

Dossier : Kino

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **75 (1995)**

Heft 11

PDF erstellt am: **17.09.2024**

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.

Freddy Buache,

Gründungsmitglied der Cinémathèque suisse (1948), deren Direktor er seit 1951 ist. Filmkritiker in Westschweizer Zeitungen, Co-Direktor des Filmfestivals von Locarno von 1966–1972, erhielt 1985 den Prix de la Ville de Lausanne. Buchveröffentlichungen u.a.: *Le cinéma italien 1945–1990*; *Strohheim*; Herausgeber der Reihen *Cinéma vivant* und *Histoire du cinéma* (bereits 20 Bände erschienen).

SUCHE NACH DEM NATIONALEN KULTURERBE

Ein Portrait der Cinémathèque suisse in Lausanne

Der schönste Film ist nicht nur ein künstlerisches Werk, sondern auch eine Ware. Leider sorgte sich die Welt des Filmgeschäfts nicht immer um die Erhaltung der produzierten Filme. Um zudem den Absatz von neuen Produktionen zu sichern, glaubte sie sich gezwungen, die Werke, die nach ihrer Meinung keine «guten» Erträge mehr einbrachten, aus der Öffentlichkeit zurückzuziehen. Und das sicherste Mittel, sie aus dem Verkehr zu ziehen, war, sie zu zerstören. So geschah es tatsächlich...

In einer Welt, wo man ehrfürchtig ein Bruchstück einer griechischen oder präkolumbianischen Statue hütet, Bilder von grossen Meistern aufbewahrt, wo die Epen *Homers* und die Tragödien von *Racine* neu herausgegeben werden, wo Bibliotheken und Museen zu Reichtum gelangen, liess man unter Missachtung des allseitigen Bekenntnisses zur «Kultur» die vielleicht repräsentativsten Werke unserer Zeit, die Filme, in Rauch aufgehen. Tatsächlich bot das Kino vor der Zeit des Fernsehens den Zuschauern einen Raum für gemeinsames Träumen (daher wohl auch die aussergewöhnlich mythische Faszination der Filmstars).

Man möchte glauben, dass die damalige Zerstörung nur die Kopien der Filmverleiher betraf und dass die Negative normalerweise zur späteren Nutzung im Keller des Produzenten aufbewahrt wurden. Das war manchmal auch tatsächlich der Fall. Doch die Filmgesellschaften, die oft nur für die Dauer einer Filmproduktion existierten, danach nicht selten in Konkurs gingen und liquidiert wurden, lösten ihre Lager auf: Das Material verschwand. Man erinnere sich nur an den Vorfall von 1914, als die Armee sämtliche Negative von *Georges Méliès* zerstörte, nur um die Räumlichkeiten nutzen zu können. Ausserdem wären 1920/30 durch den Beginn der Tonfilmära

beinahe 30 Jahre Stummfilm vernichtet worden, der von keinerlei Interesse mehr zu sein schien; wo sich doch, wie zu keiner anderen Zeit, nach dem Ersten Weltkrieg die bekanntesten Namen der Filmgeschichte (*Griffith, Chaplin, Eisenstein, Murnau, René Clair, Jean Renoir* z. B.) dicht aneinanderreihen. Aus Enttäuschung darüber, die Klassiker nicht sehen zu können, begannen junge Filmbegeisterte etwa 1935 bei Filmvorführern, Kameraleuten, Strassenhändlern und Sammlern auf der Suche nach ihren Lieblingsfilmen herumzustöbern. So entstanden die ersten Filmarchive in Paris, Berlin, Rom und New York (wo ihnen einige Behörden sehr diskret einen vagen Status verliehen, aber keine finanzielle Unterstützung boten). Die Liebe zum Film war damals wichtiger als institutionelle Aspekte, was die geringe Begeisterung einiger Fachleute erklären mag.

Gestützt auf Erfahrungen des «Museum of Modern Art» (MOMA) in New York, das vor dem Zweiten Weltkrieg seine Sammlung auf die Photographie und den Film ausdehnte, traf der damalige Direktor des Kunstmuseums Basel, *Georg Schmidt*, die bedeutungsvolle Entscheidung, Filme und Filmliteratur zu sammeln. 1943 lancierte er das erste schweizerische Filmarchiv. Ein Kongress und ein

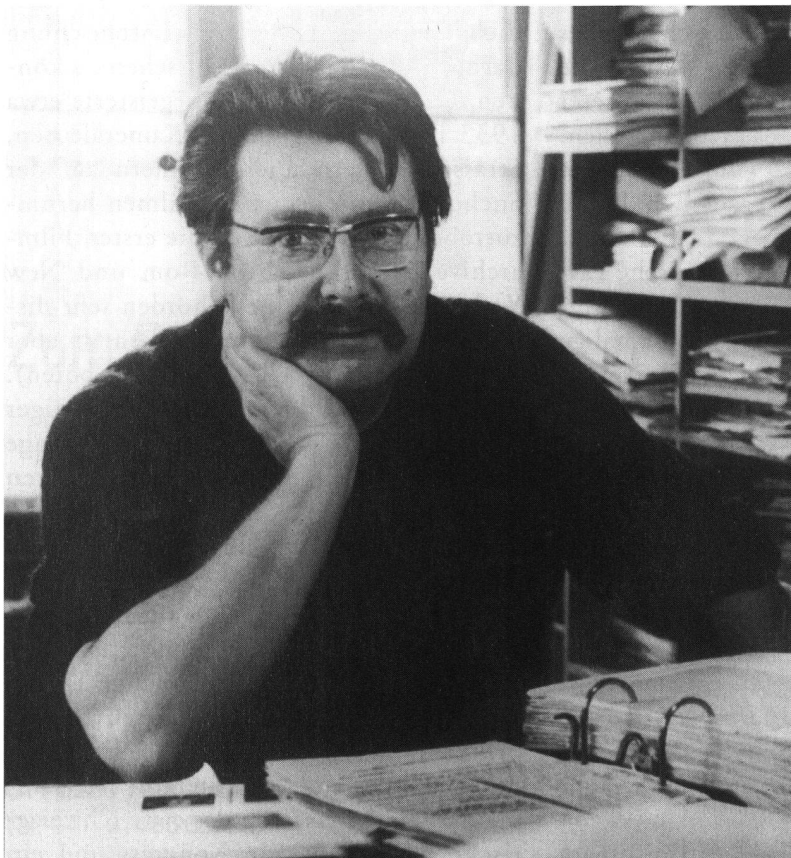
Der Beitrag von Freddy Buache wurde von Ursula Marty, Zürich, aus dem Französischen übersetzt.

Katalog sorgten für Aufmerksamkeit, doch die Anfänge gestalteten sich äusserst schwierig. Den Organisatoren (speziell Georg Schmidt) wurde verübelt, dass sie sich nicht ausschliesslich mit Malerei und Skulpturen befassten. Nach und nach verriegelten die Kredite für das Filmarchiv.

Begegnung mit Henri Langlois

Zur Zeit des Basler Kongresses, im September/Oktober, präsentierte das von *Henri Langlois* geleitete Französische Filmarchiv in Lausanne eine grosse Ausstellung mit dem Titel «Bilder des französischen Kinos». Dies war eine einmalige Gelegenheit für uns junge Filmliebhaber, dem bereits berühmten Langlois zu begegnen. Daraus entstanden schliesslich diverse Filmklubs in verschiedenen Städten der Schweiz. Zweifellos bestand ein grosses Interesse, die Meisterwerke der Vergangenheit zu sehen (oder wiederzusehen): Filme aus Frankreich, den USA, aus Deutschland (vor 1933), Stummfilme und Filme vor 1940 aus der Sowjetunion. Doch wo die Kopien finden? Natürlich im Französischen Filmarchiv, da das Archiv in Basel mit seiner ohnehin kleinen Sammlung nicht mehr existierte. Mehrmals wurde ich

Freddy Buache, Gründungsmitglied und seit 1951 Direktor der Cinémathèque suisse in Lausanne.



mit der Mission nach Paris geschickt, Filme im Französischen Filmarchiv zu beschaffen. Wir wurden schliesslich beauftragt, das aufgelöste Archiv von Basel zu ersetzen und unser eigenes Filmarchiv in Lausanne zu gründen. Am 3. November 1948 war der offizielle Gründungstag. Die Stadt Lausanne unterstützte uns mit 25 000 Franken für die Einrichtung eines Filmlagers sowie einer jährlichen Subvention von 6000 Franken. Sonst verfügten wir über keinerlei Mittel. Anfang 1949 transportierten zwei Lastwagen die Filme und Bücher (etwa 300) von Basel nach Lausanne.

Während mehr als einem Jahr kam es zwischen dem Verband Schweizer Filmklubs und dem Filmarchiv zu Missverständnissen. Dem Verband ging es vorwiegend darum, über ein Verteilungsorgan verfügen zu können, während das Filmarchiv seine Sammlung zu vergrössern suchte. Anfang 1950 trennten sich die beiden Organisationen. Das Filmarchiv wurde Ende November des gleichen Jahres (mit Ball und Festival) eingeweiht. Die finanzielle Situation war jedoch so katastrophal, dass mit einer Schliessung gerechnet werden musste. Nachts arbeitete ich für eine Zeitung, tagsüber versuchte ich einmal mehr, das Filmarchiv zu retten. Ein wichtiges Ziel war, mit Hilfe der zahlreichen Filmklubs zu erreichen, dass ein Filmgesetz zur Abstimmung gelangte. Ab 1955 unterstützte uns der Kanton Waadt; das Klima für die Volksabstimmung vom Juli 1958 war günstig. Die Abstimmung verlief positiv: Der Artikel 27^{ter} der Bundesverfassung trat ab 1963 in Form einer Bundessubvention von 35 000 Franken in Kraft.

Im Anschluss daran (und nach der Landesausstellung von 1964 in Lausanne) gelang dem Schweizer Filmarchiv der Durchbruch: Es sammelte alte Filmapparaturen, Bücher, Plakate und vor allem Filme (trotz der kontinuierlichen Verweigerung der amerikanischen Gesellschaften). Das Archiv befand sich damals in der Nähe der Kathedrale und beschäftigte eine Halbtagssekretärin sowie einen Speditionsangestellten. Ich beaufsichtigte das Ganze, meist ehrenamtlich.

Ab 1965 akzeptierten zuerst die eine und dann die andere der amerikanischen Gesellschaften, dass ihre Filme nach deren

kommerzieller Laufzeit im Archiv deponiert wurden. Der Bund erhöhte seine Subventionen kontinuierlich. 1975 wurde erstmals in Betracht gezogen, die juristische Form eines Vereins zugunsten einer Stiftung mit grösseren Räumlichkeiten und einem Kinosaal aufzugeben. Bis dahin hatte sich das Filmarchiv zu einer kulturellen Institution und Anlaufstelle entwickelt, von der die Genfer Filmemacher ab 1964/68 und etwas später jene aus Zürich über die Filmklubs und im Zusammenhang mit dem Festival von Locarno regen Gebrauch machten. Nach einem Vierteljahrhundert war die Bedeutung des Filmarchivs unbestritten. Mit Hilfe der Stadt Lausanne wurden neue Räumlichkeiten gefunden, und in Anwesenheit von Bundesrat *Hürlimann* bezog das Archiv im Oktober 1981 das alte Casino de Montbenon in der Nähe des Stadtzentrums. Zur Verfügung stehen heute ein Saal mit 100 Plätzen, wo drei Filme pro Tag gezeigt werden, die an den folgenden zwei Tagen zu unterschiedlichen Zeiten wiederholt werden, sowie ein weiterer grosser Saal mit 500 Plätzen, der an zusätzlichen zwei Tagen pro Woche benützt wird, dazu Büroräume und eine Bibliothek. Gleichzeitig wurde der Verein in eine Stiftung überführt.

Spiegel des Schweizer Films

Die Arbeit des Schweizer Filmarchivs konnte sich dank der guten Beziehungen zur Branche entwickeln. Mit der Zeit entstand die Notwendigkeit, das Material nicht mehr an verschiedenen Orten zu lagern. Dies um so mehr, als ab 1952 die Filme aus leicht brennbarem Nitrat durch solche aus feuerfestem Acetat ersetzt wurden, was u. a. andere Arten der Konservierung und andere Lagertemperaturen bedingte. Zudem wurde uns die Filmwochenschau, die dank der Unterstützung des Bundes von 1940 bis 1975 in den Kinos zu sehen war, anvertraut. Dieses Material bedingte wiederum eine andere Lagerung als die von uns gesammelten Filme. Unser besonderes Augenmerk galt seit jeher der schweizerischen Produktion; wir haben alles in Bewegung gesetzt, um die frühen Schweizer Filme aufzufinden. Diese Suche nach dem nationalen Kulturerbe ist die Arbeitsgrundlage jedes



Michel Simon in seiner ersten Kinofilmrolle La vocation d'André Carrel von Jean Choux (1925).

Filmarchivs. Vor vier Jahren haben wir auf Kredit ein Gebäude in Penthaz (10 km von Lausanne entfernt) erworben, das unseren Bedürfnissen nach einem Zentralarchiv entsprechend umgebaut wurde. Dieser Kredit muss allerdings zum Nachteil der Filmrestauration noch über unsere Subventionen abgezahlt werden, was uns jedoch nicht davon abgehalten hat, auf EDV umzusteigen und weiterhin die Sicherheit und Qualität der alten Filme zu gewährleisten. ♦

Zurzeit beschäftigt die Cinémathèque suisse etwa 20 Mitarbeiter (einschliesslich der Filmvorführer) und verfügt über ungefähr 2 Mio. Franken, die vom Eidg. Departement des Innern, von der Erziehungsdirektion des Kantons Waadt und der Stadt Lausanne zugeteilt wurden.

Voraussichtlich wird die Cinémathèque 1998, im Jahr ihrer Fünfzig-Jahr-Feier, über 50 000 verschiedene Filme verfügen. Zurzeit beinhaltet die Sammlung ungefähr:

- 40 000 Filme
- 1 Million Fotos
- 35 000 Plakate
- 320 alte Filmapparaturen
- 15 000 Bücher und Fachzeitschriften

Arthur Cohn,

in Basel geboren, widmete sich nach Jura-Studium an der Uni Basel dem Journalismus und der Entwicklung von Drehbüchern. Er wurde fünfmal mit dem «Oscar» ausgezeichnet. Zweimal erhielt er den höchsten Filmpreis der Europäischen Union. Von der Bostoner Universität wurde Cohn mit dem Ehrendokortitel geehrt. Das französische Kulturministerium ernannte Cohn zu Beginn dieses Jahres zum «Commandant des Arts et des Lettres».

FILME VON BLEIBENDEM WERT

Mit fünf Oscars wurde der Schweizer Filmproduzent Arthur Cohn bisher ausgezeichnet – einmalig in der Geschichte des Films

«Meine Filme sollen die Menschen bereichern und durchs Leben führen», sagt Arthur Cohn, der in Basel geboren und aufgewachsen ist. In Hollywood, wo ein «Star of Fame» seinen Namen trägt, gilt er als der «Mann mit den Träumen», der die Stoffe seiner Filme selbst aussucht, an den Drehbüchern mitarbeitet und den «Final Cut» macht – und sich Zeit lässt. Mit Arthur Cohn unterhielt sich in Basel Michael Wirth.

Herr Cohn, Sie sind einer der erfolgreichsten Filmproduzenten in der nun 100jährigen Kinogeschichte. Fünf Oscars haben Sie erhalten – für die Filme «Sky above, mud below», «Die Gärten der Finzi Contini», «Black and White in Color», «Dangerous Moves» und «American Dream». Können Sie den Lesern der «Schweizer Monatshefte» diese für einen Schweizer einmalige Karriere und Ihren Lebensweg schildern?

Arthur Cohn: Mein Lebensweg begann in Basel, und hier habe ich das Realgymnasium und die Universität besucht. Die wichtigste Universität war aber mein Elternhaus. Mein Vater, der hoch angesehene Rechtsanwalt *Dr. Markus Cohn*, und meine Mutter, *Rose Cohn*, haben mich grundlegend geprägt. Meine Mutter, das wird die Leser der «Schweizer Monatshefte» interessieren, schrieb Texte für das legendäre Cabaret Cornichon. Meine Eltern gaben mir Wurzeln und Flügel sowie verstehende Weisheit mit auf den Lebensweg. Die Wurzeln lagen in den Werten der Familie, der Religion, des Humanismus, der Kultur, gleichzeitig aber gaben sie mir Flügel, damit ich ausfliegen und eine

eigene Karriere entwickeln konnte, die nicht darauf basierte, der Sohn aussergewöhnlicher Eltern zu sein. Nach Studien habe ich mich dem Journalismus zugewandt, ich schrieb für die «Weltwoche», arbeitete für das «Echo der Zeit» und war auch im Sportbereich aktiv. Der Journalismus brachte mich dann zum Schreiben und Mitentwickeln von Drehbüchern. Als ich mein erstes Drehbuch, «Am Leben vorbei», nach Hollywood sandte, kam es mit einem Kärtchen des damaligen MGM-Bosses *Myron Karlin* an mein Zimmer in die Rütlistrasse nach Basel zurück. Und auf der Karte stand: «*Am Thema vorbei!*».

Produzenten stehen, mögen sie auch noch so bekannt sein, immer ein wenig im Schatten von Schauspielern und Regisseuren. Ohne einen Geldgeber ist aber letztlich kaum ein Film zu drehen. Ist das nicht ungerecht?

Arthur Cohn: Es gibt Produzenten und Produzenten. Ich habe nie Filme mit dem Blick auf die Kinokasse produziert, sondern jahrelang Stoffe entwickeln lassen, die von bleibendem Wert sein können. So waren meine Filme immer von meiner Handschrift geprägt, und die Finanzierung nahm nicht einmal ein Zehntel der Arbeitskraft ein.

Man macht sich zum Thema Finanzierung oft eine falsche Vorstellung. Ein gutes Drehbuch, mit einem guten Team vor und hinter der Kamera, ist kaum ein Finanzierungsproblem. Die Problematik liegt in der optimalen Entwicklung des Drehbuches, in der Wahl der Schauspieler und Regisseure, Kameraleute und Komponisten. Mein Mentor *Vittorio de Sica*, mit dem ich viele Filme drehte, hätte sein Meisterwerk «Die Fahrraddiebe» in kürzester

«In einer unmittelbar bedrohten Welt besitzt Arthur Cohn die Weisheit, sich Zeit zu nehmen. In einem vom Oberflächlichen und Spektakulären beherrschten Geschäft sucht er Tiefe und Sinn. In einem Medium, wo sich Grösse allzuoft am Dollar misst, setzt seine Kunst eigene Massstäbe.»

John Silver, der Rektor der hundertfünfzigjährigen Universität von Boston, über den Unterschied zwischen Arthur Cohn und anderen Filmproduzenten, anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde an Arthur Cohn.

Zeit und mit einem sehr grossen Budget finanzieren können, wenn er den Vorschlag eines Studios, den Film mit *Gary Grant* zu drehen, angenommen hätte. Er aber wollte diese subtile Geschichte nicht mit einem Weltstar drehen, denn die Glaubwürdigkeit hätte enorm darunter gelitten. Viele Produzenten stellen in Hollywood, Paris oder Rom «Meterware» her. Dass die Popularität von Produzenten nicht mit derjenigen von Schauspielern zu vergleichen ist, liegt auf der Hand. Man sagt ja: Der Fotograf ist nie auf dem Bild!

Immerhin habe ich meine Auszeichnungen immer als Produzent erhalten, dafür, dass ich meine Filme von A bis Z selbst entwickelt habe, oft mit jungen Autoren und Regisseuren, die noch nie zuvor einen Film machten, so z. B. *Jean-Jacques Annaud*, heute der erfolgreichste Regisseur Frankreichs. Das erfüllt mich mit Zufriedenheit.

Sie sind einer der wenigen Produzenten, die auch bei der künstlerischen Ausgestaltung des Films ein gewichtiges Wort mitreden. Dies gilt besonders für die Mitarbeit am Drehbuch, Sie haben es schon angesprochen, und am Filmschnitt, wo Sie den «Final Cut» bei Ihren Filmen haben. Welche künstlerischen und ästhetischen Anforderungen stellen Sie an Ihre Filme? Können Sie das an einem Ihrer Filme deutlich machen?

Arthur Cohn: Da gibt es viele Beispiele. Es ist für mich wichtig, dass man sich an meine Filme auch noch viele Jahre, nachdem man sie gesehen hat, erinnert. Sie sollen die Menschen bereichern und durchs Leben begleiten. Ich stelle an meine Filme in jedem Bereich die höchsten Ansprüche. Als mein Film «Die Gärten der Finzi Contini» abgedreht war und in Berlin an den Filmfestspielen gezeigt wurde, riet *Charlotte Kerr*, die spätere Gattin *Friedrich Dürrenmatts*, den Schluss zu überdenken. Als Resultat wurde mit Regisseur *Vittorio de Sica* das Ende des Films neu gedreht. Für meinen neuen Film «Two Bits» mit *Al Pacino* wurden zwölf Monate nach Fertigstellung die Musik und die Narration-Texte (gesprochen von *Alec Baldwin*) neu gemacht.

Ich bin kein Produzent, der mit der Stoppuhr in der Hand im Schneiderraum sitzt, ich kämpfe für die beste Lösung und habe immer und immer wieder gesehen,

.....
Ich bin kein
Produzent,
der mit der
Stoppuhr in
der Hand im
Schneiderraum
sitzt.
.....

dass das Publikum diese Lösungen schätzt. Und auch die Kritik. «Finzi Contini» ist mit 26 Auszeichnungen der meistprämierte europäische Film überhaupt.

Gewaltszenen im Kino – die Diskussion darüber verstummt nicht, im Gegenteil. Manche Filmschaffenden behaupten, Gewalt müsse gezeigt werden, um deren Sinnlosigkeit deutlich zu machen. Wie stehen Sie zu diesem Argument?

Arthur Cohn: Wenn Gewalt ein fester und wesentlicher Bestandteil einer Handlung ist, muss sie auch gezeigt werden. Man sieht aber auf einen Blick, ob es dem Regisseur um die Darstellung nackter Gewalt geht, damit daraus ein Kassenschlager wird, oder um eine dramaturgische Notwendigkeit. *Alfred Hitchcock* drehte «*Psycho*» in Schwarzweiss, weil eine wichtige Szene zeigt, wie Blut in der Badewanne in den Abfluss rinnt. Er wollte seinen Zuschauern Gewalt, Mord und Tod zeigen – aber so, dass man nicht die Augen verschliessen muss. Ich glaube, dass hier Regisseure von Hitchcock wieder lernen müssen, auch wenn die Lösung nicht mehr die Wahl von Schwarzweissmaterial sein kann. Aber symbolhafte Bilder würden in Qualitätsfilmen oft stärker wirken als billige Blutbäder. Über Actionfilme, die für ein Massenpublikum hergestellt werden, möchte ich nicht reden, denn so etwas interessiert mich nicht als Zuschauer und schon gar nicht als Produzent.

Fernsehen, Video – mehrmals ist das Kino in den letzten Jahren totgesagt worden. Immer wieder gab es neue Themen, neue Techniken, neue und atemberaubende Tricks. Die Wahl von ungewöhnlichsten Themen haben dem Film wieder auf die Beine geholfen. Doch wo liegt die Zukunft des Kinos?

Arthur Cohn: Die Zukunft des Films, um dieses Medium zuerst anzusprechen, liegt natürlich in der riesigen Nachfrage, die es heute gibt. Noch vor 30 Jahren gab es keine Auswertung im Videobereich und Pay-TV, keine kommerziellen TV-Sender in den meisten Ländern. Es gab das Kino und sonst nichts. Die Zukunft des Kinos liegt in der Magie der grossen Leinwand, die – verbunden mit der heutigen Spitzentechnik in allen Bereichen – eine Handlung in einer perfekten Dimension vermittelt. Das Kino steht weltweit vor und in einer Renaissance, dazu kommt auch eine gewisse Fernseh müdigkeit. Wichtig ist



Der französische Schauspieler Michel Piccoli gratuliert Arthur Cohn, der Anfang 1995 mit dem höchsten Orden Frankreichs «Commandant des Arts et des Lettres» ausgezeichnet wurde.

aber, Filme zu zeigen, die in Inhalt und Qualität für eine gute Mund-zu-Mund-Propaganda sorgen. Denn das Herausbringen eines Filmes wird immer teurer, in den USA startet man oft Filme in mehr als 2000 Sälen, und wenn das schiefgeht, kostet es enorm viel Geld.

Die vergangenen Jahre waren für die Kinoproduzenten Rekordjahre, sei es für Disney (Lion King), für Paramount (Forest Gump), aber auch für kleinere und lokale Produzenten, die wussten, was das Publikum sehen will, die aber ihre Filme gezielt in speziell ausgewählten Kinos starten. Die Tendenz ist nach wie vor sehr positiv.

Seit 50 Jahren sind die USA das Zentrum der Weltfilmindustrie. Der Nationalsozialismus hat ab 1933 das deutsche und ab 1939 das europäische Kino zerstört. Heute verfügt noch Frankreich über eine nennenswerte Filmindustrie, auch Italien, Spanien und England. Warum tun sich die europäischen Staaten so schwer, sich im Filmgeschäft zusammenzuschliessen – etwa unter der Führung Frankreichs –, um den Amerikanern Paroli zu bieten?

Arthur Cohn: Ein Zusammenschluss in Europa ist nicht möglich, denn es gibt – in der europäischen Herstellung – keinen dominierenden Geschmack. Die Wünsche der Zuschauer sind so verschieden wie die Menüs in lokalen Restaurants in Mailand, London oder Stockholm! Nur wenn ein

Film aus den USA kommt, hat er eine europaweite Anziehungskraft.

Das gleiche sieht man auch im Fernsehbereich. US-Serien laufen weltweit und in jedem europäischen Land, ich denke an «Colombo» oder «In den Strassen von San Francisco». Die TV-Anstalten in Europa haben aber noch keine Serie erfolgreich in die USA verkaufen können. Es wird keinen Euro-Film geben. Belgische Filme für Belgier, norwegische Filme für Norweger. Aber einen gemeinsamen Geschmack und eine gemeinsame Interessenlage gibt es nicht, noch lange nicht.

Ein französisches Konsortium hat die traditionsreichen Filmstudios Berlin Babelsberg erworben. Produzieren darf dort, wer will. Könnte so auf die Dauer Europa nicht wieder ein Zentrum des internationalen Filmschaffens werden?

Arthur Cohn: Es gibt viele renommierte Studios in Europa, die Bavaria in München, die Pinewood Studios in London oder die Cinecittà in Rom, neu hinzugekommen ist Babelsberg. Dort besteht der Nachteil der starken D-Mark, dafür der Vorteil von hoher finanzieller Beteiligung des Studios an einzelnen Produktionen. Ein Zentrum des internationalen Filmschaffens kann Europa kaum mehr werden, aber es wird immer Filme geben, die nicht in den USA gedreht werden und um die Welt gehen: «The Piano» kam aus Au-

stralien, «Four Weddings and A Funeral» aus London, um jüngste Erfolge zu nennen.

Hat die Filmkultur in Japan, China, Südostasien und Südamerika Chancen, einmal in die Fussstapfen der USA zu treten? Welche Beziehung besteht zwischen wirtschaftlichem Aufschwung und der Entwicklung der Filmkultur der sogenannten Schwellenländer?

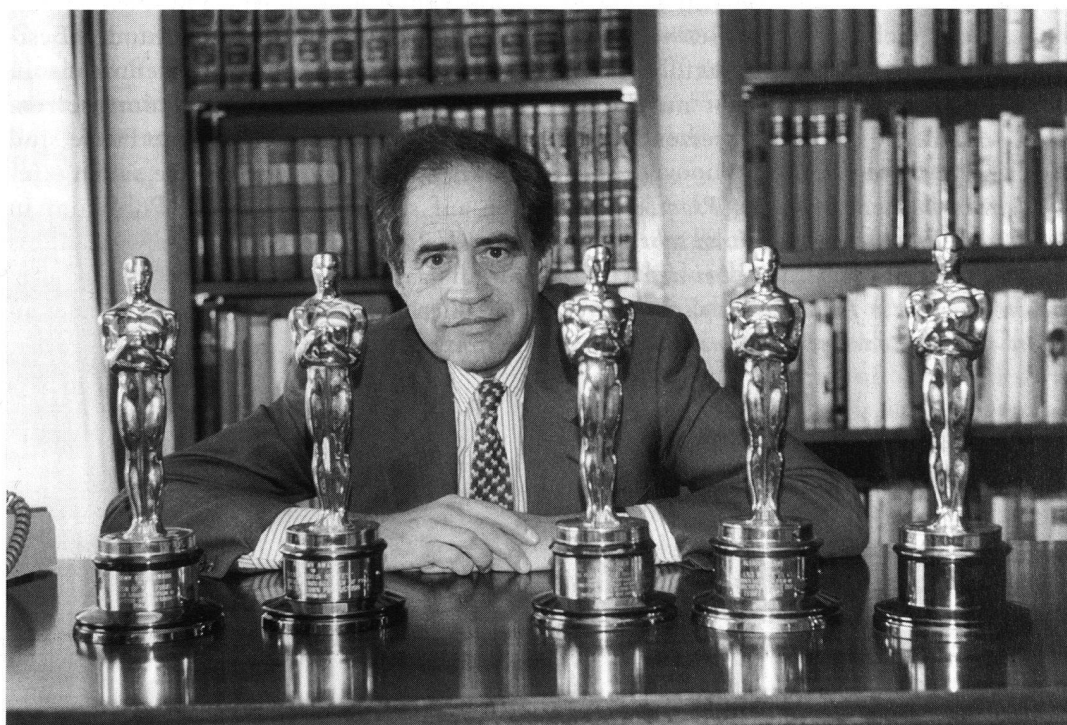
Arthur Cohn: Mit wirtschaftlichem Aufschwung hat die Filmproduktion nicht so viel zu tun, wie andere Bereiche der Wirtschaft. Nie wurde in Filme so viel investiert wie beispielsweise in Autofabriken. Natürlich wird man in den von Ihnen genannten Ländern vermehrt Filme drehen. Aber es werden nur ganz wenige Produktionen sein, die den Weg in die Kinos der Welt finden. Es gibt seit Jahrzehnten Filme aus diesen Regionen, die immer wieder für Achtungserfolge sorgten, so «Saalam Bombay» sowie Filme aus Taiwan, Hongkong und vor allem aus China. Aber das sind und bleiben Einzelfälle. Asiatische Filme können in ihrem Raum sehr erfolgreich sein, wie auch lateinamerikanische Filme in den diesbezüglichen Ländern. Aber dabei wird es in der Regel bleiben.

Der hundertste Geburtstag des Kinos fällt in das Jahr des 50. Jahrestages der Niederlage des Nationalsozialismus. Claude Lanzman, Autor und Regisseur des Dokumentarfilms «Shoah», hat in der Pariser Zeitung «Le Monde» bestritten, dass Spielbergs Film

«Schindlers Liste» die Erinnerung an den Holocaust wachzuhalten vermag. Der Holocaust sei mit dem künstlerischen Medium Film nicht darstellbar. Durch den Versuch, ihn mit Schauspielern darzustellen, werde er vielmehr banalisiert. Welche Rolle erkennen Sie dem Film als Mittel der Erinnerung an den Holocaust zu?

Arthur Cohn: Ich kenne den Zusammenhang von Lanzmans Äusserung nicht. Doch das Medium Film kann in zwei Dimensionen den Holocaust näherbringen: Im Bereich des Dokumentarfilms straft man all jene Lügen, die an den Gaskammern von Auschwitz-Birkenau zweifeln. Diese Stimmen gibt es immer wieder und vermehrt – auch in der Schweiz. Die Dokumentationen zeigen die erbarmungslose Vernichtung des europäischen Judentums, von sechs Millionen Menschen. Die Spielfilme zeigen einzelne Schicksale, ob in Spielbergs Meisterwerk «Schindlers Liste» oder in der TV-Serie «Holocaust» von *Gerald Green*. Beide Filmarten sind für die Erinnerung an den Holocaust wichtig, wobei – das liegt auf der Hand – dem Dokumentarfilm in einer Zeit des geschichtlichen Revisionismus eine sehr wichtige Bedeutung zukommt.

Walter Benjamin hat in seinem epochalen Buch «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit» dem Film die Aufgabe zuerkannt, der Kunst die «Aura» zu nehmen, d. h. sie auch der nichtbürgerlichen



Arthur Cohn in seinem Basler Bureau mit seinen fünf Oscars.

Gesellschaftsschicht zugänglich zu machen. Das scheint sich insofern als richtig erwiesen zu haben, als dass das Kino tatsächlich niemanden auszuschliessen scheint. Doch wie steht es bei den grossen Publikumsfilmen mit dem Kunstverständnis, das Benjamin zugrunde legte?

Arthur Cohn: Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass Walter Benjamin von 1892 bis 1940 lebte; im Exil beging er Selbstmord. Die Welt hat sich zwar seit seinem Tod stark geändert, aber nicht die Emotionen und Gefühle der Menschen. Liebe ist Liebe, Hass ist Hass, so wird es immer sein. Das Kunstverständnis ist so wie seit Hunderten von Jahren. Manche haben es, manche wollen es erlernen. Die Masse aber – und die Welt ist gross – sucht Thrill und Unterhaltung. Wir dürfen uns hier keine Illusionen machen. Ich habe in meinen Filmen immer an das Kunstverständnis der Menschen appelliert – nicht immer zur Freude der Filmverleiher!

Der Schweizer Film hat in den letzten Jahren von sich reden gemacht und internationale Auszeichnungen erhalten. Auch kleine Länder können also Erfolg haben. Wie schätzen Sie die Voraussetzungen der Film-schaffenden in der Schweiz ein, um zu reüssieren?

Arthur Cohn: Wir haben viele Talente in allen Sprachregionen der Schweiz. Doch grosse Talente wie *Fredy Murer* müssen wissen: Der «Heimmarkt» Schweiz ist für das sehr teure Medium Film sehr klein, zu klein. Bei geschickter Themenwahl, bei guter Besetzung sind immer Erfolge möglich. Aber wenn Filmemacher nur Dinge von zu lokalem Interesse umsetzen, bleibt der richtige Erfolg aus.

Sogenannte Low-Budget-Produktionen haben sich in den letzten Jahren sehr oft als Kassenerfolge erwiesen. Sind bei den Grossproduktionen die finanziellen Grenzen erreicht worden, oder sind Filme, die wenig

gekostet haben, immer noch ein Leistungs- ausweis für junge, unbekannte, aber talentierte Regisseure?

Arthur Cohn: So kann man es nicht sehen. Es gibt Stories, die man preiswert umsetzen kann, und andere, die sehr teuer sind. Wenn ein junger und unbekannter Regisseur ein Low-Budget-Thema findet, ist das sicher klug, denn er wird eher eine Finanzierung für sein Projekt finden. Film-erfolge lassen sich nicht programmieren, und so ist auch Ihre Frage kaum zu beantworten. «Sex, Lies and Videotapes» z. B. war ein überaus preiswerter und ein erfolgreicher Film, andere Filme mit Megastars stürzen manchmal ab, wie etwa viele Filme mit *Madonna*. Hier gibt es – Gott sei Dank! – keine Regeln.

Welche Möglichkeiten hat ein erfolgreicher Produzent, junge Talente zu fördern?

Arthur Cohn: Alle. Jeder Regisseur, jeder Schauspieler macht einmal seinen ersten Film. Ich habe Talente, die Stars wurden, vor die Kamera gebracht, so *Dominique Sanda*. Und ich habe drei der fünf Oscars mit Filmen gewonnen, deren Regisseure noch nie zuvor einen abendfüllenden Film gedreht hatten.

Woran arbeiten Sie zurzeit, und was sind Ihre Pläne für die Zukunft?

Arthur Cohn: Ich bin mit der Fertigstellung des Spielfilms «Two Bits» mit Al Pacino beschäftigt und plane die Verfilmung des Buches «Jahrmarkt der Unsterblichkeit» von *Paul Gallico* («The Foolish Immortals»). Auch bin ich bemüht, den Bestseller «Die schöne Frau Seidenmann» in die filmische Bildsprache umzusetzen. Wichtig ist und bleibt: Meine Filme sind nicht für den Tag gedacht. Sie sollen – jeder auf seine Weise – dem Publikum in aller Welt etwas geben und das Verständnis für all das, was Leben bedeutet, bereichern. So sollen meine Filme beim Zuschauer in Erinnerung bleiben. ♦

Bernhard Giger,

1952 in Bern geboren, Fotografen-Ausbildung, Mitarbeiter des Berner Kellerkinos, Film- und Medienkritik. Ab 1979 Medienredaktor «Der Bund», seit 1988 Leiter des kulturellen «Bund»-Ausgehmagazins «Berner Woche». Filme u. a.: Winterstadt (1981), Der Gemeindepräsident (1984), Tage des Zweifels (1991), Gehirnwäsche (Tatort, 1993).

IM SCHATTEN VON «WATERWORLD»

Zur Situation des Schweizer Films Mitte der neunziger Jahre

Etwas Bewegung in der Filmpolitik, wenig Bewegung auf der Leinwand: Der Schweizer Film steckt in der Krise. Diese ist nicht nur hausgemacht. Das europäische Kino vermag sich gegen die mächtige amerikanische Konkurrenz kaum mehr zu behaupten.

Fast gleichzeitig sind in den Deutschschweizer Kinos die amerikanische Grossproduktion «Waterworld» von Kevin Reynolds und der schweizerisch-österreichische Low-Budget-Film «Liebe Lügen» von Christof Schertenleib angelaufen. Extremer könnte der Kontrast nicht sein, und doch vermittelt die Gleichzeitigkeit der Programmation ein typisches Bild des gegenwärtigen Kinoangebots und somit überhaupt der Filmwirtschaft der neunziger Jahre. Die beiden Filme bezeichnen die äussersten Pole des heutigen Filmschaffens, es trennen sie Welten, und dennoch treten sie im Kino gegeneinander an, die monumentale Mainstream-Produktion und der kleine Studiofilm.

«Waterworld» darf bis auf weiteres das Prädikat «der teuerste Film aller Zeiten» für sich in Anspruch nehmen, 200 Millionen Dollar soll die Geschichte vom Überlebenskampf auf einem alles überflutenden Ozean, eine Hightech-Variation des Archenoa-Stoffs, gekostet haben, noch einmal soviel wurde für die weltweite Lancierung des Films ausgegeben. Inhaltlich hat der Film wenig zu bieten, einem Westerner

gleich zieht ein von Kevin Costner dargestellter Mann mit Kiemen hinter den Ohren und flossenartigen Füßen auf einem Trimaran durch die gefährlichen Wasser, kämpft für sich und später mit anderen gegen eine Horde bestialischer Endzeitkrieger und führt schliesslich seine Begleiter auf eine letzte Insel – rettet also sozusagen die Menschheit vor dem Aussterben. Nicht die Geschichte an sich hat bei «Waterworld» die hohen Kosten verursacht, sondern der technische Aufwand, mit dem sie erzählt wird, die Dekors und die Special Effects.

Beim Film von Christof Schertenleib ist es genau umgekehrt. «Liebe Lügen» hat rund 800 000 Franken gekostet, eine fast unglaubliche Zahl nicht nur im Vergleich mit den Produktionskosten des amerikanischen Konkurrenten, sondern vielmehr darum, weil die Anlage der Handlung recht aufwendig ist. Der Film hat vier Haupt- und vier grössere Nebenfiguren und spielt an ebenso vielen Orten in zwei Ländern. Eine solche inhaltliche Vielfalt könnte sich – etwas überspitzt ausgedrückt – Hollywood schon gar nicht mehr leisten.

«Liebe Lügen» führt weiter, was die Schweizer Filme der vergangenen 25 Jahre, die sich durchsetzen konnten, schon immer auszeichnete. Ein aus dem persönlichen Erfahrungsbereich des Autors entwickelter Stoff – Christof Schertenleib ist selbst ein Pendler zwischen Österreich und der Schweiz, er hat in Wien die Filmhochschule besucht –, eine kleine Geschichte, das heisst in diesem Fall: kleine Geschichten; eine unspektakuläre Erzählweise, die das tiefe Budget nicht vertuscht, sondern die Gewichte anders setzt – was spielt es denn für eine Rolle, ob der italienische Strand in «Liebe Lügen» am Neuenburgersee liegt, entscheidend ist, ob die

Beatrice (Katharina Schnebeli, links) und Nora (Isabella Menke) in Liebe Lügen, ein Film von Christof Schertenleib. © FAMA Film AG, Bern.



Zuschauer glauben, dass die Handlung in Italien spielt; Figuren schliesslich, die man kennt und die einen doch überraschen. Dazu kommt bei Schertenleib eine Ironie, welche die Erzählung auffängt, wenn sie schwer zu werden droht. Mit verblüffender Leichtigkeit führt der Autor die zwei Frauen und zwei Männer um die dreissig, die sich bei einem Sprachkurs in Italien kennenlernen, durch den Film. In einer zunächst kompliziert anmutenden Verästelung der Handlung geht jeder zurück an seinen Ort, an seine Orte, und doch hat man den Eindruck einer Schicksalsgemeinschaft, einer Gruppe von Leuten, die voneinander nicht mehr loskommen können.

Erfolgsmeldung

Schertenleibs Film ist von der Kritik wohlwollend bis begeistert aufgenommen worden und hat gute Chancen, auch im Schatten von «Waterworld» in den Kinos sein Publikum zu finden. Eine Erfolgsmeldung hat der Schweizer Spielfilm dringend nötig. 13 000 Eintritte konnte der bestbesuchte inländische Spielfilm des vergangenen Jahres, *Daniel Helfers* «Tschäss», verzeichnen, ein ernüchterndes Resultat. Der Schweizer Film ist für einen guten Teil des heutigen Kinopublikums, eines mehrheitlich jungen Publikums, kein Begriff mehr oder ein mit negativen Vorzeichen belasteter – man assoziiert Langeweile, Problembe ladenheit und intellektuelle Nabelschau damit. Zudem scheint es zuweilen, man lese die Namen von Schweizer Regisseuren, vor allem solcher aus der Deutschschweiz, häufiger im Vorspann ausländischer Fernsehfilme als auf den Leinwänden in Schweizer Kinos.

Nicht nur der Spielfilm ist in einer Krise, der Schweizer Film ganz allgemein ist es. Die Euphorie der siebziger Jahre, als der Neue Schweizer Film auch international hohes Ansehen genoss, als er noch eine Filmbewegung war auf der Suche nach den anderen Bildern und den anderen Tönen in einem der reichsten Länder der Welt, ist verflogen. Das ist sicher eine Folge der noch enger gewordenen Produktionsbedingungen: Nach dem EWR-Nein ist die Schweiz von den Media-Programmen der Europäischen Union ausgeschlossen, die staatliche Filmförderung von rund

.....

*Der Schweizer
Film ist für
ein mehrheitlich
junges Publikum
mit negativen
Vorzeichen
belastet – Lange-
weile, Problem-
beladenheit,
intellektuelle
Nabelschau.*

.....

20,5 Millionen Franken für die Produktion, Festivals und weitere filmkulturelle Aktivitäten ist im europäischen Vergleich nach wie vor bescheiden, die weltweite Kostenexplosion von bis zu hundert Prozent in rund zehn Jahren hat sich aber auch auf die Schweizer Filmbranche nachhaltig ausgewirkt. Das Fernsehen wiederum, bedrängt von der internationalen Konkurrenz, der privaten insbesondere, setzt in seinen Eigenproduktionen vermehrt auf fernsehspezifische Formen, «Tatort»-Krimis, Serien wie «Die Direktorin» oder ganz im Studio produzierte Komödien-Serien (Sitcom). Immerhin verpflichtet sich die SRG in einem Vertrag mit den Verbänden der Filmbranche, auch ins freie Filmschaffen zu investieren – mit zunehmender Lustlosigkeit allerdings, weil die Mittel nur indirekt, über eine Ausstrahlung nach der Kinoauswertung, ins Programm fliessen.

Es wäre jedoch zu einfach, die Krise allein mit den fehlenden Mitteln begründen zu wollen, denn eigentlich beginnt diese bereits in den Köpfen der Autorinnen und Autoren. Diese – hin- und hergerissen zwischen geschriebenen und ungeschriebenen Anforderungen der Förderungsgremien und des Fernsehens auf der einen und den eigenen, persönlichen Ansprüchen auf der anderen Seite – sind zusehends verunsichert, weil sie nicht mehr recht wissen, was sie machen wollen und was sie machen müssen. Wenn aber bereits die Entwicklung einer Idee und das Schreiben von Exposé und Drehbuch unter dem Einfluss der Frage nach der Finanzierbarkeit steht, erlischt das «feu sacré», das doch Antrieb jeder künstlerischen Tätigkeit sein müsste.

Die Bewegung ist erlahmt. «*Filmschaffender ist ein einsamer Nebenberuf*», schrieb der ehemalige Chef der Sektion Film im Bundesamt für Kultur, *Alex Bänninger*, in der «Neuen Zürcher Zeitung». Als Beispiel erwähnte er etwa *Rolf Lyssy*, immerhin Autor des erfolgreichsten Schweizer Films («Die Schweizermacher»), der zu den meistabgelehnten Gesuchstellern bei der Eidgenossenschaft gehört. Was auch immer deren Filmkommission bewegen haben mag, nicht auf Lyssys Gesuche einzutreten – zermürend und demütigend ist es in jedem Fall, wenn einer der profiliertesten Filmschaffenden des Landes nicht einigermassen kontinuierlich arbeiten kann, son-

dern nach jedem Film wie ein Debütant wieder bei Null anfangen muss.

Die Bewegung ist erlahmt: Seit «Höhenfeuer» (1985) hat *Fredi M. Murer* keinen Spielfilm mehr gedreht (sich dafür als Präsident des Verbands der Filmgestalterinnen und -gestalter mit enormem Einsatz für die Interessen der Filmschaffenden eingesetzt). Von *Markus Imhoof* gab es auch schon längere Zeit keinen Film mehr zu sehen, *Kurt Gloor* hat sich als freier Filmschaffender zurückgezogen.

Die Stagnation wirkt sich natürlich auch aus auf die Politik. Eine Branche, die nicht im öffentlichen Bewusstsein ist, hat keine Lobby im eidgenössischen Parlament oder in den Exekutiven der Kantons- und Stadtregierungen. Mit nur wenigen Gegenstimmen haben die eidgenössischen Räte im vergangenen Jahr den Filmkredit um eine Million gekürzt. Wie in den siebziger Jahren, als linke Dokumentarfilme etwa von *Gloor* oder *Richard Dindo* Parlament und Bundesrat beschäftigten, wurde die Kürzung auch diesmal unter anderem mit der angeblich staatsfeindlichen Haltung der Filmschaffenden begründet. Verärgert hatten bürgerliche Parlamentarier auf die Förderung eines Films über *Jean Ziegler* durch die eidgenössische Filmkommission reagiert – die Kürzung des Filmkredits, meinte ein Ständerat, sei deshalb auch als eine «Erziehungsmassnahme» zu verstehen.

Nicht nur auf eidgenössischer Ebene wird die Filmförderung hinterfragt, von Streichungen bedroht ist sie auch weiter unten: In einem Kulturkonzept der Stadt Bern, das als Grundlage der künftigen Kulturpolitik gedacht ist, wird die Filmförderung in einem Negativ-Szenario grundsätzlich zur Diskussion gestellt. Würde jedoch, als Folge finanzpolitischer Sparmassnahmen, der Filmkredit ganz gestrichen, wäre das lokale Filmschaffen, das sich in Bern gerade wegen der städtischen Filmpolitik erhalten konnte, ohne Basis.

Autoren und Produzenten

Die Probleme des Schweizer Films sind aber nicht bloss hausgemacht. Der europäische Film insgesamt kann sich immer schlechter behaupten gegen die Konkurrenz aus den USA. Nur knapp zwanzig Prozent der Kinoeintritte in Europa wer-

den auch für europäische Produktionen gelöst, in den vergangenen zehn Jahren hat der europäische Film zwei Drittel seines Kinopublikums verloren. Selbst in Frankreich, dem einzigen europäischen Land mit einer intakten, vom Staat grosszügig unterstützten Filmindustrie, werden jedes Jahr weniger Filme gedreht.

Im Niedergang des europäischen Films – das gilt auch für die Schweiz – kündigt sich das Ende oder zumindest eine tiefgreifende Veränderung des Autorenfilms an, wie ihn die filmvernarrten Franzosen Ende der fünfziger Jahre definierten, die zuerst in der Zeitschrift «Cahiers du Cinéma» und dann mit eigenen Werken ein neues Filmverständnis schufen. Weil sie selbst in klassischen Hollywoodfilmen, in von Studios organisierten und unter strenger Überwachung hergestellten Produktionen, die Autorenschaft der Regisseure erkannten, jene von *Hitchcock* natürlich und vom Western-Regisseur *John Ford*, aber auch jene von *Howard Hawks*, der in verschiedenen Genres arbeitete, forderten die Regisseure der Nouvelle Vague – vereinfacht dargestellt –, der Autor und nicht der Produzent habe die Hauptperson bei der Realisierung eines Films zu sein. Was sie damit meinten, zeigten sie in Filmen, die zu den bewegendsten gehören, die je gedreht wurden: «A bout de souffle», «Jules et Jim», «Hiroshima mon amour», «Pierrot le fou».

Der Autor oder die Autorin werden zwar auch im künftigen europäischen Film die eigentlichen Schöpfer des Werks bleiben, die sehr komplizierte und arbeitsintensive Mittelbeschaffung und die möglichst ökonomische Planung bedingen aber die partnerschaftliche Zusammenarbeit mit Produzenten. In der Antwort auf die Frage, wie weit sich Autoren und Produzenten, Künstler und Manager treffen und gemeinsam kreativ sein können, liegt die Zukunft des europäischen Films.

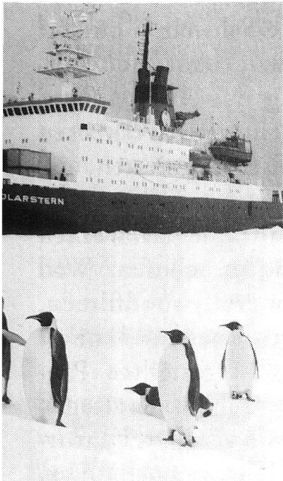
Neue Förderungsmodelle

Trotz allem: Es werden natürlich weiterhin Filme gedreht in der Schweiz. Die Solothurner Filmtage zeigten dieses Jahr fast hundert Stunden belichtetes Material, am Filmfestival von Locarno wurden gleich fünf Schweizer Spielfilme uraufgeführt, auch im Wettbewerb des Dokumentar-

.....

*Nach dem
EWR-Nein ist die
Schweiz von
den Media-
Programmen der
Europäischen
Union aus-
geschlossen.*

.....



Kaiserpinguine mit der R/V Polarstern im Weddell-Meer, in: *Der Kongress der Pinguine*, ein Film von Hans Ulrich Schlumpf.

© Filmcooperative
Zürich, Postfach 172,
8031 Zürich.

filmfestivals von Nyon waren fünf Schweizer Beiträge zu sehen. Wie zu allen Zeiten des Neuen Films in unserem Land ist es vor allem der Dokumentarfilm, der die Kontinuität der Produktion gewährleistet. Logisch – aber doch ungewöhnlich –, dass die an der Kasse erfolgreichste Produktion der vergangenen Jahre ein Dokumentarfilm ist, *Hans-Ulrich Schlumpfs* «Der Kongress der Pinguine». Die traurig-verspielte Antarktis-Expedition zu den Pinguinen, zu einsamen Forschern und in verlassene Walfängerstationen ist in den Schweizer Kinos auf über 75 000 Eintritte gekommen.

Es werden weiterhin Filme gedreht, und auch in der Filmpolitik tut sich einiges. Neue Förderungsmodelle sind im Juli vom Bundesamt für Kultur in die Vernehmlassung geschickt worden: eine erfolgsabhängige Filmförderung, die aber nicht auf Kosten der bisherigen selektiven Förderung gehen darf, ein Garantiefonds, der die Kreditwürdigkeit der Produzenten bei den Banken stärken soll, und schliesslich die Schaffung eines Schweizerischen Instituts für Film und Audiovision zur besseren Koordination der Film-Aktivitäten des Bundes, der Pro Helvetia und des Schweizerischen Filmzentrums. Bis Ende 1995 sollen Bundesrätin *Ruth Dreifuss* erste Vorschläge für die konkrete Umsetzung vorgelegt werden. Ausgearbeitet werden diese unter der Leitung von *Marc Wehrlin*, dem neuen Chef der Sektion Film, der die Filmschaffenden und die Filmwirtschaft schon lange bestens kennt und sein Amt deshalb am 1. August als eine Art «Hoffnungsträger» antrat.

Die Stunde der Grenzgänger

Die Präsentation der neuen Förderungsmodelle löste im Schweizer Film keine neue Euphorie aus. Warum auch, hängt doch deren Umsetzung einmal mehr von der Frage der Finanzierbarkeit ab. Nicht Resignation, aber eine Abgeklärtheit, die lähmt, hat sich breit gemacht im Schweizer Film. Und eine gewisse Ratlosigkeit. Welches sind die richtigen Filme für dieses Land und den weiteren europäischen Raum? Wieviel dürfen und können sie kosten? Sollen sie in Dialekt gedreht werden oder in einer internationalen Sprache? Welches Publikum sollen sie erreichen?

Lange Jahre herrschte darüber Klarheit. Die Autoren des Neuen Schweizer Films haben sich aufgemacht, andere Geschichten zu entdecken und zu erzählen, Gegen-Kino war der Schweizer Film, anwaltschaftlich politisch; er mischte sich – etwa bei der Frage der Atomkraftwerke – ganz direkt in die politische Auseinandersetzung ein. Inzwischen hat sich das gesellschaftspolitische Umfeld völlig verändert, und ins Kino geht eine neue Generation von Zuschauerinnen und Zuschauern. Es ist heute kaum mehr von Bedeutung, ob ein Film die «richtige» politische Haltung hat, sondern ob er gut erzählt ist und ob seine Figuren und das, was sie machen, interessieren. Wie mit einer persönlichen, vielleicht ganz unkonventionellen Art des Erzählens, die auch eine Überprüfung der eigenen, festgehockten Sehweisen einschliesst, diese Erwartungen erfüllt werden könnten, dafür hat der Schweizer Film der neunziger Jahre die Rezepte noch nicht gefunden.

Der Schweizer Film ist, wie das ganze Land, blockiert. Es geht eigentlich nicht mehr, wie noch in den achtziger Jahren, um die Frage, ob die Schweiz in europäische Grossproduktionen investieren oder auf den kleinen «regionalen» Film setzen soll. Es geht darum, wie es nach der Auskoppelung aus den EU-Förderprogrammen und der fast dramatischen Enge der Produktionsbedingungen im eigenen Land noch möglich sein wird, auch in Zukunft in der Schweiz oder von der Schweiz aus Filme zu machen. Was für Filme auch immer, grössere oder kleine, bunte oder solche in Grautönen. Einfach Filme.

Eine neue Generation von Filmschaffenden findet vielleicht Auswege: die Schweizer Absolventen internationaler Filmschulen. Ihr Verhältnis zum Schweizer Film und zu dessen Geschichte ist locker, ungezwungen, distanziert. Sie drehen ihre Filme dort, wo sie gerade leben, in London, in Berlin oder in Wien. Vielleicht kommen sie, wie Christof Schertenleib, wieder zurück und werden, wie er, Pendler zwischen der Schweiz und der Welt. Ob die Filme, die sie machen, Schweizer Filme sind, ist nebensächlich. Entscheidend ist, dass sie Grenzen öffnen, gegen innen und gegen aussen, Staatsgrenzen und andere. ♦

Peter Bühler,

geboren 1926, studierte Geschichte in Zürich, Genf und London. 1951 Promotion zum Dr. phil. I in Zürich. Bis 1991 Hauptlehrer an der Kantonsschule Hohe Promenade in Zürich. Verschiedene Publikationen zur Presse- und Wirtschaftsgeschichte und zum Spannungsfeld von Staat und Kirche.

«JUD SÜSS» – DER FILM ALS IDEOLOGISCHE WAFFE

Es ist kein Zufall, dass gerade im Jahre 1940, als das Programm zur Vernichtung des europäischen Judentums anlief, drei antisemitische Filme produziert wurden: «Die Rothschilds», «Jud Süss», «Der ewige Jude». Mehr als 30 Tagebucheintragungen beweisen, dass Goebbels den Film «Jud Süss» am meisten favorisierte. Sein wilder Antisemitismus hatte sein Objekt gefunden.

Die autoritären Regime, die in der Zwischenkriegszeit in vielen Staaten Europas die Macht ausübten, bedienten sich mit grossem Geschick des neuen Massenmediums Film, und vor allem der Propagandaminister des Dritten Reiches, *Joseph Goebbels*, erkannte schon früh dessen massenpsychologische Wirkung. Wie er über den Film dachte, geht klar aus der Rede hervor, die er am 11. März 1939 in der Krolloper Berlin vor Filmschaffenden gehalten hat: Wenn ein Staat für sich in Anspruch nehme, einem Kinde das Einmaleins und das ABC beizubringen, wieviel grösser sei dann das Anrecht des Staates auf alle Mittel und Möglichkeiten, die zur Erziehung und Lenkung des Volkes dienen können. Neben Presse und Rundfunk sei eines dieser Mittel der Film. Dabei sollte der Propagandafilm, eine Waffe ganz besonderer Art in der Hand des Ministers, nicht plump, sondern raffiniert eingesetzt werden: *«Hierzu gibt es zwei Mittel: Das erste und wertvollste ist ein ethisches, indem wir dem deutschen Menschen den Stolz auf die deutsche Kulturleistung einprägen. Grundsatz: Die Tendenz nur zwischen den Zeilen! Das zweite Mittel: Beeinflussung von der gefühlsmässigen Seite her.»*

Am Beispiel des Films «Jud Süss» soll die nationalsozialistische Filmpolitik verdeutlicht werden. Da der Film beanspruchte, *«aufgrund authentischer Überlieferungen»* gestaltet worden zu sein, soll zuerst das Leben des historischen Jud Süss skizziert werden. *Joseph Süss Oppenheimer* wurde 1692/93 oder 1698/99 im kurpfälzischen Heidelberg geboren. Schon früh zog es ihn in die Fremde – Amsterdam, Wien und Prag sind Stationen, wo er sich aufhielt –, und nach seiner Rückkehr wurde er Geld- und Warenhändler wie sein Vater, ein weit-

gespanntes Netz von Beziehungen zu jüdischen und nichtjüdischen Firmen und zu hochgestellten Kreisen christlichen Glaubens knüpfend. 1732 begegnete er dem Prinzen *Carl Alexander von Württemberg*, der den talentierten Oppenheimer, als er Herzog geworden war, an den Hof holte. Als Hoffaktor (Hofjude) entfaltete er eine rastlose Tätigkeit. Er wurde herzoglicher Schatullenverwalter, Hof- und Heereslieferant, Münzpächter, fürstlicher Ratgeber, er agierte als Edelmetall- und Juwelenhändler, Bankier und Lotterieuunternehmer, er veranstaltete Glücksspiele und vermittelte in Rechtsstreitigkeiten. Zwar bekleidete er keine amtliche Stellung, aber als geheimer Finanzrat verschaffte er durch Ämterverkauf und immer neue Abgaben seinem verschwendungssüchtigen Herrn die dringend benötigten Mittel. Die Stellung des katholischen Herzogs in einem streng protestantischen Land, die Betonung des fürstlichen Absolutismus gegenüber den renitenten Landständen, die den Plan eines Verfassungsverfalls reifen liessen (dessen Konturen unscharf sind, auch Oppenheimers Rolle), und ein Jude in exponierter Position unter Christen häuften genug Zündstoff an, um eine Katastrophe herbeizuführen. Der plötzliche Tod des Herzogs am 12. März 1737 riss auch den Hofjuden ins Verderben. Noch in der gleichen Nacht wurde er verhaftet, «peinlich» verhört und schliesslich wegen *«Amterschleichung, Majestätsbeleidigung, Hochverrats, Aussaugung des Landes»* zum Tod verurteilt und am 4. Februar 1738 vor einer schaulustigen Menge erhängt – ein Sündenbock für Fürstenwillkür und ein Opfer antisemitischer Vorurteile. Eine 250jährige Auseinandersetzung mit dem Aufstieg und Fall des Jud Süss konnte

beginnen, die ganze Bibliotheken gefüllt hat.

Es ist kein Zufall, dass gerade im Jahre 1940, als das Programm zur Vernichtung des europäischen Judentums anlief, drei antisemitische Filme produziert wurden: «Die Rothschilds» (17. Juli), «Jud Süß» (5. September), «Der ewige Jude» (28. November). Mehr als 30 Tagebucheintragen beweisen, dass Goebbels den Film «Jud Süß» am meisten favorisierte, sein wilder Antisemitismus hatte sein Objekt gefunden: «*Erschütternd. Dieser Film wird unser grosser Clou*» (28. Oktober 1939). «*Der erste wirklich antisemitische Film*» (9. November 1939). «*Ein ganz grosser, genialer Wurf*» (18. August 1940). Am 5. September 1940 wurde der Terrafilm «Jud Süß» in Venedig anlässlich der «deutsch-italienischen Filmwoche» uraufgeführt. Unter der Regie von Veit Harlan spielte die erste Schauspielergarnitur Ferdinand Marian, Werner Krauss und Kristine Söderbaum. Sie garantierten den Erfolg in Venedig, mehr noch bei der Erstaufführung in Berlin (25. September 1940), zu der sich Goebbels wie folgt äusserte: «*Abends Ufapalast. Premiere von «Jud Süß». Ein ganz grosses Publikum mit fast dem gesamten Reichskabinett. Der Film hat einen stürmischen Erfolg. Man hört nur Worte der Begeisterung. Der Saal rast. So hatte ich es mir gewünscht.*»

Der Film war ein Konstrukt, zusammengefügt aus Bruchstücken der Biographie und aus Elementen der Novelle «Jud Süß» von Wilhelm Hauff (1827) und des gleichnamigen Romans von Lion Feuchtwanger (1922). Wegleitend war die historische Treue nicht, zu viel Erfundenes ist beigemischt, worauf wir im Rahmen dieses Aufsatzes nicht eingehen können; es ging den Drehbuchautoren gar nicht darum, eine tragische historische Figur mit filmischen Mitteln zu bewältigen. Spiegeln sich im Leben des Jud Süß Oppenheimer politische, wirtschaftliche und soziale Probleme in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, handelt es sich um die Transformation eines rückständigen Landes, um den Aufbruch in ein neues ökonomisches Zeitalter kapitalistischer Prägung auf Kosten der alteingesessenen Zünfte und Landstände, wobei die Rolle des geheimen Finanzrates historisch kontrovers ist, wurde der filmische «Jud Süß» zum Bösen

schlechthin. Alles, was im Film geschieht, entspringt den verruchten Leidenschaften des Juden, und die Vielfalt historischen Geschehens bündelt sich in der Rassenfrage. Zwei Schlüsselszenen des Films stellen den Bezug zur Gegenwart her: Die Vergewaltigung Dorothea Fabers, Tochter des Landschaftskonsulenten Sturm, durch den Juden («Rassenschande») und am Schluss die Verkündung des Judenbanns. Alle Juden müssen das Land, in das sie Jud Süß geholt hatte, «*innerhalb dreier Tage*» verlassen. Damit wird der Bezug zu den Nürnberger Rassengesetzen von 1935 deutlich hergestellt. («*Mögen unsere Nachfahren an diesem Gesetz ehern festhalten*», verkündet Sturm): Zwischen Juden und «Ariern» gibt es keine Lebensgemeinschaft, lautet die Botschaft. Oder in den Worten des Filmjournalisten Albert Schneider: «*Veit Harlan (...) will mit der fast reportagehaften Tatsachenschilderung die Wahrheit zeigen, den Unterschied im Urgrund des Denkens, Empfindens und Handelns, der niemals eine Brücke schlagen lässt zwischen Ariertum und Judentum, der sie zu Feinden von Anfang an gemacht hat, so wie der Lichtgott Baldur, trotzdem ihn zunächst Hödurs mörderischer Pfeil traf, doch am Ende über den blutlosen Finsterling siegte.*»

Wenn wir den Film in einen grösseren Zusammenhang stellen, wird klar, welche Rolle ihm zugedacht war: Er sollte, weniger durch das Wort als durch die magische Wirkung der Bilder und des Namens, antisemitische Gefühle wecken oder bestärken.

.....
 Der Film sollte,
 weniger durch
 das Wort
 als durch
 die magische
 Wirkung der
 Bilder und des
 Namens,
 antisemitische
 Gefühle
 wecken oder
 bestärken.

nern. Und was für Folgen das für die Häftlinge hatte! Die Filme wurden der Mannschaft gezeigt – und wie haben die Häftlinge am nächsten Tag ausgesehen!» In Ungarn, und wohl auch anderswo, gab es Strassendemonstrationen, wie Goebbels in seinem Tagebuch notiert: «Winkler bringt Berichte über die Aufnahme des ›Jud Süß‹ im Ausland. Ganz grossartig. In Ungarn hat er Strassendemonstrationen hervorgerufen. Dieser Film ist in der Tat ein neues Programm. Beweis, dass auch Filme ganz nach unserer Anschauung wirken und zünden können.» (8. März 1941)

Gezeigt wurde der Film «Jud Süß» in allen von deutschen Truppen besetzten Ländern, mit «beispiellosem Erfolg», wie der Film-Kurier am 6. Februar 1941 schrieb. In der Schweiz, wo seit dem 1. Oktober 1939 eine Zensur für «kinematographische Filme» beim Armeestab bestand, war der Film nicht zugelassen. Im Gegensatz zum gleichnamigen früheren englischen Film («Jew Süss», 1934), der zugelassen war, wurde der deutsche Film am 14. März 1941 wegen seiner antisemitischen Tendenz und Rassentheorie verboten, und dieses Verbot

wurde trotz Rekurs und deutschen diplomatischen Beschwerden aufrechterhalten. Es heisst in der Begründung: «Ein solcher Film erscheint für die Schweiz unzulässig. Die Darstellung ist so einseitig antisemitisch, dass die einleitende Bemerkung, die geschilderten Ereignisse beruhten auf geschichtlichen Tatsachen, höchstens die Propagandawirkung des Films verstärken kann, nicht aber zur Rechtfertigung einer Vorführung in der Schweiz herangezogen werden darf.» Weder damals noch später bestand irgendwelche Veranlassung, diesen Film dem Schweizer Filmpublikum vorzuführen. Die notwendige Auseinandersetzung mit dem Problem des Antisemitismus in der Schweiz entzündete sich an anderen Fragen. ♦

Literatur-Auswahl

B. Gerber: Jud Süß. Aufstieg und Fall im frühen 18. Jahrhundert (Hamburg 1990) – D. Hollstein: Antisemitische Filmpropaganda (Berlin 1971) – F. Knilli, T. Maurer, T. Radevagan, Z. Zielinski: Jud Süß. Filmprotokoll, Programmheft und Einzelanalysen (Berlin 1983) – E. Leiser: Deutschland, erwache! (Hamburg 1989) – J. Wulf: Theater und Film im Dritten Reich (Frankfurt, Berlin, Wien 1983).

SPLITTER

Unheimlich, wohin die Eigengesetzlichkeit der am 1. September 1939 entfesselten zerstörerischen Kräfte die Welt gebracht hat und wie sie den Händen dessen entglitten, der sie gerufen hatte und der glaubte, sie mit seinem Willen lenken zu können. Der Traum von einem grossen europäischen Reich verflog. Mit dem Zweiten Weltkrieg endete Europas Hegemonie. Die globale Politik wird seither von aussereuropäischen Mächten bestimmt. Zerstreut ist auch der Wahn von der Überlegenheit der weisen Rasse. Der Krieg hat mitgeholfen, ihre Herrschaft über die farbigen Völker zu brechen. Hitler gab sich als kompromissloser Kämpfer gegen den Bolschewismus, doch er hat der Sowjetunion das Tor nach Mitteleuropa geöffnet. Und der aberwitzige rassische Antisemitismus, der sich im Krieg hemmungslos mordend austobte, hat letztlich mit dazu beigetragen, dass die verfolgten Juden 1948 ihre Heimstätte in Palästina erhielten. Fast überall wurde das Gegenteil dessen erreicht, was der Haupturheber dieses Krieges wollte und plante.

ALFRED CATTANI: Hitlers Schatten über Europa, Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich 1995, S. 217 f.