie ist ein Mann, der sich in seine eigenen Angelegenheiten einmischt», hat Max Frisch 1966 geschrieben. Martin Schaub, dem publizistischen Frontmann des Jungen Schweizer Films, gab der Satz Motto und Titel seiner bis heute massgebenden Darstellung. Er steht für einen pointierten und pointiert anwaltschaftlichen Zugriff in Dokumentar- wie Spielfilm, dafür, die eigenen Angelegenheiten, will auch heissen, die emotionale Sicht Betroffener vor jene kalter Experten zu stellen.

So ist unsere Wirklichkeit in all ihren Facetten seismografisch erforscht und zur Diskussion gestellt worden, ernsthaft, ernst, mitunter auch mit jener diminutiven helvetischen Ironie, die nicht Menschen blossstellt, sondern deren Lebenskorsetts. Und dies gerne von den Rändern aus, im Bewusstsein, dass eine Gesellschaft sich eher oder leichter dort zu erkennen gebe, wo nicht das Offizielle und Offiziöse die Deutungshoheit haben. Ohne Anstrengung ging das nicht; von den Filmern und Filmern wie von uns, dem Publikum, wurden die Geduld und die Bereitschaft erwartet, Gesichter zu lesen, indem der Blick auf sie gerichtet wird und nicht wohlfeil über sie hinweg. «Poser le regard» heisst es in einem frühen TV-Feature von Goretta.

Und da eroberten sie denn also zäh das Feld, ethnografisch genau, politisch wach, klimatisch sensibel: Filme über Künstlerinnen und Künstler, Visionäre, Sonderlinge und Normalos, Reiche und Arme, über Aussenseiterinnen aller Art, leise Verrückte, Unterprivilegierte, Gastarbeiter, Immigrantinnen und Emigranten, (auch solche, die dann nie abreisen), Bergbauern, Protagonisten aussterbender Berufe, Flüchtlinge, Menschen mit Behinderungen, Eingespernte, die kleinen Leute ohne Sprache, kurz: Menschen «die kein Rendezvous mit der Geschichte haben», wie es der Genfer Literat Georges Haldas einmal formuliert hat – zumindest keines auf Augenhöhe. Mit der Zeit – das sei nicht verhehlt – mochte auch ermüden, in Dokfilmen einer immer ähnlich patenten Rezeptur, oft kaleidoskopisch in Gruppenporträts, zu folgen.

7 – Politisch unter Verdacht von rechts

Anwaltschaftlich war der Junge Schweizer Film, wollte den Betroffenen ihre eigene Stimme geben, stand politisch generell «links», kritisch dem «Establishment» gegenüber. Man wollte bewegen, aufrütteln, ja, erst auch belehren, emanzipieren. Vielleicht um die Welt zu verändern? Alexander J. Seiler im Rückblick: Er habe

schon das Gefühl gehabt, dass die Schweiz, die im modernen Film gespiegelt werde, eine andere Schweiz sein müsse als jene, die bis dahin im Film gespiegelt worden sei. Jedoch: «Eine direkte Auswirkung filmischer Inhalte kam mir immer verstiegen vor.»

Wo diese Inhalte einen empfindlichen öffentlichen Nerv trafen, wurde es politisch heiss. Von heute aus lässt sich leicht den Kopf schütteln ob des Aufruhrs, den Richard Dindos und Niklaus Meienbergs Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S. 1976 entfachte, angeheizt durch die Verweigerung einer Qualitätsprämie durch den Bund. Aber da war eben die historische Gewissenserforschung, die das ganze Land in den folgenden Jahrzehnten schmerzlich und im grossen Stil zu leisten hatte, erst angeritzt. Eine vergleichbare politische Aufmerksamkeit hat in unserem Filmschaffen wohl erst wieder Imhoof mit seinem Spielfilm Das Boot ist voll (1981) zur schweizerischen Flüchtlingspolitik während des Zweiten Weltkriegs erhalten.

8 – Zwischen Zürich und Genf

Stichwort Röstigraben. Über den Daumen gepeilt, galt: Die Welschen, Tanner (der Essayist), Soutter (der Poet), Goretta (der soziale Psychograf) & Co., stehen für die Blüte im neuen Spielfilm, die Deutschschweizer, Murer, Dindo, Hans-Ulrich Schlumpf, Roman Hollenstein (Freut euch des Lebens, 1973), Marlies Graf (Behinderte Liebe, 1979) und Urs Graf (Wege und Mauern, 1982) oder Peter von Gunten für jene des Dokumentarfilms. Durchgehen lassen kann man das höchstens als globale Aussenwahrnehmung. Die Realität war um vieles ausdifferenzierter und verschränkter, die Königsdisziplin Spielfilm freilich eine geheime Versuchung (die erst Mühe bekundete, sich vom dokumentarischen Prinzip zu emanzipieren). Wie auch immer: Es steht ein Yves Yersin sowohl für Die letzten Heimposamenten (1973) wie für Les petites fugues (1979), Murer für Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind (1974) ebenso wie für Höhenfeuer (1985). Alle vier Titel sind Meilensteine im hiesigen Dokumentarische Fiction-Genre.

9 – Anstaltsbeziehungen

Evident war der Röstigraben beim SRG-Fernsehen. In der Genfer Anstalt herrschte in den Sechzigern ein kreatives Klima, war man auch technisch am Ball mit den neuen Aufnahmeverfahren im Dienst des Direct Cinema. In der Fiction machte 1969 ein neues Finanzierungs-, Produktions- und Auswertungsmodell mit der Groupe 5 Furore: Das Fernsehen fungierte als eine Art Vorkäufer für erwünschtes einheimisches Schaffen, die fünf Filmer aber würden ihre Werke ein Jahr lang erst im Kino auswerten können. Eine Win-Win-Situation. Sie liess aufhorchen mit den zwei (fast komplementären) Kinoerstlingen von Tanner und Goretta, Charles mort ou vif (1969) und Le fou (1970).

Im Fernsehen in Zürich dagegen herrschte während langer Zeit Skepsis, Zögern, gegenseitiges Misstrauen bis Geringschätzung, Unterordnung vor der schrecklichen Chimäre «Objektivität» des (quasi)

öffentlich-rechtlichen Rundfunks. So liess man bei Dindos Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg (1973) die kritischen Statements der Spanienkämpfer zur Demokratie für die TV-Ausstrahlung ängstlich wegschnipseln. Allmählich verbesserten sich die Beziehungen.

10 – Die Dialektik des Dialektalen

Ein Problem, das die welschen und Tessiner Compatriotes nicht haben: die Sprache im Dialektspielfilm. Da fuhrwerkte der alte, in der Theatertradition stehende Schweizer Film dem jungen anhaltend ins Handwerk. Kurz gesagt: Wie ist zu verhindern, dass Dialoge nicht wie damals selbst von Ikonen wie Heinrich Gretler zielgerichtet *aufgesagt*, sondern realistisch *gesprochen* werden? Imhoof hat als Erster gründlich das heisse Eisen aufgegriffen und in seinem Gefängnisdrama Fluchtgefahr (1976) den Dialektvätern Früh und Schnyder ein «Realismusprogramm aus Trotz» entgegengesetzt: Er hat die Sprache bei ihrer eigenen, nicht bei ihrer Botschaftswirklichkeit genommen und sie in seinem Filmdialog gebrochen, gar zerbrochen, bis hin zur (im TV heutzutage schnoddrig gefeierten) Unverständlichkeit. Ewige Baustelle!

11 – Schweizer Klima

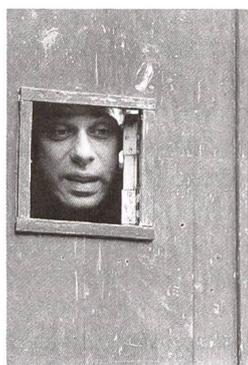
Als Murers erster bildstarker Spielfilm Grauzone 1979 herauskam, schien ein fragiles Subgenre auf im Schweizer Film mit dem Etikett «Klimafilm». Der immer noch eigenartigste bleibt wohl die lange, von Klopfenstein magisch schwarzweiss fotografierte Odyssee eines einsamen Handlungsreisenden namens Krieger über Berg und Tal, durch ein Land in atemberaubender Transformation zur Agglo: Reisender Krieger (1981) von Christian Schocher. «So wird d' Schwiiz schmöcke, däa Winter!» sagt Krieger, wenn er seine Demo-Fläschchen in den Coiffeurläden auspackt. Und wie eine Schweiz damals roch, hier ist es heute staunend zu erinnern.

12 – Unsterblichkeit

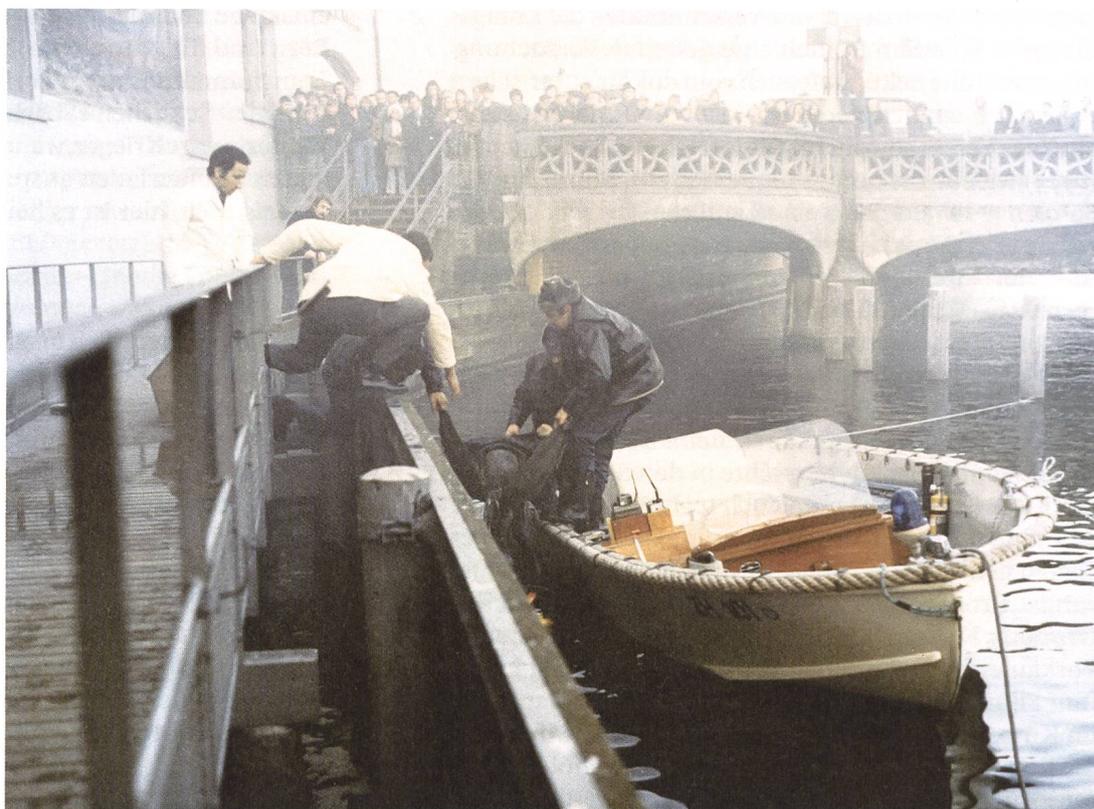
Kino möchte letztlich *bigger than life* zu sein, es ist ein Teil seiner DNA. Schwierig für den Jungen Schweizer Film, von seinen Produktionsbedingungen (was einzelne Cineasten zu spüren bekamen), wohl auch von seinem Naturell her. Der Bündner Daniel Schmid fand seinen Ausweg. Als er im Altersdomizil der Mailänder Casa Verdi greise Operndiven und -stars ihrem vergangenen Ruhm nach- und ihrer Unsterblichkeit entgegenträumen sah, hat er mit dokumentarischer Zärtlichkeit in diese Träume von der Ewigkeit mitträumend investiert. Il bacio di Tosca ist vielleicht mein Liebling unter den Jungen Schweizer Filmen geblieben, doch sind wir da bereits mitten in den Achtzigern. ×



Romeo und Julia auf dem Dorfe (1941) Regie: Valérien Schmidely, Hans Trommer



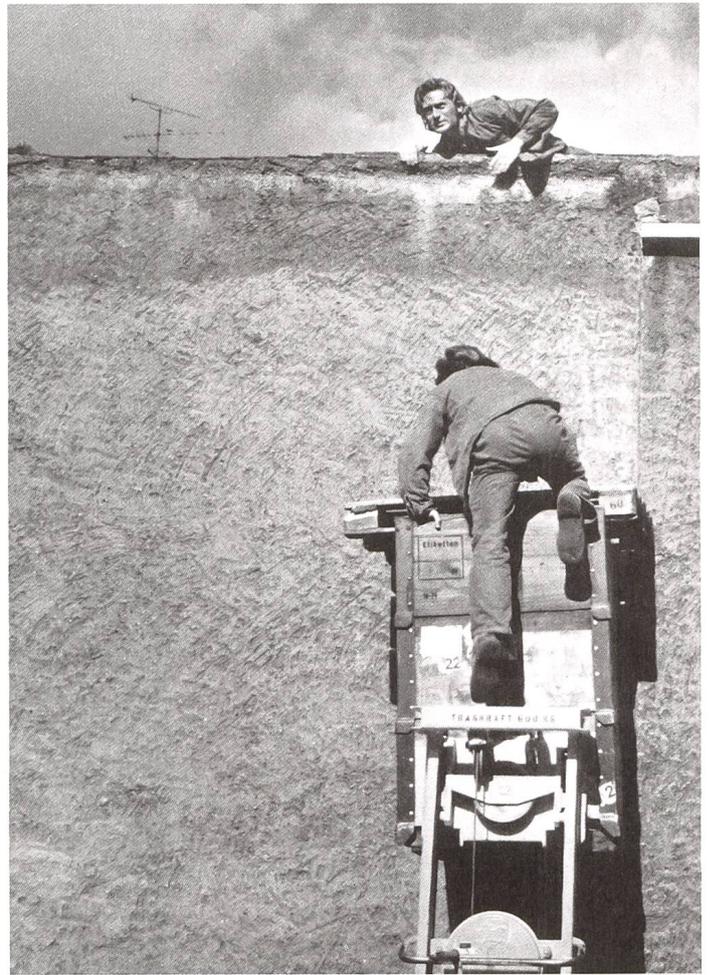
La salamandre (1971)



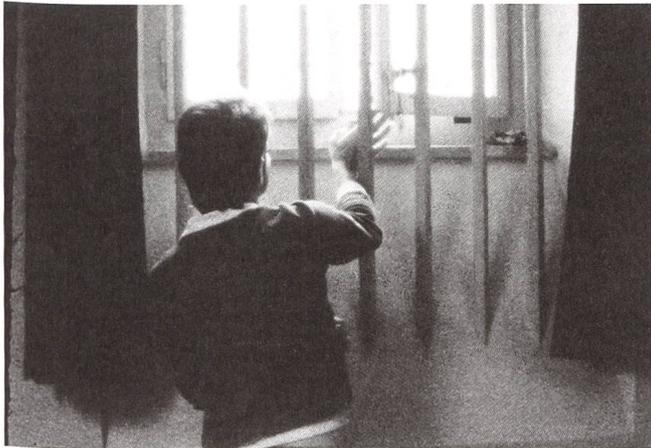
Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner (1976) Regie: Kurt Gloor



Grauzone (1979) Regie: Fredi M. Murer



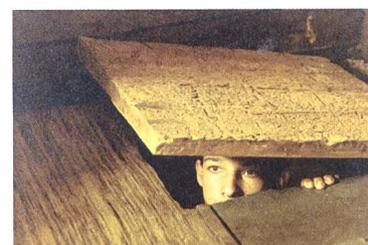
Fluchtgefahr (1974) Regie: Markus Imhoof



Wege und Mauern (1982) Regie: Urs Graf



Die letzten Heimposamentier (1974) Regie: Yves Yersin



Höhenfeuer (1985)