

Von der Schwierigkeit, Wirklichkeit als Widerstand zu greifen

Autor(en): **Loretan, Matthias**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **36 (1984)**

Heft 4

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932427>

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.

Von der Schwierigkeit, Wirklichkeit als Widerstand zu greifen

*Die Not des aktuellen Schweizer Films,
eine dialektische Distanz zu dem zu gewinnen, was ist*

Die Krise des Schweizer Films ist eine finanzielle. Ja, sicher auch, und Rolf Lyssy hat zu diesem Problem bereits eine erstaunlich wendige Komödie geschaffen. Die Krise ist aber auch eine thematische: Alex Bänninger, der zurückgetretene Minister Filmförderung, nennt die Widerspiegelung der Schweiz im Film «ein thematisches Armenhaus», und provokativ behauptet Stephan Portmann, Leiter der Solothurner Filmtage, von den rund 160 Filmen, die er gesehen habe, habe er über die Schweiz nichts Neues erfahren.

Die Krise des Schweizer Films ist schliesslich Ausdruck einer allgemeinen gesellschaftlichen Krise. Unsere gesellschaftlichen Systemwelten produzieren Sachzwänge und Krisen (Rüstungswahnsinn, Umweltzerstörung, Arbeitslosigkeit), denen die einzelnen mit ihrer Erfahrung und Phantasie schier ohnmächtig gegenüberstehen. Bürger/innen wollen und können die Verantwortung für die gesellschaftliche Gestaltung nicht mehr tragen, fühlen sich vielmehr als Objekte oder Betroffene einer komplexen, nicht mehr verstandenen Entwicklung. Sie schauen erwartungsvoll auf die Kunst und die interpretierenden Wissenschaften, und diese schauen ratlos zurück. Auch sie scheinen ohnmächtig, der Wirklichkeit eine Sicht abzugewinnen, die jenseits der eigengesetzlichen Systemwelten noch etwas Lebendiges bewegen könnte.

Eine Parabel auf die Krise

Claude Goretta hat in seinem Film «*La mort de Mario Ricci*» (ZOOM 11/83) diese hoffnungslose Not anhand eines Wissenschaftlers und eines Journalisten beschrieben. Bernard Fontana, Fernsehjournalist, besucht einen Spezialisten für Ernährungsfragen. Der Wissenschaftler zweifelt am Sinn seiner kritischen Analy-

sen und Vorschläge, die nichts bewirken. Resigniert hat er sich in die Provinz zurückgezogen und seit einigen Jahren nichts mehr veröffentlicht. Er ist vom Skandal seines Studienobjekts, nämlich dem Hunger in der Welt, noch so betroffen, dass er den Zynismus ahnt, diese Krise bloss für seine eigene Karriere als Referent bei gediegenen Anlässen auszubeuten. Beim Interview trägt ihn seine Sprache nicht mehr. Seine Sätze wirken abgestanden. Der Wissenschaftler dreht durch.

Anders der ehemalige Starreporter. Er hat sein Jakobsmal bereits abbekommen. Zynisch, aber nicht ohne vornehme Weisheit hat er sich in der Rolle des Vermittlers eingerichtet. Er scheint die Schwierigkeit des Interviewpartners, auf aufgeworfene Probleme keine Antwort zu wissen, nur zu gut zu kennen. Er mag nicht einmal jene aufgemotzten, nur scheinbar interessierten Journalisten-Fragen stellen, die dem verzweifelten Forscher wenigstens für die Zeit des Interviews Boden unter die Füsse geben könnten. In seiner Zurückhaltung lässt er ihn durchfallen und reist schliesslich unverrichteter Dinge wieder ab. Die beiläufige Aufdeckung der Ereignisse um den Tod des italienischen Bauarbeiters Mario Ricci ändert am Scheitern von Fontanas journalistischer Mission wenig. Die Detektion, die Recherche, geschieht ohne eigenen Antrieb, lustlos, eigentlich nur aus dem Bedürfnis der Dorfbewohner heraus, sich im kleinen blauen Fernseher gespiegelt zu sehen.

Goretta selbst denunziert seine beiden Helden nicht. Am Schluss des Films folgt sein «Blick» dem Vermittler auf der Fahrt zurück in die Stadt. Der aufgeklärte Tod lässt kein Pathos aufkommen. Denn der Täter kann schon bald zum neuen Opfer, zum Sündenbock werden, und in der zurückgelassenen Provinz mag Goretta niemand entdecken, der zur Reue und Um-

kehr fähig, aus der Einsicht in den Zusammenhang lernen könnte. «La mort de Mario Ricci» ist ein desillusioniertes, hermetisches Meisterwerk, das sowohl in seiner Analyse wie in seiner diagnostizierten Ausweglosigkeit typisch sein kann für die vielzitierte Krise des Schweizer Films, für die allgemeine Schwierigkeit, eine dialektische Distanz zu gewinnen zu dem, was ist, was mit uns geschieht.

Da gibt es Filmemacher/innen, die schon seit längerem schweigen. Ich denke etwa an Marlies Graf, Hans Stürm, Urs Graf. Hat es ihnen die Sprache verschlagen, oder finden sie für die ihnen notwendig scheinenden Projekte nur nicht das nötige Geld?

Daneben gibt es eine grosse Zahl belangloser, formal glatter Filme (z. B. «Port-des-prés», «Regardless», «Dark Passage», «Die Gegenwart – wenn du mich liebst»), deren Autoren scheinbar von der Gesellschaft nichts anderes wollen, als ihre braven Werklein machen zu dürfen. Entsprechend gibt es aus dem breiten Angebot an Filmen nur wenige, die engagiert und neugierig ihre Kamera auf die aktuellen Probleme richten.

Pilgerfahrten aus der Wirklichkeit

Auf der Suche nach Bildern authentischer Lebenserfahrung hat Alain Tanner in seinen letzten beiden Filmen die Schweiz verlassen. «Lightyears Away» ist eine Parabel in mystischer Seelenlandschaft, und «Dans la ville blanche» (ZOOM 5/83) zeigt ein fernes, weisses Lisboa, in dem sich Sachzwänge lösen, konditionierte Erfahrungen und Sehgewohnheiten in ein neuartiges Zeitempfinden tauchen, feste Strukturen sich verlieren. Für die Dauer eines Kinotraumes sollen diese Exkursionen ins «Ausland» kritisch an Möglichkeiten erinnern, die zuhause so nicht mehr lebbar erscheinen.

Tanner verspricht sich von diesen Hinreisen in die mystischen Zentren eine therapeutische Wirkung. Ob allerdings die geschürte Sensibilität jenseits der experimentellen Nischen und auf der Rückfahrt zurück in die rauen Sachzwänge und

den grauen Alltag nicht schnell aufgebraucht und verschüttet wird, bleibt bei diesen Filmen die bange Frage. Die allein gelassene Phantasie der Zuschauer könnte unter dem Druck der Verhältnisse schnell überfordert werden. Damit Tanners Mystik nicht als modischer, privatischer Spleen abgetan werden kann, wird der welsche Filmemacher in seinen nächsten Filmen seine Phantasie darauf verwenden müssen, wie aus diesen Träumen gesellschaftliche Wirklichkeit werden kann.

Radikaler Autismus des Nachwuchses

In der auch in Solothurn müden und depressiven Atmosphäre nimmt sich die freche Forschheit des Nachwuchses erstaunlich wohltuend aus. Sie haben es satt, bloss Junioren eines ehemals jungen Schweizer Films zu sein, sie wollen nicht am alten gemessen werden, lieber vaterlos sein und frei ihre eigenen Bilder machen.

Bei näherem Hinsehen erstaunen allerdings die Pragmatik, mit der sie sich (nicht unbescheiden) mit 30 Prozent der Förderungsgelder neben den Etablierten einzurichten gedenken, und der unpolitische Tenor in der Argumentation ihrer Forderungen: «Die haben ihre Filme machen dürfen, jetzt wollen wir auch mal.» Diese eigenartig neutrale Interessengemeinschaft vermeidet dabei jede Anknüpfung an ein bestimmtes gesellschaftspolitisches Engagement. So als ob wir isoliert, oder autistisch eben, in völlig verschiedenen Welten lebten und niemand an der gleichen Wirklichkeit litte, und es nur darauf ankäme, dass jeder seinen Film machte... Etwas undialektisch wirft denn der Nachwuchs den Alten ihre Resignation vor und tut so, als könnte er sich mit seinen Kraftausdrücken am eigenen Schopf aus dieser Gesellschaft ziehen.

Und doch überrascht die Kraft in den Bildern wenigstens eines Teils des Nachwuchses («Lebensräume», «Das Ende der Sehnsucht ist auch erreicht», «Anna», vgl. dazu den Artikel von Franz Ulrich). Das trotzig Bestehen auf der eigenen Subjektivität, auf den eigenen Mo-



Nachwuchs bestreitet an seiner Pressekonferenz in Solothurn die Krise des Schweizer Films.

tiven, Obsessionen und Träumen vermag den erstarrten Blick auf die Übermacht der Verhältnisse zu brechen. Unbekümmert und direkt richtet man die Kamera auf das beschädigte Leben und reisst sich Bilder aus der eigenen kaputten Seele und verbindet sie mit robuster Unbefangenheit zu phantastischen Selbstbehauptungen. Dabei wird man dieser ersten vollen «Mediengeneration» zugestehen müssen, dass sie sich mit Medien ungestümer auseinandersetzt als die Alten: Bildschirme und Überwachungskameras sind häufige Motive, und Selbstbehauptungen sind viele Nachwuchsfilme auch in der Form, indem sie lieber auf der Ebene der Mitteilung eines Films auf Klarheit verzichten, statt sich an Sehgewohnheiten und Sprachdiktate von (kommerziellem) Kino und Fernsehen anzupassen.

Gerade das Pochen auf die momentane Selbsterfahrung und die eigene Wahrnehmung kann den Blick auf die Aussenwelt einengen. Gar wohligh und ohne «future» tummelt man sich im eigenen Vorgarten, der jedoch längst asphaltiert und

zubetoniert ist. Die grauen und kaputten Landschaften dienen als Steinbruch für Bilder von inneren Befindlichkeiten, als Material für eine respektlose Phantasie. Damit wird zwar der magische Zauber der Wirklichkeit spielerisch gebrochen, aber die Wirklichkeit in diesen Filmen droht zu einem zurechtgestutzten Phantom zu werden, das wenig Widerstand mehr für filmische Arbeit und intellektuelle Auseinandersetzung bietet. Man gibt sich mit momentanen äusseren Erscheinungsformen zufrieden, «argumentiert» mit symbolträchtigen Bildmotiven (Schwenks vom Migros-Hochhaus über ein graues Zürich, eine nicht-fertiggestellte Basler Autobahnbrücke) und lässt Filmfiguren an geduldigen Fassaden mit Sprayereien und anderen lausbubenhaften Gags ihre Handschrift zeichnen.

Die Zentren der Macht bleiben durch diese Methode eigenartig unangetastet. Viele dieser Filme beschränken sich darauf, die Oberflächen anders wahrzunehmen, sie zu denunzieren. Aber letztlich gehen sie nicht mit Neugierde und mit einer recherchierenden Methode hinter das zurück, was sich optisch präsentiert. Diese Filme können deshalb auch nicht aufzeigen, wie das geworden ist, was eben ist; und so wollen und vermögen sie

ausser der eigenen trotzigen Selbstbehauptung keinen realistischen Ausweg auch nur anzudeuten oder zu «diskutieren». Sie sind nicht in der Lage, die Wirklichkeit als Geschichte begreifen zu lernen.

Wirklichkeit wieder als Stachel im Fleisch spüren

Es geht nicht darum, nach verschiedenen Seiten hin Noten zu verteilen oder gar den Schweizer Film in zwei Lager zu teilen und die Parteien gegeneinander auszuspielen. Diesen Luxus kann sich der Schweizer Film nicht leisten. Will er in der schwierigen gesellschaftlichen Situation als deren originäre Interpretation ernstgenommen werden, so braucht er alle Phantasie-Energien, und was vielleicht noch mehr nützt: eine echte Auseinandersetzung über die verschiedenen Methoden einer filmkulturellen Interpretation der aktuellen Lage. Beide Ansätze könnten viel voneinander lernen: Der radikale Rekurs auf die Selbsterfahrung und die eigenen Bilder ist sich der Verfasstheit des jeweiligen spontanen Einfalls und des naiven Spleens viel zu wenig bewusst und gegen sie gefeit. Umgekehrt läuft jene Methode, die die Erscheinungen als Momente von Geschichte und die Details als Teile eines Ganzen verstehbar zu machen versucht, Gefahr, vor der komplexen Gegenwart und ihren Problemen zu resignieren.

Doch auch dieses Jahr gab es in Solothurn Zeichen der Hoffnung. Vor allem in der Form der Komödie ist es Autoren gelungen, ein Thema einzugrenzen und mit Humor in eine Geschichte zu fassen: Rolf Lyssys *«Teddy Bär»* (ZOOM 22 und 23/83) berichtet von der Eventualität eines erfolgreichen/-losen Schweizer Filmemachers, während Bernard Safariks *«Hunderennen»* (ZOOM 23/83) die Karrieren von Exiltschechen und ihr Schweizer Bild ironisiert. Einzig die lärmige Lachbombe *«Die Wandlung»* über den Wechsel von Geschlechterrollen verkommt zum Klaukau.

Einen nachhaltigen Eindruck hinterliess Bernhard Gigers zweiter Spielfilm *«Der Gemeindepräsident»* (ZOOM 2/84). Ihm

ist es gelungen, ein Stück Schweizer Gegenwart, nämlich die Verschandelung und Zubetonierung der Landschaft in unseren zersiedelten Vorortsgemeinden, in eine Geschichte zu fassen, die Wesentliches darüber aussagt, wie diese Heimatlosigkeit zustandekam. Der Film kann gleichsam als Geschichte zu den Landschaftsbildern, die er zeigt, gelesen werden. Er reflektiert damit Möglichkeiten und Grenzen, auf diese Entwicklung mit politischen und anderen Mitteln Einfluss zu nehmen.

Aus der fast gänzlich abgerissenen Tradition des schon legendären Schweizer Dokumentarfilms sei zum Schluss auf das listige Filmessay *«Blindgänger»* von Fosco Dubini und Dietrich Leder verwiesen. Jenseits von Ohnmachtsgefühlen angesichts des Rüstungswahnsinns und ohne platte Verweise auf die Friedensbewegung wählen die Autoren eine spezifisch filmische Methode. Sie recherchieren über Kriegsbilder in unserem Alltag: über Einschussstellen am Kölner Dom, über Kriegsspuren in deutschen Stadtbildern, über Denkmäler und über Kriegssikonen in der Medienberichterstattung. Mit ihrem einfachen, prozesshaften Film regen die beiden Autoren den Betrachter an, wacher Kriegsbilder lesen zu lernen und über diese Archäologie das Bewusstsein für den Skandal des Krieges zu schärfen.

Matthias Loretan

Filmkollektiv Innerschweiz

fki. Anfangs Jahr wurde in Luzern das «Filmkollektiv Innerschweiz» gegründet, das die Herstellung und Förderung von Filmen und anderen audiovisuellen Produktionen bezweckt. Als erste Realisationen sind «Rothenturm» und «Maskenspiele» geplant. Adresse: Filmkollektiv Innerschweiz, Geissensteinring 32, 6005 Luzern (Tel. 041/44 7982).