

Fragile Kontinuität und Infrastruktur : zur Situation des westschweizerischen Filmschaffens

Autor(en): **Jaeggi, Bruno**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **26 (1974)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933305>

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.

einen Film mit entsprechender Propaganda lancieren. Dazu gehört, dass man Premieren organisiert und auch schon bei den Dreharbeiten regelmässig informiert. Ist dann der Film schlecht, fällt man dennoch auf die Nase. Die andere Möglichkeit ist jene, die Tanner mit *Charles, mort ou vif* praktiziert hat. Dieser Film ist praktisch unter Ausschluss der Öffentlichkeit entstanden. Durch seine Qualität vermochte er zu überzeugen und fand dann einen bescheidenen Weg durch die Kinos. Bei *Bananera Libertad* bin ich mit dieser Methode gut gefahren, und ich glaube, dass ich auch bei meinem Spielfilm einmal die Reaktionen abwarten werde. Das ist eine persönliche Entscheidung und nicht die allein seligmachende Lösung. Ich sehe meine Chance darin, dass über den Film anlässlich der Solothurner Filmtage gesprochen wird und dass er dann später in einem Berner Kino gezeigt wird. Das wird hoffentlich das Interesse an meinem Film wecken. Die Resultate werden für das weitere Vorgehen entscheidend sein.

Wichtig für meine weiteren Projekte wird eine Erfahrung sein, die ich Michel Soutter verdanke. Als ich mit ihm über die Schauspielerbesetzung für *Die Auslieferung* sprach und verzagt den Wunsch äusserte, die weibliche Hauptrolle mit Anne Wiazemski zu besetzen, was allerdings unmöglich sei, da ich sie nicht kenne, sagte er schlicht und einfach: «Il faut!». «Du musst!», hiess es immer wieder in der Westschweiz, wenn ich eine Absicht äusserte. Dabei fiel mir schliesslich auf, dass wir in der Deutschschweiz in einem viel kleinmütigeren Klima leben. «Kannst Du denn das?», lautet hier die Antwort auf einen etwas verwegenen Vorschlag. Im Wollen und somit wohl auch im Willen liegt der wesentliche Unterschied zwischen Westschweizer und Deutschschweizer Filmschaffenden, und es zeigt sich, dass die Kollegen in der Westschweiz dadurch auch weniger anfällig gegen das System von Verleih, Vertrieb und Kino sind. Bei mir führte dieses Erkenntnis zu einer Art Gesinnungswandel. Gleichgültig, welchen Erfolg mir mit *Die Auslieferung* beschieden ist, ich weiss jetzt, dass ich Filme machen will. So wird mein nächster Film sicher kommen.

Interview : Urs Jaeggi

Fragile Kontinuität und Infrastruktur

Zur Situation des westschweizerischen Filmschaffens

Es wäre bequem und falsch, den westschweizerischen Film nur auf die «Groupe 5» – also auf Alain Tanner, Michel Soutter, Claude Goretta und Jean-Louis Roy – zu beschränken und in den Werken dieser Autoren allein den Ursprung für das nunmehr international anerkannte schweizerische Filmschaffen französischer Sprache zu erkennen. Obwohl es in Genf und Lausanne keine (alte) Filmindustrie gab, an die man hätte anknüpfen können, und obwohl man, wie Soutter meinte, «den Film praktisch erfinden musste», entstanden die ersten Langspielfilme von Roy, Soutter und Tanner, 1967 und 1968, nicht völlig aus dem Nichts. Die «Groupe 5» hat lediglich die bisher reifsten und wichtigsten Resultate hervorgebracht und für den äusserst notwendigen Durchbruch gesorgt – und somit auch für neue Impulse und Ansporne.

Der lose Zusammenschluss zur «Groupe 5» fand 1968 statt. Zuvor aber entstanden in der Westschweiz bereits wichtige Filme; eine fruchtbare Ausstrahlung ging auch von Filmklubs und vor allem von der Cinémathèque Lausanne aus. Schon 1957 drehten Goretta und Tanner in England den 19minütigen Film *Nice Time*, ein auch filmgeschichtlich bedeutsames Werk in der Bewegung des «free cinema». Henry Brandt knüpfte seinerseits an den seit den zwanziger Jahren tätigen Charles-Georges Duvanel an, mit Dokumentarfilmen wie *Les Nomades du Soleil* (1953), *Quand*

nous étions petits enfants (1961) oder *La Suisse s'interroge* (1964). Tanner drehte im gleichen Jahr *Les Apprentis*. Währenddem sein erster Langspielfilm, *Charles mort ou vif*, als erstes Produkt der «Groupe 5», 1969 beendet wurde, entstanden zuvor bereits andere Fiktionsfilme: Kann die Bedeutung von Niklaus Gessner sowie das aufwendige, inzwischen samt der Produktionsgesellschaft, der Genfer «Films de l'aube SA», verschollene Debüt von Daniel Fahri, *Les Vieilles Lunes*, vergessen werden, so weckten Francis Reusser, Claude Champion, Jacques Sandoz und Yves Yersin mit *Quatre d'entre elles* 1968 grosses und auch internationales Interesse; ihr Film gelangte selbst in die deutschschweizerischen Kinos. Yersin beteiligte sich ebenfalls an der dreiteiligen Langmetrage *Swissmade* (1969). Von Reusser stammte 1968 *Vive la Mort*, und gar ein Jahr zuvor präsentierte Jean-Louis Roy in Cannes seinen Erstling *L'Inconnu de Shandigor* mit einem Achtungserfolg. Ihm folgte Michel Soutter mit seinen drei ersten Langspielfilmen: *La Lune avec des Dents*, *Haschisch* (1968) und *La Pomme* (1969). Claude Champion bestätigte ferner 1968 sein Talent mit dem didaktisch-dokumentarischen Film *Yvon Yvonne*, und auf eine langjährige Erfahrung als Animationsregisseure konnte auch Ernest Anserme zurückblicken, der 1964 zu drehen begann und dessen *Les Corbeaux* und *Fantasmatic* von 1968 und 1969 internationale Beachtung fanden. Erst zu diesem Zeitpunkt setzte die «Groupe 5» ein.

«Groupe 5»: Ursprung und Form

Welche für das gesamte schweizerische Filmschaffen bedeutsamen Erfolge die «Groupe 5» erzielte, zeigt sich schon an ihren wichtigsten Werken wie *Charles mort ou vif*, *James ou pas*, *Le Fou*, *La Salamandre*, *Les Arpenteurs*, *L'Invitation* sowie *Le Retour d'Afrique*. Soutters *Pardon Auguste* gelangt Mitte Februar zur Premiere, und Tanner dreht gegenwärtig *Le Milieu du Monde*. Schliesslich ist auch ein weiterer Autor durch die «Groupe 5» bekannt geworden: Yvan Butler, mit seinem Debüt *La Fille au Violoncelle* (1973).

Durch die Schaffung der «Groupe 5» wurde erstmals eine gewisse Kontinuität in der Filmproduktion der (West-)Schweiz gewährleistet, ohne die sich letztlich alles im Einzelkämpfertum, in sporadischen Erfolgen und dann in Erschöpfung und Schweigen hätte verlieren müssen. Dies ist vielleicht die weniger auffällige, aber überaus entscheidende Konsequenz dieses Zusammenschlusses. Dazu kam, aber erst 1970, die direkte staatliche Produktionsförderung; man sollte dabei vielleicht nicht vergessen, dass diese erst bei Tanners *La Salamandre* zum erstenmal für einen Langspielfilm angewendet wurde. Wie entstand diese Gruppe überhaupt? Tanner: «Die ‚Groupe 5‘ entsprang der Idee von fünf Genfer Autoren, dem Fernsehen Koproduktionen vorzuschlagen. Und das Fernsehen verlangte dann, dass wir uns zu einer Gruppe formierten, lediglich um die vertraglichen Regelungen zu vereinfachen.» Man schuf also nicht eine eigentliche Produktionsgruppe, sondern vereinigte sich lose zu einem Verbindungsorgan, das nur juristisch und gegenüber dem Fernsehen einheitlich auftrat. Die Television ihrerseits entschloss sich zu diesem Zusammenschluss, weil sie – wie der Direktor des Genfer Fernsehens, René Schenker, bestätigte – «nicht ihre besten Arbeitskräfte verlieren wollte. Man legte vertraglich fest, dass die Autoren alle zwei Jahre je fünf Filme mit Hilfe der TV drehen dürfen, wobei sie aber eigene Aufnahmeteams, unabhängig vom Fernsehen, zusammenstellen müssen, um so allmählich ein wirklich schweizerisches Filmschaffen grundsätzlich zu ermöglichen.» Anfänglich leistete das Fernsehen 60000, dann 80000 Franken; die Idee, dies reiche für fünfzig Prozent des jeweiligen Budgets aus, wurde indessen schon sehr bald durch die Entwicklung überholt. Behielt sich das Fernsehen zuerst die Hälfte der Kinoeinnahmen vor, so geht man heute, wie Schenker meinte, davon aus, «dass das Fernsehen es sich leisten kann, ein Projekt mitzufinanzieren und sich dabei nur ein Minimum an Rechten vorzubehalten, um dadurch den Autoren der Gruppe ein Maximum an Chancen zu gewähren».



Henry Brandt bei den Dreharbeiten zu «Quand nous étions petits enfants»

Anpassung an das Budget

Die Entwicklung und Problematik der «Groupe 5», wie sie im folgenden ganz kurz skizziert werden soll, bleibt keineswegs auf das Schaffen ihrer Autoren beschränkt; die weitgehend durch das Budget bestimmten Produktionsbedingungen gelten auch für die anderen unabhängigen Regisseure. Symptomatisch erscheinen so die Erfahrungen von Soutter und Tanner. Auf die Zeit von 1967/68 angesprochen, meinte der Autor von *Les Arpenteurs*: «Ich hörte damals immer, wie schwierig, ja unmöglich es sei, in der Schweiz Filme zu machen. Worauf es aber beim Filmemachen ankommt, ist doch gerade, überhaupt Filme zu drehen – ganz gleich, unter welchen Bedingungen, und so habe ich auch meine ersten drei Filme gemacht, mit geradezu lächerlichen Mitteln – mit keinen 50 000 Franken. Aber ich glaube, dass es wichtig war, zu zeigen, dass man auch mit geringen Mitteln einen Kinofilm drehen kann.» Und Tanner: «Als wir uns daran machten, Spielfilme zu drehen, mussten wir ganz von vorn beginnen, alles selbst planen und auf die Beine stellen; sogar die Produktionsbedingungen und die Budgets waren äusserst beschränkt. Daher mussten wir eine ganz genaue Auswahl treffen, um nicht in den Fehler zu verfallen, aufwendige Filme ohne Geld machen zu wollen, die Schwierigkeiten dadurch zu vergrössern und selbst Misserfolge herbeizuführen. Wir mussten vielmehr die Beschränkungen, die uns das Budget auferlegte, von Anfang an einkalkulieren, um zu sehen, was dabei herauskam.»

Diese kluge Anpassung an das Budget erweist sich heute als eine der Grundbedingungen für den Erfolg dieser Filme. Man bekannte sich ohne Komplexe zu jenen Grenzen, die den technischen, ästhetischen und thematischen Möglichkeiten klare

Schranken auferlegten. So war nicht nur eine völlige Kontrolle der Mittel, sondern zugleich die Formulierung einer eigenen, beherrschten Sprache erreichbar, eine eigentliche Lehre und Vertiefung der elementaren Ausdrucksmittel. Allmählich konnten diese dann erweitert werden: dank erhöhten Budgets und Produktionsbeiträgen vom Bund oder von ausländischen Beteiligten. Dennoch bleiben selbst die letzten Filme von Soutter und Tanner im Bereich der Kleinbudget-Filme, kostete *Pardon Auguste* auch 600 000 Franken und braucht man für *Le Milieu du Monde* auch zwischen 800 000 und 900 000 Franken.

Diese Einschränkungen führten dazu, «all das einzusetzen, was wir beim Fernsehen gelernt hatten», meinte Tanner. «So die kleinen Aufnahmeteams, das 16-mm-Material, den Direktton, wenig Aktion und wenig Dekors. Und das führte auch dazu, dass die Labors Erfahrungen im Umkopieren von 16-mm-Schwarzweiss-Filmen auf 35 mm bekamen, was ebenfalls neu war in der Schweiz. Bei den Drehbüchern mussten wir ebenfalls, was den Inhalt anging, eine gewisse Auslese treffen. Man würde sich beim Drehen sonst nur den Kopf einrennen.»

Folgen und Nachteile

Diese Produktionsbedingungen führten zu optisch wahrnehmbaren, aber oft auch trügerischen Gemeinsamkeiten. Die Filme wirken persönlich, poetisch, introspektiv. Der frische, direkte Ton vermittelt den (falschen) Eindruck von Improvisation. Der Dialog gewinnt eine entscheidende Wichtigkeit. Die Filme spielen fast immer im Herbst, in Grautönen, abseits besonnter Gegenden: Man bekommt eine graue, kalte Schweiz zu sehen. Aber das verlangt ganz einfach schon das 16-mm-Material, wenn man es nachher ästhetisch annehmbar auf 35 mm aufblasen will. Etwaige Gemeinsamkeiten widerlegen auch die Autoren selbst. So etwa Roy: «Die Gruppe ist keine Glaubensgemeinschaft. Was uns hier verbindet, ist eine gemeinsame Konzeption vom Film. Im persönlichen Stil und im Vorgehen sind wir sehr verschieden.»

Tanner seinerseits weist auf den ganz neuen Ton hin, den das Publikum empfand und «der unmittelbar zusammenhängt mit den Arbeitsmethoden, der besonderen Arbeitsatmosphäre, die bei kleinen, freundschaftlichen Teams herrscht, dem unmittelbaren Kontakt mit den Darstellern. Das war es wohl auch, was anerkannt wurde, was den Erfolg der Filme bewirkte. Die Zuschauer hatten das Gefühl, einen engeren Kontakt mit den Personen zu haben und etwas zu erleben, was sie in anderen Filmen nicht erleben konnten.» Doch mit diesen beschränkten Budgets und Produktionsbedingungen findet sich Roy weniger zurecht. Und sie entsprechen auch nicht Goretta's Neigung: «Ich benötige mehr Mittel als etwa Tanner und Soutter. Denn ich spiele mehr mit dem Dekor; es gibt auch mehr Handlung. Ich drehe langsamer, mit einem komplizierteren Szenario, und ich lege den Akzent mehr auf das Bild als auf den Dialog.» *L'Invitation* zeugt von diesem Stil; dafür standen ihm auch entsprechend mehr Mittel zur Verfügung als für *Le Fou*. Roy, der in *Black-Out* (1970) seinen Stil nicht finden konnte und seither noch keinen neuen Film gedreht hat, scheint überhaupt nur mit höheren Budgets seine Vorstellungen realisieren zu können: «Aber wenn der Film, den ich mit viel Aktion und Dekor machen will, 600 000 bis 800 000 Franken kostet, dann sind die 80 000 bis 100 000 Franken, die das Fernsehen beisteuert, keine sehr wirksame Beteiligung. Darunter leiden meine Vorhaben am meisten; sie werden gar verunmöglicht.»

Vielfalt und Enge

Ähnliches gilt für Yves Yersin; dieser hatte zwar in der «Groupe 5» den Platz von Lagrange eingenommen, der nicht fürs Kino, sondern ausschliesslich fürs Fernsehen arbeiten wollte. Yersin, der immerhin schon als 24-jähriger den beachtlichen Dokumentarfilm *Le Panier à Viande* schuf (1966), hat bis heute seine Ideen in keinem Langspielfilm verwirklichen können; man fürchtete sogar – wie etwa im Fall

von Reusser – ein allmähliches Verstummen. Seine neueste Dokumentation, die er zusammen mit Edouard Winiger schuf, *Die letzten Heimposamenten*, zeugt indessen von seinem ungebrochenen, gereiften Talent. Dafür hat, immer noch im Rahmen der «Groupe 5», Yvan Butler eine Chance bekommen (*La Fille au Violoncelle*).

Doch viele müssen ihre Debüt- oder gar Zweitfilme ohne die Hilfe der Television wagen: so Simon Edelstein, der sich immerhin als hervorragender Kameramann bei den Filmen von Soutter sowie beim Genfer Fernsehen ausgewiesen hat. Sein einnehmendes Werk *Les Vilaines Manières*, beweist, trotz verschiedenen Einflüssen, eine eigene Persönlichkeit.

Auch von anderer Seite stossen wichtige Kräfte neu oder weiter vor. Neben An-sonne, der sich schon seit etlicher Zeit mit seinem Langspielfilm-Projekt auseinandersetzt, sind auch Janine und Nicolas Suba, Perrin, Zaech, Wannaz, Suter und andere durch Animationsfilme bekannt geworden, währenddem Edmond Liechi sich auf TV-Spot-Einlagen zu konzentrieren scheint. Claude Champion andererseits bestätigte sich eindrücklich mit *Le Moulin Develysis à la Quielle* und *Le Pays de mon Corps*; Brandts *Voyage chez les Vivants* und *Der Stern des Menschen* zeugen von der ungebrochenen Persönlichkeit des Genfer Dokumentaristen. Hartnäckig behauptet sich auch das «Cinéma marginal»: hier suchen Marcel Leiser, Marcel Schüpbach, Voser, Schibler, Huppert und andere eigene Wege. Die 1969 gegründete Gruppe vereinigt verschiedene Aussenseiter, um die Probleme der fehlenden Infrastruktur und der äusserst kleinen Budgets gemeinsam angehen zu können. Auch versuchen sie ihre Filme selbst zu verleihen. Ihnen, wie zum Teil auch Champion (u. a. *Marie Besson*) und Reusser, bietet eine private Produktionsgesellschaft, die Milos-Films SA, die Hand. Filmsprachliche Experimente sind dabei durchaus möglich: Dies belegen namentlich Marcel Schüpbach mit *La Semaine de cinq jours*, Jean-François Amiguet (*Classe Touriste*) und Champion (*C'était un Dimanche en Automne*). Am Schaffen von Frédéric Gonseth, dem eigenwilligsten, 1950 geborenen Aussenseiter, hat die Milos-Films ebenfalls entscheidenden Anteil: 1969 entstand der Langspielfilm *La Bataillère* und 1970/71 das intelligente, kritische Werk *L'Hypothèque*, in dem ein grösseres Versprechen gesehen werden darf. Besonders gespannt ist man auch auf das Debut von Bertrand Van Effenterre, der zuletzt bei Tanner assistiert hat.

Ansätze einer Infrastruktur

Die vielfältige Tätigkeit in der Westschweiz, der sich steigende Arbeitsrhythmus für Kameraleute, Assistenten, Tonmeister und andere Techniker beginnen allmählich das Netz für eine Infrastruktur und echte Kontinuität zu flechten. Dennoch darf diese zögernde Entwicklung nicht über die Fragilität und Enge einer Grundlage hinwegtäuschen, die für ein jedes Filmschaffen elementar ist; sie kann so lange nicht richtig tragfähig werden, als sich das reichste Land der Erde bloss eine Filmförderung leisten will, deren schäbige Mittel einem auch nur annähernd entwickelten und kulturell aufgeschlossenen Land unwürdig sind. Im Missverhältnis zwischen Angebot an Ideen und Talenten und der effektiven Betätigungsmöglichkeit drohen viele junge Autoren aufgegeben zu werden.

In die Lücke springen kann hier das Fernsehen allein nicht; dieses bedeutet zwar «die wesentliche Voraussetzung für die gesamte Entwicklung des schweizerischen Films» (Tanner), doch fällt seine Hilfe bei den heutigen Drehkosten nur zusammen mit erhöhten staatlichen Zuwendungen entscheidend ins Gewicht. Dass sich das Genfer Fernsehen weiterhin als Förderer noch unbekannter westschweizerischer Autoren betätigen will, zeigt sich nicht nur bei Yvan Butler, sondern auch in der Bekräftigung René Schenkens: «Ich persönlich habe den Eindruck, dass die Autoren der ‚Groupe 5‘ schon sehr bald das Fernsehen nicht mehr nötig haben werden, dass sie dann bekannt und vertrauenswürdig genug sind, um einen anderen Produzenten zu finden. Das Fernsehen wird vermutlich anderen jungen Regisseuren helfen, über die Verbindung ‚Groupe 5‘ – Television ihre ersten Filme zu machen.» Bruno Jaeggi