

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Band:** 42 (1990)  
**Heft:** 15

**Artikel:** Vom grossen Käse und kleinen Mäusen  
**Autor:** Zerhusen, Markus  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-931430>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 13.10.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# THEMA

SCHWEIZER FILM IN DEN ACHTZIGER  
JAHREN

## Vom grossen Käse und kleinen Mäusen

---

MARKUS ZERHUSEN

---

*Salopp ausgedrückt, kann Film als Synonym für Kino im Kopf verstanden werden, fürs Erleben stürmischer Gefühle schlechthin; fügt man das Prädikat «Schweizer» hinzu, so heisst es hingegen bald einmal Filmriss, was bekanntlich mit schmerzlicher Frustration verbunden ist. Das behaupten nicht nur böse Kritikerzungen, sondern ist vermehrt auch von den Autoren selber zu vernehmen – insbesondere vom Nachwuchs. Das Markenzeichen «Swiss-made» bedeute, bezogen auf Film, allzu oft soviel wie standhaftes Erdulden von Langeweile und halte den Normalverbraucher von der Kinokasse ab. Es scheint, als genierten sich die Jungen etwas ihrer Väter, als möchten sie sich nicht so ganz zum Neuen Schweizer Film bekennen. «Wir wollen berühmt werden», proklamierten die Achtziger selbstbewusst an einer Pressekonferenz anlässlich der Solothurner Filmtage 1984, ein Standpunkt, abgehoben vom Boden der Realität der «Alten», wenn auch mit ironischem Zwinkern.*

### Was ist von zehn Jahren übriggeblieben?

Heute zu Beginn der neunziger Jahre, darf Rückschau gehalten werden, zumindest ein Augenschein. Welche Schweizer Filme aus den zur Sturm- und Drangzeit erklärten Achtzigern blieben im Gedächtnis haften? Keine einfache Frage, waren es doch immerhin jährlich deren zehn bis fünfzehn Produktionen, insgesamt über 100 lange Dokumentar- und Spielfilme. Machen Sie selber

die Probe aufs Exempel: Welche Filme haben Spuren der freudigen Erinnerung hinterlassen? Ich bat drei Freunde, die sich beruflich mit Schweizer Filmen befassen, eine persönliche Hitliste mit zehn Titeln aus dieser Zeit zusammenzustellen.

Übereinstimmend erklärten sie «*Dani, Michi, Renato und Max*» (1987) zu ihrem Favoriten. Richard Dindos Dokumentarfilm über vier Jugendliche, die sich in der Zeit der Bewegung in Zürich für ein autonomes Jugendzentrum (AJZ) engagiert haben und durch tragische Unfälle, in die Polizisten verwickelt waren, ums Leben gekommen sind.

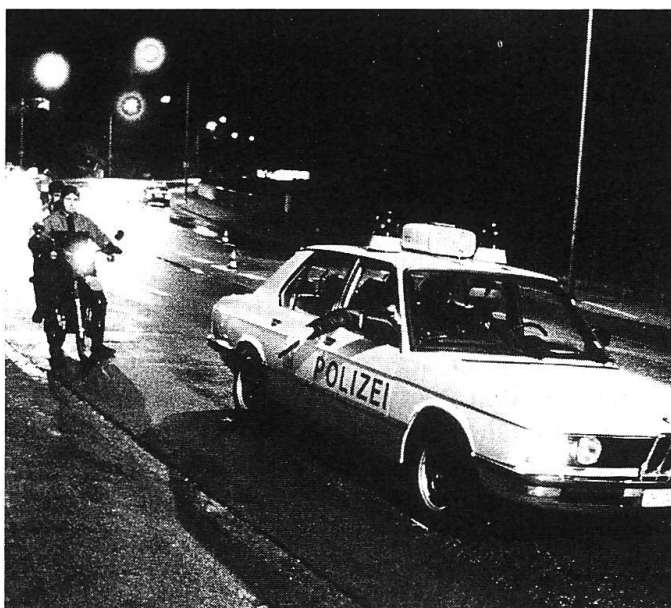
Je zweimal genannt wurden «*Züri brännt*» (1980), ein aus authentischem Videomaterial zusammenmontierter, zum Teil direkt aus der Bewegung heraus entstandenes Kollektivwerk vom Videoladen Zürich; «*Das Boot ist voll*» (1980) von Markus Imhoof, die Geschichte jüdischer Flüchtlinge während des zweiten Weltkriegs, die vergeblich versuchten, in der Schweiz Asyl zu erhalten; «*Reisender Krieger*» (1981), heimlicher Kultfilm von Christian Schocher, ein Porträt eines Landes und eines Mannes, der dieses Land bereist und Krieger heisst; «*Light Years Away*» (1981) von Alain Tanner, die stürmische Begegnung zwischen dem alten Yoshka und dem jungen Jonas, die das Wissen um das Leben erproben; «*Hécate*» (1982) von Daniel Schmid, eine «liaison dangereuse», angesiedelt zwischen zwei Welten und zwischen zwei Epochen; «*Höhenfeuer*» (1985) von Fredi M. Murer, die Geschichte einer Kindheit und zugleich einer Geschwisternliebe auf einem entlegenen Hof in den Bergen; als einziger Filmemacher der Nachwuchsgeneration wird Peter Volkart mit «*Der junge Eskimo*» (1986) genannt, ein poetischer Kurzfilm über einen, der sich mühsam aufrappelt und sich auf seinen Weg macht.

Einmal erwähnt wurden Bernhard Gigers erster Spielfilm «*Winterstadt*» (1981), die Geschichte des fremden Zugvogels, der auf seiner Reise in den

Süden in Bern hängen bleibt; dann der Comics-Spielfilm «Der geringste Widerstand» (1981) von Peter Fischli und David Weiss, mit dem kuriosen, drollig-witzigen, gelegentlich beissend-ironischen Paar Bär und Ratte; «La mort de Mario Ricci» (1983) von Claude Goretta, wo der Besuch eines Fremden in einem Westschweizer Dorf dramatische Ereignisse offenbart; «Il bacio di Tosca» (1984), dokumentarischer Spielfilm von Daniel Schmid über die «Casa di riposo» in Mailand, wo Sängerinnen und Sänger ihren Lebensabend verbringen; «Martha Dubronski» (1984), Beat Kuerts bewegendes Liebesdrama zweier entstellter Menschen; «Gossliwil» (1985), fünf Essays von Hans Stürm und Beatrice Leuthold Michel über bäuerliche Realitäten; «Jenatsch» (1987) von Daniel Schmid, die Geschichte des Journalisten Sprecher, der seine Identität bei den Recherchen über das Geheimnis um den Mörder Jenatschs verliert; und als Vertreter der Nachwuchsgeneration «Reisen ins Landesinnere» (1988), einer Dokumentation von verschiedenen Lebenswelten in der Schweiz von Matthias von Gunten; «Edvige Scimitt – Ein Leben zwischen Liebe und Wahnsinn» (1985), irrwitziger Film von Matthias Zschokke über das turbulente Leben der Hedwig Schmitt; «Filou» (1988) von Samir über den Jugendlichen Max im Zürcher Langstrass-Quartier, Kreis 4, und schliesslich «Du mich auch» (1986) von Helmut Berger, eine Komödie über zwei junge Menschen in Berlin.

Alles Filme, die sich sehen lassen können. Die Liste wäre leicht mit noch zehn bis fünfzehn weiteren Titeln zu ergänzen, die den bisher genannten ebenbürtig sind: «Tagediebe» (1985) von Marcel Gisler etwa oder «RobbyKallePaul» (1988) von Dani Levy; «Der Gemeindepräsident» (1983) von Bernhard Giger. Dann Filme von Alain Tanner und Michel Soutter oder Xavier Kollers «Der schwarze Tanner» (1985). Von Francis Reusser wäre «Der borence» (1985) zu erwähnen und von Peter von Gunten «Pestalozzis Berg» (1989). Auch dies «Films de qualité», gelungene Filme, aber ohne das gewisse Etwas, ohne den Funken, der nachhaltig zündet, ohne Mut und Konsequenz letztlich: Man beherrscht sein Handwerk, was fehlt ist die markante Handschrift.

**Haben in entscheidender Weise das Gesicht des Schweizer Films der achtziger Jahre geprägt: «Light Years Away» von Alain Tanner, «Höhenfeuer» von Fredi M. Murer und «Dani, Michi, Renato und Max» von Richard Dindo.**



## Als «professionell» noch ein Schimpfwort war

Bezeichnend ist, dass gerade die aufwendigsten Produktionen, jene mit Budgets zwischen zwei und vier Millionen, wie «Der schwarze Tanner», «Derborence», «Pestalozzis Berg» usw., nicht als Hits in den drei spontan entstandenen Listen figurieren. Symptomatisch ist auch, dass «Der schwarze Tanner» als kritischer Bergfilm, der inhaltliche und formale Ansprüche mit Breitenwirkung verbindet, in der Schweiz weniger gut aufgenommen wurde als im Ausland. Das gleiche gilt für «Derborence», der ebenfalls in der Schweizer Bergwelt spielt und insbesondere den Deutschschweizern sauer aufgestossen ist. Wie die beiden vorgenannten, ist auch «Pestalozzis Berg» eine professionell gemachte Literaturverfilmung, hier jedoch noch angereichert mit dem international bekannten Star Gian-Maria Volontè als Heinrich Pestalozzi in der Hauptrolle. Abgesehen davon, dass Historienfilme, wie auch Bergfilme, im Schaffen des Neuen Schweizer Films lange Zeit tabu waren, sind diese drei Filme mit einem weiteren Makel behaftet: Professionalität.

Obwohl gelegentlich gebraucht, zum Beispiel für die an den Solothurner Filmtagen präsentierten Produktionen, war das Wort «professionell» im neuen Schweizer Film lange Zeit verpönt – man konnte es gar auch als Schimpfwort hören – und am Widerspruch störte sich niemand. Professionell hatte zuviel mit Profit zu tun, mit rationaler Arbeitsteilung und Spezialistentum. Kunst ist nicht professionell. Filmkunst aber und was gelegentlich damit bezeichnet wird (Hollywood), wird immer professionell, will heissen arbeitsteilig produziert. Bezogen auf Literatur hiesse zum Beispiel professionelles Produzieren, wenn einer die Story schreibt, der andere den Stil liefert und ein weiterer für alle drei das Geld organisiert. Um sich von dieser arbeitsteiligen Professionalität zu distanzieren und das Handwerk des Filmens zu betonen, nannte man im neuen Schweizer Film jene, die Filme machten, entweder einfach Filmemacher oder dann – in Anlehnung an Literatur und Truffeau – Autoren, kaum jedoch Regisseure. Sie führten nämlich nicht nur Regie, sondern schrieben auch ihre Drehbücher und produzierten ihre Filme selber.

Der neue Schweizer Film basierte fast ausschliesslich auf dem Enthusiasmus von jungen Leuten, die etwas Unmögliches im Schilde führten und fest daran glaubten, mit diesem Unmöglichem einmal Fuss fassen, sich durchsetzen zu können. Zu einer Zeit, als das Fernsehen das Kino zunehmend zu konkurrenzieren begann, wollten sie en-

gagierte, kritische, unkonventionelle Filme für ein einheimisches Kinopublikum drehen. Das allein war schon ein Irrsinn, wenn man bedenkt, dass das Schweizer Publikum Kritik im Kino, insbesondere wenn diese Schweizer Verhältnisse ansprach, seit eh und je mied wie die Katze das Wasser. Zudem wollten die Filmemacher in geduldigem Hinhören und Hinsehen Menschen jenseits von Klischees darstellen, von Utopien erzählen, Minderheiten zu Wort kommen lassen. Auch sollten notwendige Korrekturen am Geschichtsbild vorgenommen und die verlogene, mystifizierende Darstellung vom «Berg» im alten Schweizerfilm korrigiert werden. – All das mit einem aufklärerischen und gesellschaftlich engagierten Anspruch: Der Zuschauer sollte für voll genommen werden. Filme wurden im Kollektiv produziert, die Schauspieler mit eingeschlossen. Finanzieller Verdienst war für alle ein Fremdwort: «Cinéma copin» nannte man das.

Demgegenüber ist der Schweizer Film der achtziger Jahre professionell ausgerichtet. Diese Entwicklung zum Professionalismus setzte relativ unbemerkt ein, als Ende der siebziger Jahre «etablierte» Autoren des neuen Schweizer Films zunehmend Ko-Produzenten im Ausland fanden und in der Schweiz selbst professionelle Produzenten auftauchten. In den achtziger Jahren hatte sich dieser Trend dann noch deutlicher manifestiert, als man von der Krise des Autorenfilms sprach und nach professionellen Drehbuchschreibern rief, ohne sich zuvor zu fragen, ob es wirklich eine Krise des Autorenfilms gab und ob sie tatsächlich der Grund sei für den Publikumschwund. Einer grösseren Professionalität förderlich waren auch die Rückwanderung junger Regisseure von ausländischen Filmhochschulen mit spezialisierter Ausbildung und die in der Mitte der achtziger Jahre endlich besser dotierte Filmförderung: 1985 war es noch 4,7 Millionen, seit 1988 ist es mehr als doppelt soviel. – Alles Äusserlichkeiten, die mit den Filmen an sich nichts zu schaffen haben?

## 1986: Vormarsch der Jungen

Kommt hinzu, dass in den achtziger Jahren ein ganz neues Denken einsetzte. In der Politik sprach man gelegentlich von der «Wende» und in der Kunst vom Zitieren und davon, dass das Medium die Realität nicht beeinflussen könne und die Welt nicht mit der Kunst zu verändern sei. Gefühl ersetzte zunehmend Aufklärung und Belehrung, Individualismus trat an die Stelle von gesellschaftlichem Engagement, der Glaube an den Fortschritt wich dem Pessimismus oder Eskapismus. Diese



Als Debütfilm wurde Matthias Zschokkes «Edvige Scimitt», irgendwo zwischen Kluge und Syberberg, vor allem in Deutschland begeistert aufgenommen.

Wende – ob positiv oder negativ gewertet – erfasste Mitte der achtziger Jahre tendenziell auch Inhalt und Form der Schweizer Filme.

An den 21. Solothurner Filmtagen 1986 manifestierte sich bei den ganz jungen Filmemachern zum ersten Mal ein neuer Filmstil. Jacob J. Berger, dessen Vater John Berger zusammen mit Alain Tanner die Drehbücher zu «La Salamandre», «Le milieu du monde» und «Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000» geschrieben hatte, und in Tanners «La vallée fontôme» 1987 den Regiesassistenten spielte, präsentierte damals seinen bemerkenswerten Film über das gleissende, erotische Begehren in einem sehr farbigen, prägnanten und ganz eigenwilligen Stil («A Name for Her Desire»). Sein erster abendfüllender Spielfilm «Angels», in diesem Jahr am Berliner Filmfestival präsentiert, war indessen eine Enttäuschung. Peter Liechti machte mit seinem dadaistisch anmutenden, genialen Super-8-Film «Ausflug ins Gebirg» Knall und Fall

Furore. Grosse Erwartungen lasten seither auf ihm, die er dann an den Solothurner Filmtagen 1990 mit «Kick that habit» und «Grimsel» teilweise auch zu erfüllen vermochte. Peter Volkart wiederum überraschte mit seinem symbolistischen Film «Der junge Eskimo» und Matthias Zschokke mit dem hoch stilisierten Film «Edvige Scimitt – Ein Leben zwischen Liebe und Wahnsinn» und stellte zwei Jahre später seinen nicht minder gelungenen zweiten Film «Der wilde Mann» vor. Nicht zu vergessen auch der abendfüllende metasprachliche Experimentalfilm «Précis» von Véronique Goël. Stile waren da auf der Leinwand zu entdecken, wie man sie bisher im neuen Schweizer Film vergebens suchte. Auch einer der älteren, bereits anerkannten Filmemacher zog mit auf diesem Weg, von dem man noch nicht weiss, wo er enden wird: Jürg Hassler mit seinem, in wunderschönen Super-8-Bildern gedrehten, leicht esoterisch angehauchten Dokumentarfilm «Welche Bilder, kleiner Engel, wandern durch dein Angesicht?». Blickt man zurück in die achtziger Jahre, so kommt man um diese kleinen, interessanten Filme nicht herum: Sie belebten 1986 die Solothurner Leinwand aufs neue. Hier steckt eine Maus im Käse, von der man noch nicht wissen kann, was aus ihr werden wird.

Doch lange bevor wir die ersten Proben neuer Stile, visualisierter Ausdruck neuer Lebensauffassungen und Gefühle vor Augen geführt bekamen, hatte Alain Tanner allem bereits Gestalt gegeben: in «*Messidor*» (1979) klingt der theorie- und ziellose und zum Teil destruktiv-pessimistische Anarchismus der 80er Bewegung an, in «*Light Years Away*» (1981) die esoterische Welle, in «*Dans la ville blanche*» (1983) die individuelle Flucht, die Melancholie und das Gefühl und von «*No Man's Land*» (1985) bis «*La vallée fantôme*» (1987) werden seine Filme zunehmend orientierungsloser. Dennoch ist Tanner seinen ursprünglichen Absichten, so genau wie möglich ein bestimmtes, historisches Zeitintervall filmisch zu verarbeiten, treu geblieben. Wenn sich seine Filme inhaltlich dennoch geändert haben, ist das zunächst nicht Tanner, sondern der Zeit, in der sie entstanden sind, zuzuschreiben.

Anders Michel Soutter und Claude Goretta: Schon in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre begannen diese zwei neben Tanner bekanntesten Genfer, ja Schweizer Filmemacher, mit französischen Produzenten zu drehen. Ihre Filme wurden allmählich teurer und aufwendiger. Sie übernahmen das französische Starsystem (Jean-Louis Trintignant, Gérard Dépardieu, Marlène Jobert usw. in den Hauptrollen), um die gestiegenen Kosten für ihre Filme wieder einzuspielen. Aus dem gleichen Grund musste die Thematik – zum Beispiel in «*Repérages*» (Michel Soutter, 1977) oder in «*La Dentellière*» (Claude Goretta, 1977) – internationaler werden, aber auch beliebiger. So konnten die Filme nicht nur in der Schweiz, sondern auch in Frankreich besser ausgewertet werden: Man sprach gelegentlich schon vom Eurofilm. Der Trend zu immer teureren Filmen setzte sich in den achtziger Jahren fort, so dass wir mit «*Pestalozzi Berg*» bereits die Vier-Millionen-Grenze (Kosten pro Film) überschritten haben. Zum anfänglichen Selbstverständnis der Autoren, die sich einst als Unterwanderer der Kino- und Kulturlandschaft sahen und in Partisanentaktik bewusst ihre Filme möglichst billig produzierten, stand diese Entwicklung in krassem Gegensatz.

### Der Trend zum Fabulieren

Teurer, geschliffener, raffinierter, gleichzeitig aber auch belangloser und beliebiger sind die Filme insbesondere Mitte der achtziger Jahre geworden, als die «Sektion Film» in Bern die Beatenberg-Thesen propagierte. Unter anderem heisst es da: «Der kulturelle Erfolg muss sich mit dem wirtschaftlichen Erfolg ergänzen.» Starr schauten nun alle auf das Publikum. Trotzdem sind in dieser

Zeit keine besonders publikumsträchtigen Filme entstanden. Nicht einmal der erfolgreichste Film der achtziger Jahre, «*Ein Schweizer namens Nötzli*» (1988), kommt an die drei populärsten Schweizer Filme der siebziger Jahre heran.

Dennoch – man produziert schliesslich fürs Publikum und Kritik ist verpönt – entstehen in kurzer Folge immer mehr der sogenannten spannenden, fiktiven, lustigen, unbeschwerten, glatten Unterhaltungsfilm, zum Teil von jungen und jüngsten Filmemachern – alle sind «professionell»: «*Akropolis Now*» (1984) von Hans Liechti, «*Kaiser und eine Nacht*» (1985) von Markus Fischer, «*Der Rekord*» (1984) von Daniel Helfer. «*Die Reise*» (1986) von Markus Imhoof, «*Der Nachbar*» (1986) von Markus Fischer, «*La loi sauvage*» (1988) von Francis Reusser, «*RobbyKallePaul*» (1988) von Dani Levy, «*Schlaflose Nächte*» (1988) von Marcel Gisler, «*Gekauftes Glück*» (1988) von Urs Odermatt, «*Bankomatt*» (1989) von Villi Hermann und andere mehr. Doch das Publikum bleibt zu Hause, schaut sich die Filme vielleicht in der Glotze an, nicht aber im Kino. Das gleiche ist selbstverständlich von den Genreimitationen und -parodien wie «*After Darkness*» (1985) von Dominique Othenin-Girard und Sergio Guerraz und «*Motten im Licht*» (1986) von Urs Egger zu sagen.

Der gegenwärtige Trend zum Erzählen und Fabulieren läuft bis hin zum Märchenhaften, Unwahrscheinlichen und Geheimnisvollen. So zum Beispiel das Märchen vom Erfolg und von der Liebe, «*Konzert für Alice*» (1985) von Thomas Koerfer oder der phantastische Film von Michel Rodde «*Le voyage de Noémie*» (1986), auch «*Der Ruf der Sibylla*» (1983/84) und «*Macao oder die Rückseite der Meeres*» (1988), beide von Clemens Klopfenstein sowie «*Jenatsch*» (1987) von Daniel Schmid und «*Zimmer 36*» (1988) von Markus Fischer. Hier ist wohl der stärkste Wandel zu den nüchternen und «realistischen» Filmen der siebziger Jahre festzustellen.

Sogar der alte mythologisierende und mystifizierende Bergfilm – ein sicheres Rezept im alten Schweizer Film – hat wieder Konjunktur, gegen den der neue Schweizer Film analysierend und desillusionierend angetreten ist und vor dem man sich bisher immer gehütet hat: «*Que des cailloux*» (nichts als Steine) sagte Pipe in «*Les petites fugues*» (1978), von Yves Yersin, Pipe, der ein Knechtenleben lang vom Matterhorn geträumt hat und es nun vom Helikopter aus sieht. Neuerdings sind in «*Derborence*» (1985) von Francis Reusser, in «*Der schwarze Tanner*» (1985) von Xavier Koller und «*Si le soleil ne revenait pas*» (1987) von Claude Goretta die Berge wieder mehr als nur Steine: Sie haben ein Eigenleben, eine Seele, eine

Aura, kurz, sie haben wieder den alten Mythos. Die Augen der Zuschauer werden wieder mit Honig verklebt und die Seelen schwellen vor Ehrfurcht und Stolz in Anbetracht der sich hoch hinauf reckenden Gipfel der Heimat, die, so soll es scheinen, den Lauf der Dinge und den Charakter der Menschen bestimmen.

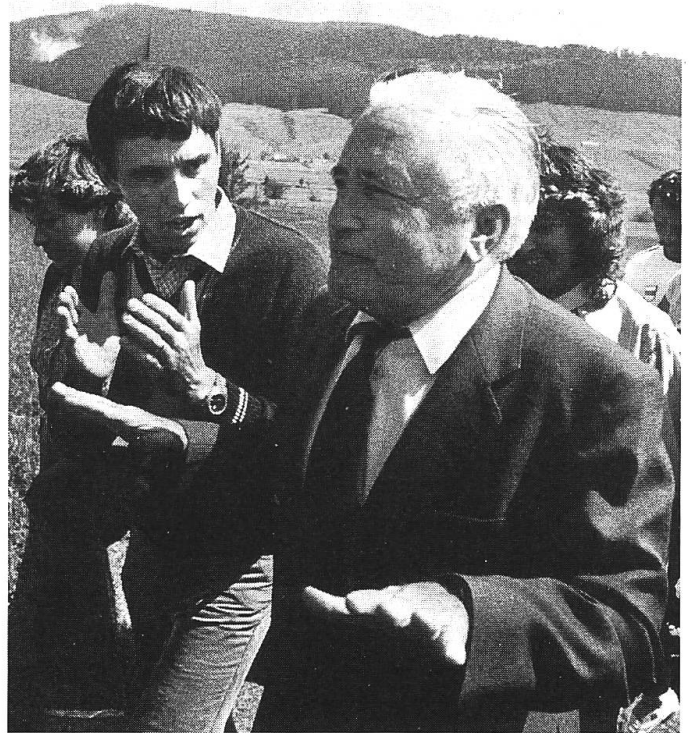
Ein erhabenes und gleichzeitig bedrohliches Gefühl ergreift den Zuschauer auch kurz in «Höhenfeuer» (1985) von Fredi M. Murer, wenn die Gipfel ganz nah und mächtig erscheinen und wieder hinter den Wolken verschwinden. Dennoch ist «Höhenfeuer» im Gegensatz zu «Der borence» und zu «Der schwarze Tanner» kein neuer Schweizer Heimatfilm, sondern eine klassische Tragödie einer Geschwisterliebe, die nicht unbedingt in den Schweizer Bergen, sondern ebensogut auf einer anderen Bühne, in Island oder Japan sich hätte abspielen können. Die Bühne, der Bergbauernhof, ist aber mit jener Sorgfalt und Hingabe gestaltet, die an die besten Dokumentarfilme der siebziger Jahre erinnert.

Ist «Höhenfeuer» die erste gelungene Synthese des alten neuen Schweizer Films der sechziger und siebziger Jahre mit dem neuen der achtziger Jahre, so ist «Der wilde Mann» (1988) von Matthias Zschokke – eine schräge Groteske über den Kondomautomaten-Vertreter aus Peine-Salzgitter, den es nach Ins, in die Seeländer Provinz verschlagen hat – die erste wirkliche gelungene und lustvolle Synthese des jüngsten Schweizer Films mit dem älteren. Hier flitzen die Bauern in ihren mächtigen Traktoren wie die Dinosaurier durchs Dorf, das kein Dorf mehr ist, sondern eine Ansammlung kaufkraftstrotzender, selbstbewusster Skurrilitäten.

### Neue Inhalte auch im Dokumentarfilm

Wie steht es nun aber um den Dokumentarfilm, mit dem die Deutschschweizer Filmemacher in den siebziger Jahren ihren guten Ruf begründet haben: den kritischen, oft angriffigen, immer hintergründigen, gelegentlich von den Behörden zensurierten Dokumentarfilm? Noch gibt es ihn. Edwin Beelers Auseinandersetzung mit dem Waffenplatzprojekt im Kanton Schwyz mit dem trotzigem Titel «Rothenthurm – bei uns regiert noch das Volk» (1984) oder die eingangs als Favorit vorgestellten Filme «Dani, Michi, Renato und Max» (1987) von Richard Dindo und «Züri brännt» (1980) vom Videoladen Zürich.

Aber auch im Dokumentarfilm dominieren heute andere Inhalte als früher. So im schwärmerischen Künstlerporträt von Pamela Robertson-Pearce und Anselm Spoerri. «IMAGO-Meret Op-



**Kompromissloser Bundesrat Chevallaz im Gespräch mit Bauer Besmer: «Rothenthurm – bei uns regiert noch das Volk»**

penheim» (1988) oder in «Stimmen der Seele» (1986) von Peter von Gunten über Spiritualismus in Brasilien. In «Welche Bilder, kleiner Engel, wandern durch dein Angesicht?» (1986) beschwört Jürg Hassler die verlorene kindliche Unschuld herauf. Es wären noch andere zu nennen. Aber die meisten Dokumentarfilme reden der Nation nicht mehr ins Gewissen. Ihre Autoren versuchen sich dem engen, schweizerischen Zusammenhang schon durch die Themenwahl zu entziehen. Von «Professionalität» aber, wie wir sie am Anfang umschrieben haben, ist im Dokumentarfilm weniger die Rede.

Den vorläufigen Gipfel der Professionalität führen zwei Spielfilme des letzten Jahres vor Augen. Die merkantilen Zielgruppenfilme «Ein Schweizer namens Nötzli» (1988) vom Sex- und Kinderfilmregisseur Gustav Ehmck inszeniert und produziert vom Zürcher Sexfilmproduzenten und Kinobetreiber Erwin C. Dietrich, sowie «Klassezämmekunft» (1988) von Walter Deuber und Peter Stierlin inszeniert und produziert von der Condor, die bisher vor allem Werbefilme herstellte. Mit diesen beiden Filmen glotzen zum ersten Mal wieder ganz ungeschminkt zwei Gespenster aus dem alten Schweizer Film durchs Fenster, die man seit langem in Frieden entschlummert und des Irdischen entledigt glaubt hatte. ■■■