

TANZENDE BOOTE AUF KRÄFTIGEM STROM

Der Schweizer Film und warum er neuerlich Sehnsucht nach einer Stunde Null verspüren könnte von Pierre Lachat

Das Festival von Locarno im italienischsprachigen Tessin ist eines der ältesten seiner Art in Europa. Im August hatten dort wieder einige der namhaften aktuellen Schweizer Produktionen gleichzeitig Premiere. Die größte Erwartung weckte "Hors Saison" von Daniel Schmid, der achte Kinospießfilm des bewährten magischen Erzählers aus den Bergen Graubündens. Er erzählt eine autobiographisch abgestützte Geistergeschichte aus einem der großen traditionellen Hotels in den Alpen und hält eine poetisch-nostalgische Rückschau auf eine Kindheit in den fünfziger Jahren.

Schmids Helden, wie ihn der Film in seinen reifen Jahren zeigt - also den Knaben von heute - vermögen Aussichten auf Kommendes kaum bewegen. Von Rückblende zu Rückblende ist diese Figur, die Sami Frey verkörpert, einzig noch mit der Vergangenheit beschäftigt und manchmal sogar - in der Rückblende der Rückblende - mit der Vergangenheit der Vergangenheit.

Gleitender Generationenwechsel

Den symptomatischen Wert dieses aktuellen Eindrucks für das Gesamtfinden des Filmschaffens in der Schweiz darf man weder überschätzen noch gar falsch interpretieren. Die Produktion treibt mitnichten auf eine "Hors Saison" zu; sie ist keineswegs rückläufig, auch qualitativ nicht, eher gilt das Gegenteil. Was uns die Ergebnisse von Locarno hingegen mitzuteilen haben, ist, daß die Ablösung der Generation der sechziger und siebziger Jahre durch die Jüngeren nunmehr in ihre entscheidende Phase getreten ist.

Die Filme der Gründerväter, zu denen außer dem erwähnten Schmid besonders auch Alain Tanner, Claude Goretta, Reni Mertens und Walter Marti, Fredi M. Murer, Rolf Lyssy und Alexander J. Seiler gehören, stellen zwar noch immer bei ihrem Erscheinen Ereignisse dar. Aber sie werden jetzt allmählich seltener, jedenfalls im Vergleich mit den neuerdings geläufigeren Premieren von Vertretern der mittleren Generation wie Clemens Klopfenstein und Remo Legnazzi, Richard Dindo, Hans Stürm und Beatrice Michel oder Heinz Bütler und von ausgesprochen Jungen wie Christoph Schaub oder Christof Vorster, um vorerst nur solche zu nennen, die in Locarno ihrerseits mit neuen Spiel- und Dokumentarfilmen aufwarteten.

Es ist denn so mehr denn je das Nebeneinander der Generationen, welches der Szene, wie sie sich heute darstellt, ihren Reiz und ihren Reichtum an Themen, Formen und Figuren verleiht. Da sieht sich zum Beispiel ein abgeklärter Dokumentarfilm wie "Ein Trommler in der Wüste" von Lyssy - in Locarno eine der meistdiskutierten Premieren - auf doch recht aussagekräftige Weise Seite an Seite mit einem ungestümen, noch etwas unebenen Kino-Erstling wie "Schatten der Liebe" von Vorster gesetzt. Es kann nur zu jedermanns Vorteil sein, wenn sich ziemlich genau drei Jahrzehnte nach dem ersten Generationenwechsel im Schweizer Film das Hinzukommen der Jüngeren, wie es den Anschein macht, gleitend vollziehen will, ohne größeren Bruch und schon fast harmonisch.

Vor rund 30 Jahren spielte sich ein erster vergleichbarer Übergang völlig anders ab. Die unvermeidlichen Veränderungen waren damals von harten Kontrasten geprägt, ja von eigentlichen Konflikten begleitet. Die ersten drei Jahrzehnte in der Geschichte des Schweizer Films gingen 1960 mit einem Niedergang des überkommenen Produktionssystems und einem scharfen Umbruch im Stil wie bei den Themen zu Ende. Die Jungen jener Jahre sprachen von einer veritablen "Stunde null", was vielleicht übertrieben war, aber deutlich genug ihr Gefühl zum Ausdruck brachte, ihnen sei kaum noch etwas geblieben, worauf sich bauen ließe.

Staatseingriff

Läßt sich die schmale Produktion aus der Stummfilmepoche an dieser Stelle praktisch vernachlässigen, so beginnt die Entwicklung mit dem Tonfilm zu greifen; und zwar ist das vorerst, zwischen 1930 und 1960, fast nur in der alemannischen Region der Fall. Dort profitiert das Kino von einer sprachlichen Gegebenheit, die sich angesichts der Zeitläufe auch noch mit einer historisch-politischen Besonderheit verbindet.

Die Mundart, die im Schweizerdeutschen eben nicht Mundart, sondern mit dem französischen Wort Dialekt heißt, erfreut sich nämlich während der zwölfjährigen akuten Bedrohung durch das benachbarte Nazi-Deutschland - und noch lange darüber hinaus - einer demonstrativen Beliebtheit. Die Dialektspielfilme bilden von etwa 1935 an die verlässliche Basis dessen, was man dereinst als den alten Schweizer Film bezeichnen wird. Und das, was auf ihn folgt, wird sich ihrer nur vorübergehend enthalten.

Es sind Dramen und Komödien vorwiegend ländlichen und auch historischen, etwas seltener kleinstädtischen und aktuellen Charakters; und sie zelebrieren besonders gern, manchmal auf chauvinistische Weise, den sogenannten Sonderfall Schweiz. (Bei uns ist alles anders, bei uns ist alles besser). Außerhalb des Landes werden sie frühestens nach dem Weltkrieg teilweise zur Kenntnis genommen. Zaghafte Versuche, eine industrielle Basis zu schaffen, die eine stetige Ausfuhr zuließe - und eine etwas umfangreichere Produktion als durchschnittlich gerade zehn Kinospielefilme im Jahr -, fallen in die dreißiger und fünfziger Jahre, doch bleiben die erhofften Ergebnisse aus.

Während der Kriegsjahre spielt sich dann, wegen des umständehalber stark zurückgegangenen Imports, alles wie unter Heimatschutz ab, und das Filmschaffen erlebt eine erste kurze Blüte. Als erstem kommt Leopold Lindtberg, einem jüdischen Flüchtling aus Polen, der Regie auch am berühmten Zürcher Schauspielhaus führt, so etwas wie ein Autorenstatus zu. Manche seiner Filme erlangen einen gleichsam offiziellen Anstrich. Ihm folgen, während der fünfziger Jahre, Franz Schnyder als Spezialist für die sogenannten Heimatfilme mit rural-historischem Habitus und Kurt Früh, der das kleinstädtisch-zeitgenössische Milieu bevorzugt.

Die Krise des Systems tritt gegen 1960 ein, mit dem Fernsehen und mit dem Wiedererstarben der Export-Industrien der Nachbarländer, die Filme immerhin gerade in den drei Landessprachen deutsch, französisch und italienisch drehen. Zeitweise kommt die Binnenproduktion praktisch zum Erliegen. Die rasche Auflösung der Strukturen ruft den Staat auf den Plan, der im Zeichen der sogenannten geistigen Landesverteidigung, zur Abwehr faschistischer und stalinistischer Einflüsse, bis dahin eher Produktion und Einfuhr mit vielerlei Erlassen gesteuert und überwacht, je nachdem auch zensuriert hat, ohne je an eine substantielle Unterstützung zu denken. Die Bundesfilmförderung, die von den sechziger Jahren an Schritt für Schritt aufgebaut wird, beabsichtigt ursprünglich, dem sogenannten alten Schweizer Film wieder auf die Beine zu helfen; und zwar in der Erwartung, er werde Wege finden, sich von neuem selbst zu tragen. Aber die Zeiten haben sich mittlerweile auch ideologisch geändert und noch gründlicher bezüglich der Auffassung, was unter Film und Kino zu verstehen und was damit zu bezwecken sei. Statt das Bisherige zu regenerieren, leistet der Staat mit seinem Eingriff sozusagen versehentlich etwas ganz anderem Vorschub.

Filmwunder Schweiz

Aus der geplanten Überbrückungshilfe wächst zwischen 1960 und 1975 ein System dauernder Subventionierung, verstärkt durch Zuschüsse aus dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen, aus Kantonen, Gemeinden und privaten Stiftungen. Es gründet auf dem unterdessen Tradition gewordenen Konsens, daß die Ausgaben, um politisch tragbar zu erscheinen, bescheiden, wenn nicht vergleichsweise marginal bleiben müssen.

Erwirbt sich doch der Schweizer Film mindestens bei den konservativen Parteien schon bald den Ruf, eine Domäne der sozialdemokratischen und später auch der grünen Opposition zu sein. Die Anfeindungen durch einzelne Wortführer des Bürgertums dauern, ohne allerdings größeren Schaden anzurichten, bis in die achtziger Jahre hinein.

Immerhin sind die Aufwendungen so groß, daß gegen Ende der siebziger Jahre das sogenannte Filmwunder Schweiz möglich wird; auch wenn es einmal mehr für den Aufbau einer eigentlichen Industrie nicht reicht, und der eher handwerkliche Charakter des Zweigs wohl für immer erhalten bleibt. Diese zweite Blütezeit währt deutlich länger; sie ist vorwiegend und fast ausschließlich eine solche des Autorenkinos und bringt nun endlich auch, mit 30-jähriger Verspätung gegenüber dem alemannischen Landesteil, den französischsprachigen Film voran. Tatsächlich tut sich während der ersten Hälfte der fraglichen drei Jahrzehnte von 1960 bis heute mehr Entscheidendes in Genf als anderswo. Dort wird von Anfang an - um das "Groupe 5" mit Tanner, Soutter und Claude Goretta herum - der Spielfilm gepflegt, wiewohl die meisten Filmemacher aus dem Dokumentarismus hervorgegangen sind. In Zürich

dagegen, dem Zentrum der deutschsprachigen Produktion, genießen zunächst Dokumentar- und Experimentalfilme Vorrang. Erst nach 1975 vermag der größere Landesteil auch bei den Arbeiten fürs Kino ganz mithalten, die im Verlauf dieses Jahrzehnts auch immer wieder an der Kasse einige Erfolge verbuchen.

Thematisch begleiten die meisten Arbeiten, ob fiktional oder nicht, die Rebellionen der Zeit, zuvorderst natürlich diejenige von achtundsechzig samt Folgephänomenen. Politisches geht im Zweifelsfalle vor, und zwar sowohl im aktuellen wie auch, etwas seltener, im historischen Zusammenhang. Wilde Agitation ist ein paar Jahre lang recht verbreitet. Über längere Zeit hinweg entstehen anklagende Reportagen über die Dritten Welt.

Immer wieder geht es auch, besonders in den Genfer Beispielen, um individuelle Lösung aus dem Eingebundensein in eine provinziell-kleinbürgerliche, als unfrei und bedrückend empfundene Lebensart. Flucht, Verrücktheit und Widerstand sind beliebte Motive; Außenseiter aller Art stellen die geläufigsten Figuren, und unter ihnen bilden die Ausländer eine überproportional große Gruppe. Ausdauernd werden Philister, Bürokraten, Mächtige attackiert und lächerlich gemacht. Die Schweiz erscheint, alles in allem, als ein Land, welches kaum zu ertragen ist. Demokratie und Wohlstand erweisen sich als bloße Fassade für brutale Ausbeutung und spießige Intoleranz.

Von ausgefeilter Ästhetik sehen die Filme gemeinhin ab. Methodische Nüchternheit, ein Hang zum Realismus ist im Spiel- ebenso wie im Dokumentarfilm die Regel. Die Ausnahme bildet Daniel Schmid, und zwar gleich von seinem ersten, 1970 entstandenen Film an, "Thut alles im Finstern, eurem Herrn das Licht zu ersparen". Noch im Dokumentarischen ist der Bündner auf formalistisches Schattenspiel und oniristisch-erotische Überwirklichkeit aus, wo es den Kollegen um konkretere Dinge zu tun ist.

Tanner schält sich mit "La Salamandre" und "Jonas, qui aura 25 ans en l'an 2000" als Leitautor heraus, Murer tut ein gleiches mit "Höhenfeuer"; Dindo dürfte, nach "Dani, Michi, Renato und Max" und "Arthur Rimbaud, une biographie", kurz vor der Kanonisierung als der prägende Schweizer Dokumentarist stehen. Schmid gesellt sich mit "Violanta" und "Il bacio di Tosca" hinzu, auch wenn er eben, in einer Art glänzender Isolation, niemanden außer sich selbst vertritt.

Opfer der Duldsamkeit

Allerspätestens mit "Höhenfeuer" und "Il bacio di Tosca", also um 1985 herum, hat es ein einstweiliges Ende mit dem Filmwunder Schweiz. Schon vorher macht sich, mit dem Förderungssystem, das bis gegen 1980 hin fest eingerichtet ist, ein gewisses träges Gleichmaß breit. Es wird mit schöner Regelmäßigkeit geliefert, zwischen zehn und zwanzig abendfüllende Produktionen im Jahr plus gut 50 mittellange und kurze Arbeiten, doch wirken die Resultate gerade auch deswegen etwas seltener aufregend als in den Jahren des Aufbaus.

Mit einem zweiten Schub von Agitationsfilmen, die im Umfeld neuerlicher Revolution zwischen 1980 und 1982 entstehen, setzt der Generationenwechsel ein, der heute, zu Beginn der neunziger Jahre, durchbricht. Die deutsche Schweiz hat bis dahin ihre alte Vorrangstellung auch im Kinosektor zurückgewonnen. In der französischsprachigen Romandie hingegen hat die Produktion nie wieder die Dichte und Intensität erreicht, die sie in den siebziger Jahren hatte. Die Forderung, man müsse im Hinblick auf Marketing und europäische Integration vom Autorenprinzip abkommen und die Macht den Produzenten und spezialisierten Szenaristen übergeben, wird immer wieder, allerdings ohne große praktische Folgen, erhoben.

Indessen kommt es in den achtziger Jahren zu keinem fundamentalen und dauerhaften Bruch mit Stil und Themen der Filmwunder-Epoche; und zwar ist das trotz namhafter Neuerungen der Fall, wie z.B. einem gesteigertem Interesse für die Videotechnik der Vorliebe für comicsartige Formen und für den Thriller, aber auch einer zunehmenden Neigung zu ökologischen Themen. Im Gegenteil, ausgesprochene Nachwuchsregisseure wie Christoph Schaub, Felix Tissi oder Samir, die ganz klar aus der sogenannten Achtziger-Generation hervorgegangen sind, wenden sich mit Filmen wie "Am Ende der Nacht", "Aus heiterem Himmel" oder "Filou" eher wieder dem Tradierten zu; da und dort wird sogar wieder der Dialektfilm gewählt, der lange als veraltet geschmäht worden ist, aber nach 1975 eine gewisse Renaissance erlebt.

Gertrud Pinkus, Bernhard Giger, Pius Morger, Urs Egger, Jean-Francois Amiguet, Jean-Blaise Junod sind nicht etwa Epigonen. Aber ihre Ideen und Konzepte und ihr ausgeprägter Stilwille vermögen ein bereits, weit offenes Feld, auf dem kaum noch etwas wirklich verpönt oder gar unmöglich scheint, nicht mehr dramatisch aufzubrechen. Fast ließe sich sagen, sie fielen der herrschenden Duldsamkeit zum Opfer, die auch die Züge einer gewissen Beliebtheit trägt. Beschränkungen, Widerstände vermögen eben je nachdem auch zu beflügeln.

Nun etwas ratlos

Noch bis zum Jahre 1984 wurden die jeweils neuesten Filme mit passionierter Zustimmung oder Ablehnung aufgenommen. Die Frage nach dem, was da mit den Mitteln des Films angesprochen wurde, schob sich von allein vor. Heute herrscht korrekter, höflicher, interessierter, pragmatischer Konsens. Gelassen werden die Qualitäten eines Films nach den eher abstrakten Kriterien formalen Genügens und kommerzieller Aussichten examiniert und in die übergreifende Administration einkalkuliert. Ob der Filmemacher seine Aufgabe als Hersteller auf annehmbare, weiterweisende Art versehen habe, wird geprüft und weniger, wie nachhaltig einen das aufwühle, was er zu sagen hat.

Daher vielleicht eine unverhältnismäßig große Aufmerksamkeit für die einzigen Filme, die derzeit offenbar noch zaghaften Protest zu wecken vermögen, nämlich diejenigen des Zürcher Dokumentaristen Michael Rauch, dem allerdings viele mit Mißtrauen begegnen. Seine beiden endzeitlichen JunkieSchnurren "Don't Mindfuck Me" und "H Eiter", auf Video gedreht, ähneln gar nichts Bekanntem aus 60 Jahren Schweizer Film. Aber gerade dadurch werden sie belangvoll, und man kann sich mindestens bezüglich ihrer Einzigartigkeit an die ersten Filme Schmidts zu Beginn der siebziger Jahre erinnern fühlen.

Indessen liegt keinerlei Versagen der Jungen vor. Sondern das Phänomen, ein Gefühl von organisiertem Leerlauf, hat zweifellos mit dem Altern des Films als Medium zu tun, das in einem postmodernen Land wie der Schweiz unterdessen zum Alltäglichen und breit Akzeptierten gehört. Bald 30 Jahre nach Seilers legendärem Dokumentarfilm "Siamo Italiani" ist es heute unendlich viel leichter, überhaupt zu filmen. Aber es ist unendlich viel schwerer, mit einem Film noch einen Akzent zu setzen, ein vielleicht schon überinformiertes Publikum noch zu packen, nicht einfach unterzugehen als ein leichtes, tanzendes Boot in dem steten Strom von oftmals sehr guten Produktionen von Autoren aller Generationen. Denn wenn wir als nächstes Beispiel einen neuen Film von Morger erwarten, so gilt das gleiche eben auch - immer noch - für Tanner.

Dementsprechend herrscht nun weitherum so etwas wie Ratlosigkeit, wie es eigentlich weitergehen soll, wo man's doch so wunderbar weit bereits gebracht hat, wo selbst das alte Problem der Nachwuchsförderung recht und schlecht bewältigt scheint und der Karren sozusagen von allein läuft. Höchstens in diesem Sinn weilen die Macher eine Spur weit "hors saison", sprich in einer möglicherweise verkehrten Jahreszeit und können von daher vielleicht noch einmal Sehnsucht nach einer neuerlichen "Stunde null" verspüren.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 17/ 1994,
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>