

Im Schatten von "Waterworld" : zur Situation des Schweizer Films Mitte der neunziger Jahre

Autor(en): **Giger, Bernhard**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 11

PDF erstellt am: **08.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-165476>

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.

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. Extremere 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 Archenoah-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.

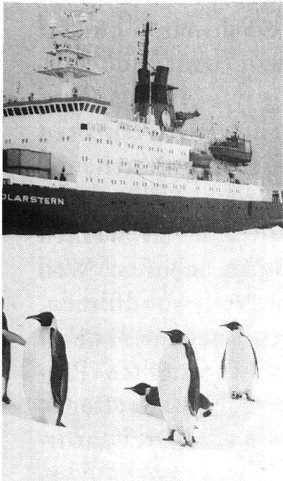
Neue Förderungsmodelle

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, anwalt-schaftlich 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. ♦