

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Katedra režie

DIPLOMARBEIT

NEUER SCHWEIZER FILM UND ROLF LYSSY

Fiona Ziegler

Vedoucí práce: Bernard Jan, prof., PhDr., CSc

Oponent práce: Stehli Iren, MgA.

Datum obhajoby: 18.9.2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Department of Directing

MASTER'S THESIS

NEW SWISS CINEMA AND ROLF LYSSY

Fiona Ziegler

Thesis advisor: Bernard Jan, prof., PhDr., CSc

Examiner: Stehli Iren, MgA.

Date of thesis defense: 18.9.2020

Academic title granted: MgA.

Prague, 2020

Prohlášení

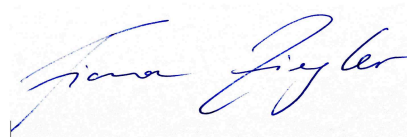
Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Nový švýcarský film a Rolf Lyssy

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 26.8.2020

Podpis



Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt:

Tato práce se zabývá nejprve analýzou počátků a vývoje švýcarské kinematografie pod vlivem nacismu ve třicátých letech 20. století.

Dále se tato studie soustředí na generaci filmových tvůrců, kteří pod hlavičkou *Nového švýcarského filmu* charakterizující švýcarský autorský film od šedesátých let 20. století. Obzvláště se pak soustředí na vliv a dílo scénáristy a režiséra Rolfa Lyssyho, jehož komedie *Jak je těžké stát se Švýcarem* je příkladem kritické a reflexivní kinematografie, které se podařilo oslovit publikum ve čtyřech jazycích a sebeironicky rozesmát obyvatelstvo celého Švýcarska.

Abstract:

This thesis is a study, analysing first, the beginnings and development of the Swiss cinematography under the influences of National Socialism in the 1930s.

Further, does this study emphasize on a generation of filmmakers, who under the term *The New Swiss Film* characterize the Swiss *auteur*-film from the 1960s on. Especially, does this study highlight the influence and work of Swiss scriptwriter and director Rolf Lyssy, whose comedy *Swissmakers* examples a reflective and critical cinema, reaching the Swiss audience in all four language groups by making them self-ironically laugh about Swiss-made pettiness.

Inhaltsangabe

| | |
|--|----|
| Einleitung | 1 |
| 1. Der Schweizer Film und seine Anfänge | 3 |
| 1.1 Der geographisch-kulturelle, politische Kontext | 3 |
| 1.2 Die Präsens-Film AG und Lazar Wechsler | 4 |
| 1.3 Starregisseur Leopold Lindtberg | 6 |
| 1.4 Die 1. Blütezeit des Schweizerfilms: 1938-1943 | 6 |
| 1.5 Kriegsende und internationale Erfolge | 9 |
| 1.6 Heidi und der Höhepunkt des "Heimatfilm" | 10 |
| 2. Der Neue Schweizer Film | 12 |
| 2.1 Französische Schweiz und die „ <i>Groupe 5</i> “ | 12 |
| 2.2. Jean-Luc Godard – Zwischen Frankreich und der Schweiz | 15 |
| 2.3 Der "junge" Deutschschweizerfilm | 18 |
| 2.4. Rolf Lyssy – Zwischen den Generationen | 19 |
| 2.5. Konfrontation mit der Schweizer Ära des Nationalsozialismus | 22 |
| 2.6. Die Schweizermacher – Erfolgreichste Schweizer Komödie | 27 |
| Fazit | 30 |
| Bibliographie | 33 |
| Anhang – Interview mit Rolf Lyssy | |

Einleitung

Die neutrale Schweiz war Auffangnetz, Rettungsanker und eine ideelle Insel für Immigranten – damals und heute.

Ziel dieser Arbeit ist es, in einem 1. Teil, die Anfänge des Schweizer Filmschaffens und seine politisch-kulturellen Einflüsse zu beleuchten.

In einem zweiten Teil, wird die Veränderung der Filmszene in den 60er Jahren und die neue Generation von Filmschaffenden in der Schweiz beleuchtet – sowohl in der Romandie, wie auch in der Deutschschweiz.¹

Zwei Autoren bekommen spezifische Kapitel zugeteilt. Dies aufgrund ihrer aussergewöhnlichen Wirkung auf die Kinematographie: Jean-Luc Godard, wegen seiner weltweiten Wirkung, Rolf Lyssy, wegen seiner nationalen Wirkung.

Kernfragen dieser Arbeit sind:

Einflüsse und sozial-politischer Kontext auf die Schweiz und ergo, auf das Filmschaffen in der Schweiz von 1930 bis in die frühen 80er Jahre.

Wichtige Quelle ist das im May 2020 erschienene Buch: *Franz Schnyder, Regisseur der Nation*, der jungen Filmwissenschaftler Raff Fluri und Ursula Kähler. Das noch nicht umfänglich aufgearbeitete und dokumentierte Thema der „Schweizer Filmgeschichte“ wurde in dieser Studie aufwändig neu recherchiert.²

Eine wichtige Quelle der vorliegenden Studie ist das mündlich durchgeführte, und als Audio aufgezeichnete, Interview mit dem Filmemacher und wichtigen Mitbegründer des „Jungen“ *Deutschschweizerfilms*, Rolf Lyssy.³

¹ Die rätoromanische und die italienische Schweiz sind nicht Thema dieser

² Auch wenn im Buch von Kähler/Fluri der *Heimatfilm*-Regisseur Franz Schnyder im Zentrum steht, ist es der aktuellste Beitrag zur Schweizer Filmgeschichte.

³ Siehe Interview mit Rolf Lyssy im Anhang.

Ziel der vorliegenden Studie ist es aufzuzeigen, inwiefern sich ein Land mit 4 Sprachregionen und keiner zentral organisierten Filmförderung von 1930- 1980 filmisch entwickelt hat. Die Analyse des gegenwärtigen Schweizer Filmschaffens ist in dieser vorliegenden Studie bewusst kein Thema.⁴

⁴ *Die Autorin dieser Arbeit wurde 1983 geboren und behält sich darum vor, die Studie der unmittelbaren, sie selber betreffenden Filmgeneration, in einer späteren Bilanz zu reflektieren. Dies aber ist nicht Sinn und Zweck dieser Studie.

1. Der Schweizer Film und seine Anfänge

1.1. Geographisch-kultureller und politischer Kontext

Die kulturelle Besonderheit der Schweiz, in vier Sprachgebiete aufgeteilt zu sein (Französisch, Deutsch, Italienisch und Rätoromanisch), ist Grund für den späten Beginn eines zentralorganisierten Filmschaffens in der Schweiz. Die verschiedensprachige Schweiz orientierte sich cineastisch in den jeweiligen Sprachregionen an ihren Nachbarländern Österreich, Deutschland, Frankreich und Italien. Im internationalen Vergleich begann sich der Schweizer Film deshalb spät zu entwickeln.

Bis zu Beginn der Tonfilmzeit um 1930, gab es in der Schweiz keine etablierte Filmindustrie, was dazu führte, dass es kein erfahrenes Filmpersonal gab. Schweizer Kinos spielten bis Mitte der 1930er-Jahre fast ausschliesslich ausländische Filme. Dabei herrschte eine Dominanz des Importfilms aus Hollywood vor, der fast 98 Prozent des filmischen Angebots ausmachte. Jährlich wurden bis zu 700 amerikanische Filme in der Schweiz gezeigt.⁵

Das änderte sich in den 1930er Jahren rapide. Der Grund: die Machtergreifung Hitlers in Deutschland, wobei die nationalsozialistische Propaganda über das Medium Film auch in die Schweiz gelangte. 1938 endlich, wollte der Bund dieser Tendenz ein Ende setzen und gründete die Schweizerische Filmkammer. Diese vertrat die Programmatik der sogenannten *Geistigen Landesverteidigung*. In der Botschaft des Bundesrates über Organisation und Aufgabe der schweizerischen Kulturwahrung vom 9. Dezember 1938 heisst es, dass die Abwehr wesensfremder Einflüsse auf das Schweizer Volk durch Zensur gewährleistet werden solle mit dem Ziel einen „bodenständigen Schweizer Film“ zu schaffen. Dieser „Heimat“-Film, sollte die nationalsozialistische Propaganda durch eine Schweizerische Propaganda ersetzen. Diese offizielle Kulturpolitik der *Geistigen*

⁵ Siehe: Kähler, Ursula & Fluri, Raff: *Franz Schnyder. Regisseur der Nation*, Hier und Jetzt, Baden 2020, S. 69.

Landesverteidigung bedeutete, dass dem Schweizer Filmschaffen erstmals staatlich finanzielle Förderungen zugutekam.⁶

1.2. Die *Präsens-Film AG* und Lazar Wechsler

Ein weiterer Grund, weshalb die Schweizer Filmszene in Bewegung kam, ist dem jüdischen Immigranten Lazar Wechsler zu verdanken und seiner 1924 gegründeten Produktionsfirma *Präsens-Film AG*.

Lazar Wechsler (*1896 in Petrkiaw † in Zürich 1981) stammte aus einer wohlhabenden jüdischen Familie galizischer Herkunft mit österreichischem Pass. Nach Beginn des Ersten Weltkriegs zog er mit der Mutter und seinen Brüdern in die Schweiz. Wechsler absolvierte an der ETH in Zürich ein Ingenieurstudium, heiratete die Zürcherin Amalie Tschudi, und erhielt 1923 die schweizerische Staatsbürgerschaft.

Zum Erstaunen seiner Umgebung wagte Wechsler den Schritt in die Filmbranche, die in der Schweiz gerade erst am entstehen war. Zusammen mit dem Schweizer Luftfahrtpionier und Kameramann Walter Mittelholzer (1894-1937), gründete er die Produktionsgesellschaft *Präsens-Film AG*. Kaufmännische Grundkenntnisse erwarb er sich beim Verleiher Chaim Weissmann, der damals für die *EmelkaFilm* (Münchner Lichtspielkunst GmbH) tätig war, aus der später die Münchner Bavaria Filmstudios hervorgingen.⁷

Zunächst bestand das *Präsens-Film*-Programm nur aus Werbefilmen und den Flugreportagen Walter Mittelholzers. Die Firma entwickelte sich aber, das Stammkapital wurde erhöht und Filialen in Lausanne und Brüssel entstanden. Mit *Frauennot – Frauenglück* (1929), einer Dokumentation über das kontroverse Thema des Schwangerschaftsabbruchs, gelang Wechsler sein erster Erfolg: Der kluge Geschäftsmann, machte sich die Europareise des russischen Filmpioniers

⁶ Siehe: Kähler/Fluri, 2020, S. 68-69.

⁷ Siehe: Dito, S. 71.

Sergei Eisensteins (1898-1948) zu Nutze, und gewann Eisenstein für sein Filmprojekt.

Eisensteins Kameramann Eduard Kasimirowitsch Tisse (1897-1961) führte für den Film 1929 Regie und Eisenstein selber übernahm die Rolle des Supervisors. Der Film wurde in Europa, den USA, Südamerika, Australien und Japan gezeigt und fiel international auf breites Interesse. Bis zu Beginn der 1930er-Jahre hatte sich Lazar Wechsler zum wichtigsten Produzenten für Industrie- und Dokumentarfilm in der Schweiz hochgearbeitet.⁸

Doch das reichte dem umtriebigen Filmpionier nicht. Sein Ziel war es, Spielfilme zu produzieren, die in Schweizer Dialekt gesprochen sein sollten und nicht für den Export bestimmt waren. Er kreierte einen lokalen Nischenfilm, der in den Schweizer Kinos neben Filmen aus Hollywood oder Deutschland koexistieren konnte. Die Idee, einen Schweizerfilm auf Schweizerdeutsch zu drehen war revolutionär. Denn die offizielle Amtssprache war Hochdeutsch (oder Schriftdeutsch). Der schweizerdeutsche Dialekt wurde sowohl vom kultivierten Bürgertum, wie auch von den Theaterbühnen und den Medien, abgelehnt.

Richard Schweizer schrieb das Drehbuch zum ersten Schweizer Spielfilm in Schweizer Dialekt: *Wie d'Warret würkt* (Wie die Wahrheit wirkt).⁹ Die Regie übernahm Walter Lesch (1898-1958). Der „Kleinbürgerfilm“, in dem ein Autoverkäufer aufgrund einer Wette während 24 Stunden ausschliesslich die Wahrheit sagen muss, wurde an Zürcher Schauplätzen mit Schweizer Schauspielern in Schweizer Dialekt gedreht. Die Uraufführung fand am 1. Dezember 1933 im Zürcher Kino Apollo statt. Das Publikum, welches zum ersten Mal einen Film in der eigenen Sprache sah, war begeistert! Dieser erste, vollkommen einheimisch produzierte Tonfilm hatte nicht nur eine

⁸ Siehe: Kähler/Fluri, 2020, S. 72-73.

⁹ Richard Schweizer (1899 –1965) schrieb in den folgenden Jahren die meisten Drehbücher für Lazar Wechsler. Er gewann zwei Oscars: 1945 für den Film *Marie-Lousie* (Best Original Screenplay) und 1948 für *The Search* (Best Story).

identitätsstiftende Wirkung, sondern spielte alle Produktionskosten wieder ein.¹⁰

1.3. Starregisseur Leopold Lindtberg

Die zweite Persönlichkeit, die für die Anfänge des Schweizerfilms prägend war, ist der gebürtige Wiener und Sohn eines jüdischen Kaufmanns, Leopold Lindtberg (* Wien 1902, † in Sils-Maria 1984). Er war in Theatern in Berlin tätig bis er nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 in die Schweiz flüchtete, wo er am Zürcher Schauspielhaus arbeitete. Das Schauspielhaus in Zürich war nach der Machtergreifung Hitlers ein Sammelbecken für emigrierte Künstler, wie zum Beispiel auch Bertolt Brecht. Die politischen Flüchtlinge dieser Zeit, prägten das Schweizer Kulturleben wie auch den Film, nachhaltig.

Lindtberg, beeinflusst von der Arbeit des avantgardistischen Theatermachers Erwin Piscator, entwickelte sich am Zürcher Schauspielhaus zum Starregisseur. Wechsler erkannte Lindtbergs Talent, reagierte und engagierte ihn für seine zweite Dialektkomödie *Jä – soo!* (1935). Im folgenden Jahrzehnt wird Leopold Lindtberg zum wichtigsten Filmmacher der *Präsens Film AG* und zur prägendsten Figur des Schweizer Films während der Kriegszeit.

1.4. Die 1. Blütezeit des Schweizerfilms: 1938-1943

Kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs produziert Wechsler mit Lindtberg den Film *Füsilier Wipf* (1938). Diese erste, im Sinne der *Geistigen Landesverteidigung* bearbeitete Produktion, handelt von einem Schweizer Soldaten, der im Ersten Weltkrieg unmotiviert die Grenze bewacht und sich seiner patriotischen Pflicht erst nach einer Sinnkrise bewusst wird.

¹⁰ Siehe: Kähler/Fluri, 2020, S. 73.

Als der Film in die Kinos kommt, ist der Erfolg enorm: 1,25 Millionen Eintritte bei einer Wohnbevölkerung von damals 4,2 Millionen. Jeder 3. Schweizer sah den Film und zwar nicht nur in der Deutschschweiz, sondern auch in der französischen und italienischen Schweiz. Das Publikum reagierte begeistert darauf zu sehen, wie die Wehrpflicht aus dem linkischen Frisörgehilfen einen richtigen Mann und „Füsilier“ (Infanterist) machte. Auf diesen Erfolgsfilm folgte *Wachtmeister Studer* (1939) und dann *Die missbrauchten Liebesbriefe* (1940). Auch diese beiden Filme wurden zum Erfolg. Daraufhin wird Lindtberg 1941 am Internationalen Filmfestival von Venedig - trotz seiner jüdischen Herkunft - im faschistisch regierten Italien mit der *Coppa Mussolini* ausgezeichnet.¹¹

Die Schweizer Bevölkerung, die nach dem Ausbruch des 2. Weltkriegs und besonders nach dem Fall Frankreichs am 22. Juni 1940 von den Achsenmächten eingeschlossen war, fühlte sich ohnmächtig und bedroht. Es war dies der Moment, in dem der Waadtländer Oberbefehlshaber der Schweizer Armee, Henri Guisan (1874-1960), den *Réduit*-Plan vorlegte. Diese Strategie reduzierte die Verteidigung an den Grenzen und fokussierte sich auf den Rückzug der Armee in die Schweizer Alpen. Im Falle eines Angriffs sei die Schweiz uneinnehmbar, da wenn nötig alle Zufahrten wie Brücken und Tunnels zerstört werden würden. Dieser Plan der Verschanzung durch die Berge, gab den Schweizern ein *ideelles* Gefühl der Sicherheit. Der Mythos aber, die Schweiz sei im 2. Weltkrieg deswegen nicht angegriffen worden, bleibt bis spät in die Nachkriegszeit in den patriotisch gesinnten Köpfen der Eidgenossen verhaftet.

In diesem Zeitgeist, gelingt es Wechsel nicht nur sich das „Diktum“ der *Geistigen Landesverteidigung* eigen zu machen, sondern er entwickelt ein Gespür dafür, was dem Publikum gefällt. Die Deutschschweizer, die sich in dieser Zeit besonders bedroht fühlten von NAZI-Deutschland, liessen sich gerne die Vorteile einer idyllischen Heimat im Kino vorführen. Dazu kam, dass Wechsel sich an den Studiosystemen Deutschlands, Italiens und den USA orientierte und sein Unternehmen durch Kontinuität und mithilfe eines technischen und künstlerischen Kernteams weiterentwickelte. Das schauspielerische

¹¹ Siehe: Kähler/Fluri, 2020, S. 75.

Starensemble, bestehend aus *Heinrich Gretler*, *Emil Hegetschweiler*, *Elsie Attenhofer*, *Zarli Carigiet* und *Anne-Marie Blanc*, war mitunter ein wichtiger Grund, weshalb die Menschen in Scharen ins Kino pilgerten.

Als Person wurde Wechsler von seinem Umfeld ambivalent als gerissen und naiv, gross- und hartherzig, chaotisch und berechnend wahrgenommen. Und man war sich einig: Ein einfacher Zeitgenosse war er nicht, aber er hatte das Gespür dafür, was „zieht“.¹² Und nach dem Ausbruch des 2. Weltkriegs waren das Uniformen – und die Figur des Generals, weil er den Widerstand gegen die Nazis verkörperte.

Als Wechsler 1940 einen weiteren Generalfilm lancieren wollte und die Idee hatte General Guisan anzufragen, ob er schauspielerisch mitwirken wolle, war dies ein Stich ins Wespennest. Denn in der Schweizer Armee gab es einflussreiche, antisemitisch gesinnte Personen, die Wechsler nicht mochten. Einer davon, Hauptmann Hans Hausamann, richtete am 7. März ein Schreiben an den Armeestab, in welchem er kein antisemitisches Klischee ausliess: „*Die Armee ist mir zu gut, als dass ich ohne Einrede zusehen könnte, wie ein galizischer Jude diese dazu missbraucht, seinen rassebedingten Gelüsten nach Vermögensvermehrung zu frönen (sic!)*“.¹³ Wechsel musste das Projekt daraufhin aufgeben.

Als die *Präsens-Film AG* ein Jahr nach diesem Vorfall die Dreharbeiten für *Gilberte de Courgenay (1941)* aufnehmen wollte, gab es erneut ein Hindernis, diesmal die Person Lindtberg betreffend. Da Madame Schneider-Montavon, nach dessen Vorbild das Drehbuch geschrieben wurde, nicht wollte, dass ein Ausländer die Regie übernimmt, musste der Regisseur schweizer Staatsbürger sein. Im Gegensatz zu Wechsler, der seit 1914 in der Schweiz lebte und 1923 eingebürgert wurde, war Lindtberg ein „auf Toleranz gesetzter schriftenloser Emigrant“ (seine Einbürgerung erfolgte erst 1951). Somit kam er als „Gilberte“-Regisseur nicht in Frage. Er musste dem Debütanten Franz Schnyder (1910-

¹² Siehe: Schoch, Jürg: *Behörden schikanierten die zwei wichtisten Figuren des Kinos*, in: NZZ, 04.05.2020.

¹³ Dito.

1993) den Job überlassen. Der Film, der die Wirtstochter Gilberte (Anne-Marie Blanc) zum Ideal der Schweizer Frau und Patriotin machte, wurde zum Erfolg und Franz Schnyder etablierte sich damit als *der* „Heimatfilm“-Regisseur.¹⁴

Trotz seines Erfolgs, beschrieb Franz Schnyder jenen Zeitgeist um 1942 kritisch:

In der damaligen Notlage wurde eben begriffen, dass «Film» eine Macht ist. Die Deutschen wussten das schon längst. Und die Filme aus dem Nazireich beherrschten unsere Kinos. Bis auf *Jud Süß* (1940, Veit Harlan). Der wurde verboten. Eine mutige Tat, wenn wir daran denken, wie behutsam unser Bundesrat mit unseren nördlichen Nachbarn umging.¹⁵

1.6. Kriegsende und internationale Erfolge

Vor Kriegsende, und trotz des Erfolgs des unterdessen etablierten „Heimatfilms“, beginnt sich die *Präsens Film AG* mit Schweiz kritischen Themen auseinanderzusetzen, die internationale Erfolge erzielen. 1944 wird Leopold Lindtberg seinen zeitkritischen Intentionen gerecht und meistert die Regie für ein Schlüsselwerk der Schweizer Filmgeschichte: *Die letzte Chance* (1945).

Der Film schildert die abenteuerliche Flucht einer multinationalen Flüchtlingsgruppe von Italien in die Schweiz. Die erschöpften Flüchtlinge schaffen es nur über die Grenze dank eines Grenzoffiziers, der sich für sie einsetzt. Der Film ist eine kritische Auseinandersetzung mit der unrühmlichen Schweizer Flüchtlingspolitik während des Zweiten Weltkriegs.

Lindtberg gewinnt dafür 1946 den *Golden Globe* und den *Grand Prix* am Filmfestival in Cannes. Ein weiterer internationaler Erfolg gelingt Wechsler und

¹⁴ Siehe: Schoch, NZZ, 04.05.2020.

¹⁵ Schnyder, in: Kähler/Fluri, 2020, S. 82-83.

Lindtberg mit einem Film über das besetzte Wien der Nachkriegszeit: *Die vier im Jeep* (1951). Der Film gewinnt den *Goldenen Bären* an der Berlinale.¹⁶

1.7. *Heidi* und der Höhepunkt des „Heimatfilms“

Obwohl die zeitkritischen Filme von Wechsler und Lindtberg internationale Erfolge feierten, blieb in der Deutschschweiz die Auseinandersetzung mit den sozialen und wirtschaftlichen Umbrüchen, sowie der Vergangenheitsbewältigung während der Zeit des Nationalsozialismus, weitgehend aus. Der „Heimatfilm“ wurde weiterhin gefeiert und die Filmproduktionen orientierten sich an kommerziellen Erfolgen und nicht an zeitkritischen Themen.

Der vom italienischen Regisseur Luigi Comencini (1916-2007) inszenierte Klassiker *Heidi* (1952) wurde jedoch nicht nur national, sondern auch international ein Erfolg: in Deutschland sahen den Film mehr als eine Million Zuschauer. In den übrigen europäischen Ländern wurde der Film sowohl im Ost- wie auch im Westblock gezeigt. Die Fortsetzung, *Heidi und Peter* (1955) war der erste Schweizer Farbfilm und war noch erfolgreicher als der erste *Heidi*-Film. Regie führte wieder Franz Schnyder. Der „Heile Welt“-Kitsch mit prächtiger Bergkulisse und blühenden Alpen, war international gefragt, und so schloss sich die kriegsverschonte Schweiz inhaltlich-stilistisch dem deutschen und österreichischen Trend des Nachkriegsfilms an.

Franz Schnyder, der Regisseur der *Heidi*-Fortsetzung, erlebte in den folgenden Jahren den Höhepunkt seiner Karriere und zählte zu den meistbeschäftigten Regisseuren des Schweizer Films. Hauptgrund dafür waren seine Verfilmungen der „Heimat“-Romane des Schweizer Autors *Jeremias-Gotthelf* (1797 – 1854).

¹⁶ Lindtberg lehrte später als Professor am Max Reinhardt Seminar in Wien (1963-1964) und leitete die Filmschule an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst. Siehe: Kähler/Fluri, 2020, S. 84.

Schnyders Verfilmungen der Gotthelf-Werke wurden wegen ihrer Nähe zum „Heile-Welt“-Klischee vom Deutschschweizer Publikum geliebt und sorgten für gute Besucherzahlen. Schnyder überraschte aber, als er dem Publikum plötzlich einen nicht mehr ganz so „Heile-Welt“ Film vorlegte: *Der 10. Mai (1957)*. Da sich für den Film kein Produzent fand, finanzierte Schnyder den Film selbst.

Der Film beleuchtet die Ereignisse des 10. Mai 1940, als NAZI- Deutschland Belgien und Holland überfällt, was die Schweiz in Angst und Schrecken versetzte. Die Illusion der Schweiz als Bollwerk der antifaschistischen Abwehr (*Réduit*) sollte mit reellen Ereignissen dieser Zeit filmisch zerstreut werden, wobei Schnyder auch die Flüchtlingspolitik thematisierte. Der kritische Film kam kommerziell beim Publikum nicht gut an. Das Schweizer Publikum war noch nicht bereit für eine kritisch-historische Selbsteinschätzung. Schnyder widmete sich daraufhin wieder den Romanverfilmungen von Jeremias Gotthelf.¹⁷

Neben Franz Schnyder, prägte Kurt Früh (1915-1979) das Filmschaffen der 1950er-Jahre. Mit Filmen wie *Polizischt Wäckerli (1955)*, erzählte er aus dem kleinbürgerlichen Milieu des Deutschschweizers. Flühs Protagonisten waren Identifikationsfiguren aus dem Kleinbürgertum. Mit *Bäckerei Zürrer (1957)*, gelang Früh der Höhepunkt dieses „Genres“: das Portrait eines Bäckermeisters, dessen Vorurteile und Illusionen von der Realität eingeholt werden.¹⁸

Während mit Produktionen des Heimats- und Kleinbürgertumfilms eine „heile Welt“ inszeniert wird, änderte sich mit dem Ende des 2. Weltkriegs, der Öffnung der Grenzen und letztlich, mit der Gründung des Schweizer Fernsehens 1953, die Schweizer Filmszene: Der Fernseher wird in den Schweizerischen Haushalten eingeführt und die Kinos verlieren ihr Monopol. Eine neue Generation von Filmemachern, die nichts mit den „Heile-Welt“-Klischees von Flüh und Schnyder anfangen können und sich stattdessen gesellschaftspolitischen Fragen widmen,

¹⁷ Siehe: Kähler/Flury, 2020, S. 157-162.

¹⁸ Siehe: Dito, S. 168.

beginnen erste kritische Filme zu drehen. Diese filmischen Stimmen kommen zunächst aus der französischen Schweiz.

2. Der Neue Schweizer Film

2.1. Die französische Schweiz und die „*Groupe 5*“

In der Westschweiz wurde das Thema „Heimat“ sowie die patriotische Rhetorik als aufgesetzt und künstlich empfunden. Da die Bedrohung durch Deutschland während dem Krieg weniger stark wahrgenommen wurde als in der Deutschschweiz, die unmittelbar an das Deutsche Reich grenzte, wurde das Konzept des Mediums Film im Rahmen der *Geistigen Landesverteidigung*, in der Romandie nicht umgesetzt. Dem Filmschaffen der französischen Schweiz gelang es, dank dessen liberalerem künstlerischen Selbstverständnis, bereits Ende der 1950er Jahre – und damit wesentlich früher als in der Deutschschweiz – den Nährboden für den sogenannten *Neuen Schweizer Film* zu schaffen.¹⁹

Die beiden Genfer Regisseure Alain Tanner (1929 - 2022) und Claude Goretta (1929-2019) produzierten 1957 in London den Kurzdokumentarfilm *Nice Time (1957)*. Dieser Film setzte einen frühen Anfangspunkt des neuen Filmschaffens und fing ohne Dialog und mithilfe einer verspielten Montage, die lockere Atmosphäre eines Samstagabends ein. Der Film gewann am internationalen Filmfestival von Venedig den Experimentalfilmpreis und erntete gute Kritiken.

Der Kreis der beiden liberalen und engagierten Genfer Filmemacher erweiterte sich mit der Gründung der *Groupe 5*, dem Zusammenschluss der fünf Regisseure Alain Tanner, Claude Goretta, Michel Soutter, Jean-Louis Roy und Jean-Jacques Lagrange (später ersetzt durch Yves Yersin). Das Ziel der *Groupe 5* war es, möglichst unabhängige Filme zu produzieren. Claude Goretta und Jean-Jacques Lagrange standen beim französischsprachigen Schweizer Fernsehen unter Vertrag. Diese Nähe zum Fernsehen ermöglichte es der *Groupe 5* eine

¹⁹ Siehe: Kähler/Flury, 2020, S. 71.

Koproduktionsvereinbarung mit dem Fernsehen zu bekommen und damit die Vorverkaufsrechte ihrer Werke zu sichern. Diese Vereinbarung zog die Projektion des fertiggestellten Films im Kino jeder TV-Ausstrahlung vor.²⁰

Beeinflusst durch das British *Free Cinema*, die *Nouvelle Vague* in Frankreich, den Neorealismus und das italienische Kino von Antonioni und Fellini, verfolgten die Vertreter der *Groupe 5* ein gesellschaftskritisches, selbst-reflexives Kino, wie zum Beispiel der gesellschaftskritische Film von Alain Tanner *Charles mort ou vif* (1969) zeigt: Als Reaktion auf die Proteste von 1968 produziert, beschreibt der Film die *Mid-Life-Crisis* von Charles, einem Geschäftsmann, der beschließt, aus dem kapitalistischen Mainstream-Leben auszusteigen und mit einem Hippie-Paar auf dem Land zusammenzuarbeiten, das eine Existenz am Rande der Gesellschaft sucht. Am Schluss wird Charles von den Behörden gefunden und mit Blaulicht in die Irrenanstalt gefahren. Gerade so, als würde ein selbstbestimmter Aussteiger aus dem kapitalistischen System von der Mainstream-Gesellschaft als geistig krank verurteilt. Doch nicht nur in den gesellschaftskritischen Themen liess sich eine Erneuerung des Schweizer Films festmachen, sondern auch in seiner Form. So arbeitete Tanner in *La Salamandre* (1971) mit einer Investigations-Rückblende-Struktur. Eine investigative Erzählweise anhand von Rückblenden benutzt auch Rolf Lyssy im historischen Drama *Konfrontation* (1974). Während den Aussagen im Prozess gegen David Frankfurter wird anhand von Rückblenden die aufkommende Untermauerung der NSDAP in der Schweiz aufgezeigt. Dem Deutschschweizer Autorenfilmer Rolf Lyssy und seinem Film *Konfrontation* wird aufgrund der thematischen Brisanz im Rahmen der Entwicklung des „Jungen“ Deutschschweizerfilms ein eigenes Kapitel gewidmet.

Mit der Komödie *L'invitation* (1973) entlarvt der Genfer Claude Goretta in grotesker Art die Hypokritik der Arbeiterklasse. Als der 50 jährige Protagonist, ein Versicherungsangestellter, nach dem Tod seiner Mutter ein Vermögen erbt, kauft sich der vorher mittellose Mann eine Villa auf dem Land und lädt die

²⁰ Siehe: Kähler/Flury, 2020, S. 179; Siehe: Thompson, Kristin & Bordwell, David: *Film History. An Introduction*, 2nd ed. Edition, University of Wisconsin-Madison 2003, S. 571-572.

Arbeitskollegen und den Chef zu einem Fest in seinen Garten ein. Durch die Hitze und den Alkohol kommen in den geladenen Gästen tiefe Sehnsüchte, aufgestaute Frustrationen, gesellschaftliche Vorurteile, Gier und Neid zum Vorschein, so dass das Fest ausser Kontrolle gerät. Der Film endet zyklisch in der Eintönigkeit des Alltags, so wie er begonnen hat: Im Büro der Versicherung. Nur die rothaarige Sekretärin wurde nach den Vorfällen des sonntäglichen Gartenfests „ausgetauscht“, ansonsten bleibt alles beim alten.

Die Tragikomödie *Les petites fugues*, (1979), erzählt eine liebevoll gezeichnete Antiheldengeschichte, worin sich ein mittelloser Knecht zu seinem Lebensende einen Traum erfüllt und sich ein Moped kauft. Damit verlässt er den Bauernhof um die Welt zu erkunden. Das traumhafte Bild, wie Pipe mit seinem Mofa vom Boden abhebt, bleibt in der Schweizer Kinematographie genauso unvergesslich, wie die, durch die Luft fliegende Kuh, im Drama des Deutschschweizerregisseurs Fredi M. Murer *Höhenfeuer* (1985) - ein Film über Inzest und das isolierte Überleben einer Bergbauernfamilie in der Kargheit der Schweizer Alpen.²¹

Die originellen und sozial engagierten Werke dieser Autoren, machten den *Neuen Schweizer Film* international bekannt: *Charles, mort ou vif* (1969), das gesellschaftskritische schwarz-weiss Drama von Alain Tanner, gewinnt 1969 den *Goldenen Leopard* in Locarno. 1972 ist Michel Soutter (1932-1991) mit seinem Film *Les Arpenteurs* (1972) am Filmfestival in Cannes vertreten, wo später auch Yves Yersins *Les petites fugues*, (1979) im Programm „Un Certain Régard“ gezeigt wird. Und Claude Goretta gewinnt in Cannes mit seiner Satire *L'invitation* (1973) den *Prix de la Jury*. Währenddessen Alain Tanners Film *La Salamandre* (1971) über Monate in Paris im Kino läuft und den Sprung nach Amerika schafft, wo all seine Filme in den New Yorker Kinos gezeigt werden.²²

Doch noch vor der Gründung der *Groupe 5*, gab es einen individualistischen Cineasten, der seine filmischen Anfänge ebenfalls in der Schweiz machte: Jean-

²¹ Fredi M. Murer wird bekannt mit Kurzfilmen und seinem ersten Spielfilm *Grauzone* (1979). 1985 gewinnt er das Filmfestival Locarno mit *Höhenfeuer*.

²² Christen, Thomas: *Der Neue Schweizer Film*. In: Thomas, Christen & Blanchet, Robert. *New Hollywood bis Dogma 95*. Schüren Verlag, Marburg 2008, S. 93-110.

Luc Godard. Er dreht 1954 seinen ersten Dokumentarfilm *Opérataion Béton* (1955, 35 mm, 20') und ein Jahr später *Une Femme coquette* (1956, 16 mm, 10'). Beide Filme finanziert er selber. Aufgrund der schwierigen Arbeitsverhältnisse in der Schweiz geht der damals 26 Jährige aber nach Paris, wo er die Filmszene als Vertreter der *Nouvelle Vague*, weltweit und bis heute entscheidend prägte.²³

2.2. Jean-Luc Godard – Zwischen Frankreich und der Schweiz

Jean-Luc Godard (1930 - 2022) wurde bekannt als kosmopolitisches Mitglied der Pariser Kulturelite und als prominenter Vertreter der französischen *Nouvelle Vague* - war aber eigentlich schweizer Staatsbürger und „*Vaudois*“.²⁴ Geboren in Paris, wuchs er in Nyon, im Kanton Waadt auf, wohin er 1978 mit seiner Partnerin Anne-Marie Miéville zurückkehrte. In Rolle, am Genfersee, arbeitete und lebte er die letzten 40 Jahre seines Lebens.²⁵

Godard stammte mütterlicherseits aus einer der bedeutendsten Familien des schweiz-französischen Protestantismus, die eng verbunden waren mit dem Genfer Calvinismus. Sein Grossvater war der Sohn eines protestantischen Pfarrers und wuchs im Bourgeoisie-Milieu der französischen Schweiz auf. Trotz seiner Begeisterung für moderne Literatur, wurde er aber Banker.²⁶

Seine Tochter, Otile Moran, wuchs in der *haute société protestante* (der höheren protestantischen Gesellschaft) auf und heiratete den aus Frankreich stammenden Wahlschweizer und Augenarzt Paul Godard. Jean-Luc Godard kam

²³ Siehe: MacCabe, Colin: Godard. A Portrait of the Artist at Seventy, Paperback, New York, 2003, S. 38-41.

²⁴ Siehe: ECAL Instagram Live: Jean-Luc Godard, Rolle (CH) 7. April 2020. *Vaudois* heisst auf Deutsch: „Waadtländer“ - ein sich, zum Kanton *Waadt* in der französischsprachigen Schweiz bekennender Bürger.

²⁵ JLG trank jeweils um 09 Uhr im örtlichen Kaffee einen *Café au Lait* und ein Glas Wasser ohne Kohlensäure. In schwarzen Schuhen, roten Socken, rotem Schal, Hut und Jacket gekleidet, begegnete ich ihm am 20. April 2016. Ich sagte zu ihm: „*Merci beaucoup pour vôtres films. Vous m'avez donné de l'espoir*“ – „*Merci, Madame. Je vous souhaite une très belles journée,*“ antwortete er mir und lächelte.

²⁶ Julien-Pierre Moran war der Banker und gute Freund des französischen Schriftstellers Paul Valéry (1871-1945). Moran verwaltete nicht nur Valérys Geld, sondern organisierte auch die Planung seiner Lesungen und Konferenzen.

am 8. Dezember 1930 in Paris zur Welt und wuchs in der Schweiz auf, wo sein Vater in einer Klinik arbeitete und später in Nyon seine eigene Praxis eröffnete.²⁷

Der Protestantismus war seit seiner Kindheit tief in Godards Leben verankert. Bei Tisch durften er und seine drei Geschwister nur sprechen, wenn sie angesprochen wurden. Nach Ende des 2. Weltkriegs schloss Godard das *Collège* in Nyon ab und ging 1946, als erst 16 Jähriger, nach Paris um dort am *Lycée Buffon* seine *Maturité* (Reifeprüfung) zu machen. Godard verbrachte ein Jahr in Paris, fiel aber negativ auf, da er sich beim Geld stehlen erwischen lies. Er kam zurück in die Schweiz, wo er in Lausanne die Matura abschliessen sollte, die er aber nicht schaffte und später in Grenoble nachholte. Mit 19 Jahren schrieb er sich für Sozialanthropologie an der Pariser *Sorbonne* ein und ging im Herbst 1949 zurück nach Paris. Dort besuchte er die Vorlesungen aber kaum und verbrachte die meiste Zeit in der *Cinémathèque*.²⁸

Als sein Vater 1950 die Idee hatte in Jamaica eine Klinik zu eröffnen, nahm er Jean-Luc Godard mit. Gemeinsam mit dem Vater und seiner Schwester Véronique, reisten sie über New York, Miami und Cuba nach Kingston. Jean-Luc Godard reiste alleine weiter nach Panama und Lima, wohin die Schwester seines Vaters mit ihrem Mann ausgewandert war. Von Lima aus reiste er nach Rio und als er kein Geld mehr hatte, fand er ein Refugium bei der anderen Schwester seines Vaters, Hélène, die in Santiago de Chile lebte. Im April 1951 kam Godard von seiner Südamerikareise zurück. Diese Reise, meinte François Truffaut (1932-1983) später, habe Jean-Luc radikal verändert.²⁹

Zurück in der Schweiz, arbeitete Godard für ein Unternehmen das Dämme in den Schweizer Alpen baute. Später nahm er einen Job im neu gegründeten Fernsehunternehmen in Zürich an. Aber auch dort liess er sich erwischen, wie er versuchte, von seinem Vorgesetzten Geld zu klauen. Er verbrachte drei Tage in einem Zürcher Gefängnis, bevor ihn sein Vater rausholte und ihn davon

²⁷ Siehe MacCabe: Godard, 2003, S. 4-30.

²⁸ Siehe Dito, S. 30-38.

²⁹ Siehe: MacCabe: Godard, 2003, S. 39.

überzeugte, in eine psychiatrische Klinik zu gehen. In der Klinik „La Grangette“, wurde Godard eine schwere Neurose diagnostiziert.³⁰

Nach dem Klinikaufenthalt arbeitete Godard erneut für das Unternehmen des alpinen Dammbaus. Mit dem dort verdienten Geld, drehte er 1954 seinen ersten Film: Einen Dokumentarfilm über den Dammbau in *La Grande Dixence*. Nach seinem zweiten Kurzfilm *Une Femme coquette* (1956), ging er erneut nach Paris, mit dem Ziel, Filme zu machen. Dort gelang es ihm 1960 in Zusammenarbeit mit François Truffaut und Claude Chabrol mit *Au Bout de soufflé* eine filmische Bombe zu zünden, die nicht nur die Pariser Filmszene atemlos stimmte, sondern im Zuge der *Nouvelle Vague*, bis nach Hollywood, die cineastische Welt bewegte.

Zwei Wochen nach der Kinopremiere von *A Bout de soufflé* (26. 3. 1960)³¹, drehte Godard in und um Genf seinen zweiten Langspielfilm *Le petit soldat* (1963), produziert von Georges de Beauregard und Carlo Ponti. Schweizkritisch äussert sich Godard mit Ironie, wenn er Jean-Paul Belmondo am Steuer seines Autos fluchen lässt: „*Die Schweizer waren schon immer feige. Sie blinken sogar, wenn sie auch nur einen Fahrradfahrer überholen. So was macht mich wütend!*“³²

Filmisches Zentrum blieb aber Paris, bis er 1978 zurück in die Schweiz zog und den Film *Sauve qui peut la vie* (1980) in Zusammenarbeit mit Luis Buñuels Drehbuchautor Jean-Claude Carrière drehte. Zwischen den Zeilen ist immer wieder Godards komischer Sinn für Ironie zu lesen: So etwa als Isabel Huppert, die eine Prostituierte spielt, eine Adresse bekommt, wo sie Arbeit finden würde. Prompt landet sie an der Adresse *15, rue du Nord*. Dort trifft sie auf einen Mann, der am Film-Schneidetisch sitzt und ihr eine grosse Summe Geld anbietet um die

³⁰ Siehe Dito, S. 38-41.

³¹ Siehe Dito, 2003, S. 341.

³² Siehe in: *Le petit soldat* (1963): „*Les Suisses n’ont j’amaï été très courageuse. Ils mettent leur flaiche pour dépasser un cyclist. Ça me orache ça!*“ und später, etwas charmanter: „*Les plus belles filles du monde vienne de Lausanne!*“ (die schönsten Frauen der Welt kommen aus Lausanne).

Welt zu bereisen - und nichts zu tun.³³ Diese, im Film genannte Adresse, war die Wohnadresse von Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville in Rolles (VD).

2.3. Der „junge“ Deutschschweizerfilm

Wie in Österreich und Deutschland, erlebte auch der Deutschschweizer Film anfangs der 1960er Jahre eine Krise, welche den Beginn eines Generationenwechsels und die neue Ausrichtung im Filmschaffen einleitete. Dem etablierten kommerziellen Kino sollte ein Ende gesetzt werden und so wurde in Deutschland der *Neue Deutsche Film* ausgerufen und in Österreich sollte der *Avantgardefilm* ein neues österreichisches Filmschaffen hervorbringen. Ursache dieses Wandels war, dass die Wiederholung des scheinbaren Erfolgsrezepts „Heimatfilm“ zu künstlerischer wie qualitativer Stagnation geführt hatte. Das *Wirtschaftswunder* und die technischen Errungenschaften, sowie der wachsende Einfluss des Massenmediums Fernsehen, änderten nicht nur Erwartungshaltungen und Wahrnehmung, sondern auch die Alltags- und Freizeitgestaltung der Bevölkerung.³⁴

Die Schweizer Filmproduktion erlebte ihren Tiefpunkt 1964, als nur ein einziger Film uraufgeführt wurde: Franz Schnyders *Gotthelf*-Verfilmung *Zeit und Geist* (1964).

Zeitgleich fand in Lausanne die Schweizerische Landesausstellung statt, wo junge Regisseure ein Filmpodium abhielten mit internationaler Prägnanz. Mit dem Untertitel „Die Schweiz stellt sich der Welt vor“ präsentierten sie ein Land, dass sich zwischen Tradition und Moderne, Kaltem Krieg und gesellschaftlich-sozialem Wandel befand. In einem eindrucksvoll konstruierten Kinosaal war es möglich, Filme in einem 360-Grad-Panorama-Format zu zeigen. Hier und an weiteren Spielstätten wurden mehr als 100 Film- und Diaprojektionen gezeigt, was die öffentliche Debatte über Sinn und Zweck der alten und der neuen Schweizer Filmkunst anregte. Zeitgleich mit Schnyders Film *Geld und Geist*

³³ Siehe MacCabe: Godard, 2003, S. 260 – 264.

³⁴ Siehe: Christen, *Der Neue Schweizer Film*, 2008, S. 93-110.

entstand der Dokumentarfilm von Alain Tanner *Les Apprentis (1964)*, der an der Landesausstellung in Lausanne 1964 erstaufgeführt wurde und Beachtung fand.

Im selben Jahr wo sich die Krise des „alten Films“ am stärksten zu manifestieren begann, wurde der Einfluss des *Neuen Schweizer Films* unübersehbar; Franz Schnyder und mit ihm der „alte Schweizerfilm“ wurden von der jungen Deutschschweizer Generation von Filmschaffenden zum Feindbild erklärt.³⁵

Diese Generation von Filmemachern entwickelte sich aus der Dokumentarszene heraus. Wobei das Produzentenduo Walter Marti und Reni Mertens das Filmschaffen dieser Zeit prägten. Wichtigste Mitbegründer und Vertreter des „Jungen“ *Deutschschweizer Spielfilm* waren Thomas Körfer, Kurt Gloor, Fredi M. Murer, Markus Imhoof, Daniel Schmied und Rolf Lyssy.

2.4. Rolf Lyssy – Zwischen den Generationen

Rolf Lyssy (*1936 in Zürich) ist in Herliberg am Zürichsee aufgewachsene. Er wollte Kino-Plakatmaler werden, wurde aber nicht in die Kunstakademie aufgenommen und absolviert dann in Männedorf eine Photographenlehre.

Als er die Kameraassistentenz für den Schweizer Spielfilm *Demokrat Lämpfli (1961)* übernehmen konnte und später bei Alain Tanners Film *Les Apprentis (1964)* Kamera- und Schnittassistentenz, betritt er das Parkett, des *Neuen Schweizer Films*.

Die Zusammenarbeit an Tanners ersten langen Dokumentarfilm, der an der Landesausstellung gezeigt wurde, brachte Lyssy mit dem Filmemacher und Produzenten Walter Marti (1923-1999) zusammen. Gemeinsam drehten sie den Dokumentarfilm *Ursula oder das unwerte leben (1966)*.

Lyssy war von seinem Jahrgang her zwischen den Generationen des *Neuen Schweizer Films*: Er war jünger als die Vertreter der *Groupe 5* in der

³⁵ Siehe: Kähler/Flury, 2020, S. 179-180.

französischen Schweiz und älter als die Filmautoren des *Jungen Schweizer Films* in der Deutschschweiz:

Die Deutschschweizer, die damals mit mir den *Jungen Schweizer Film* erfanden, namentlich Fredi M. Murer, Markus Imhoof, Thomas Körfer, Kurt Gloor und Daniel Schmid, waren alle 4-6 Jahre jünger als ich.³⁶

Lyssy wollte Mitte der 60er Jahre mit Vertretern der *Groupe 5* gemeinsam einen, die Schweizer Sprachgrenzen überwindenden, Episodenfilm drehen – in welchem jeder der fünf Regisseure einen Kurzfilm zum gleichen Thema hätte beisteuern sollen. Dieses Vorhaben scheiterte am mangelnden Interesse von Coretta und Tanner.³⁷ Der 30-jährige Filmemacher entschied sich seinen eigenen Weg zu gehen und machte sein Spielfilmdebüt *Eugen heisst wohlgeboren* (1968). Die Premiere seines Films geschah zeitgleich, wie die Invasion der sowjetischen Truppen in der Tschechoslowakei, im Sommer 1968. Lyssy erinnert sich:

Alle sprachen nur noch von der Katastrophe in Prag. Und ich dachte, dass nun Niemand mehr ins Kino geht um meinen Film zu sehen (lacht). Damals war ich natürlich schon schwer infiziert von Miloš Forman und Jiří Menzel.³⁸

Rolf Lyssy erklärt, dass neben dem amerikanischen Film und dem *Free Cinema* in England, ihn die Filme der *Tschechoslowakischen Neuen Welle* in den Bann gezogen und seine filmische Arbeit mitinspiert haben:

Die Filme *Liebe einer Blondine*, *Schwarzer Peter* und *Feuerwehrball* von Miloš Forman, sowie *Scharf beobachtete Züge* von Jiří Menzel, haben mich fasziniert. Und ich habe mir gedacht: warum können wir hier in der Schweiz nicht auch solche Filme machen? „Geschichtlein“ filmisch

³⁶ Siehe: Interview mit Rolf Lyssy im Anhang.

³⁷ Siehe Dito.

³⁸ Interview mit Rolf Lyssy im Anhang.

erzählen. Aber was für „Geschichtlein“! Ich fand die alten Schweizerfilme von Flüh und Schnyder spiessig.³⁹

Lyssys Filmdebut *Eugen heisst wohlgeboren* premierte im Kino am Bellevue in Zürich 1968 und wurde zu Beginn wohlwollend besprochen. Bis ein Journalist im Zürcher *Tagesanzeiger* den Film zerriss mit der Frage, was denn dieser junge Schnösel mit seiner undramatischen Komödie in der Filmszene verloren hätte?

Alain Tanner war bereits eine Nummer, Claude Goretta, Yves Yersin und Fredi M. Murer auch. Ich versuchte mich also mit meinem Spielfilmdebüt in der Öffentlichkeit zu behaupten und dieser Filmkritiker empfand, dass eine Komödie in *schwarzweiss*, so wie die tschechoslowakischen Filme, die „nur“ ein „Geschichtlein“ erzählen, ihm nicht in den Rahmen passte.⁴⁰

In den Folgejahren beschäftigte sich Lyssy nicht mehr mit dem Genre der Komödie, sondern mit dem Einfluss des Nationalsozialismus auf die Schweiz und drehte das historische Drama *Konfrontation* (1974) in Eigenproduktion.

Lyssy, der selber jüdischer Herkunft ist und dessen Mutter den Holocaust überlebt hatte weil sie in die Schweiz geflüchtet war, gelang mit diesem Werk ein Meilenstein der Schweizer Filmgeschichte. *Konfrontation* ist der erste Film des *Jungen Schweizerfilms*, der sich mit dem Einfluss des Nationalsozialismus in der Schweiz vor und während dem zweiten Weltkrieg auseinandersetzte.

Der Film handelt vom Attentat des jüdischen Medizinstudenten David Frankfurter (1909-1982), der am 4. Februar 1936 in Davos den Landesgruppenleiter der NSDAP in der Schweiz, Wilhelm Gustloff (1895-1936) erschoss. In der filmischen Inszenierung des Prozesses gegen Frankfurter wird anhand von klug eingesetzten Rückblendemontagen verbildlicht, wie die Schweizer Gesellschaft vor dem Ausbruch des 2. Weltkriegs nationalsozialistisch

³⁹ Dito.

⁴⁰ Dito.

untermauert war. Lyssys Film *Konfrontation* ist die erste Schweizer Produktion, die sich dem schwierigen Kapitel des Antisemitismus in der Schweiz stellt.⁴¹

2.5. *Konfrontation* mit der Schweizer Ära des Nationalsozialismus

Anders als die Polen, Tschechoslowaken, Ungaren, Deutschen, Italiener und Franzosen, die ihre Vergangenheit teilweise filmisch aufarbeiteten, hätten nur die Schweizer, weiterhin ihre „Füdlbürgerfilme“ gemacht, reflektiert Lyssy kritisch den Zeitgeist der 60er Jahre in der Schweiz. In der Zeit der Entstehung des *jungen Deutschschweizer Films* sei die Vergangenheitsaufarbeitung noch kein Thema gewesen:

Konfrontation war der erste Spielfilm in der Schweiz, der die Zeit von 1933-1945 gezeigt und thematisiert hat. Der *alte Schweizer Film* hat das nicht gemacht. In der Tschechoslowakei aber waren zum Beispiel Miloš Forman, Jiří Menzel und Věra Chytilová. Die waren jung und in meinem Alter! Und die haben das ja auch gemacht, die hat die Geschichte in ihrem Land auch interessiert! Bei uns haben sich die Filmemacher mehr für sich selbst interessiert! Ich möchte das nicht diskreditieren, aber ich möchte damit nur sagen, dass jeder seine eigenen Präferenzen hat, und ich wollte wissen, was damals 1936 geschehen ist.⁴²

Der Produzent, Regisseur und co-Autor des Films *Konfrontation*, erklärt weiter, wie ihn seine jüdische Herkunft geprägt hat:⁴³

Ich habe schon als Bub gewusst was im 2. Weltkrieg geschehen ist und war sehr beeinflusst von der Geschichte meiner Mutter. Sie hat den Holocaust überlebt, weil sie in die Schweiz geflüchtet ist. Schon in der Kindheit habe ich mich gefragt, wie es sein kann, dass sich 6 Millionen Menschen wie eine Schafherde abschlachten lassen? Und ich habe mir

⁴¹ Siehe Interview mit Rolf Lyssy im Anhang.

⁴² Interview mit Rolf Lyssy im Anhang.

⁴³ Siehe Dito.

vorgestellt, dass wenn ich im KZ gewesen wäre, ich eine Pistole geklaut und die bösen Nazis verschossen hätte. Das waren meine Kindheitsphantasien. Ich bin von solchen Gedanken geprägt worden, ganz im Gegensatz zu den Schweizerbuben, die auf der Alp aufgewachsen sind oder in einer Schweizerstadt, wo es keinen Krieg gab.⁴⁴

Als der 25 Jährige Lyssy eine Reportage zum 25. Jahrestag vom Attentat in Davos liest war er schockiert:

„Ein Jude, erschießt einen Nazi in Davos“: Als ich das las, wusste ich, das ist ein Film. Punkt. Das ist eine Geschichte für einen Kinofilm, den man den Leuten hier zeigen muss.⁴⁵

Er sei Stundenlang in der Zentralbibliothek in Zürich gesessen und habe alles Pressematerial, was damals zum Prozess von Frankfurter geschrieben worden sei, durchgearbeitet. Das Drehbuch hat er erst 8 Jahre später verfasst, wobei er auch Zeitzeugen getroffen und befragt habe.⁴⁶

Lyssy gibt dem Prozess gegen David Frankfurter, der 1936 in Chur stattgefunden hat, in der filmischen Inszenierung viel Raum um die politischen Auslegungen und rechtlichen Interpretationen von Frankfurters Tat zu beleuchten. Rückblenden, die in die Reden der Gerichts-Vertreter geschnitten sind, zeigen die Vernetzung des Nationalsozialismus in der Schweizer Gesellschaft um 1936.

1. Rückblende

Mit dem Wortlaut, es sei das Ziel, “alle Deutschstämmigen zu vereinen”, schneidet das Bild vom Prozess in die Szenerie einer Versammlung der Vertreter der NSDAP in der Schweiz, angeführt vom Landesgruppenleiter Wilhelm Gustloff, der die Gruppenleiter der anderen Schweizer Regionen begrüsst (aus

⁴⁴ Dito.

⁴⁵ Dito.

⁴⁶ Siehe Dito.

Lausanne, Lugano, Thun, Interlaken, aus der Ostschweiz und aus Chur). Zum Deutschlandlied erheben sich die Herren, stehen stramm und machen den Hitlergruss. Gustloff würdigt die Errungenschaften der Hitlerjugend in der Schweiz und die schweizweite Präsenz der Nationalsozialistischen Bewegung.

2. Rückblende

Die Witwe von Wilhelm Gustloff betritt den Gerichtssaal. Mehr als die Hälfte der anwesenden Personen erheben sich zum Hitlergruss. Später im Verhör berichtet sie, dass der Schweizerische Bundesrat ihren Mann empfangen habe und überhaupt sei Gustloff in der Gesellschaft sehr beliebt gewesen. Es wird in eine 2. Rückblende geschnitten, die diese „Beliebtheit“ verbildlicht: Gezeigt wird, wie der Polizeikommandant von Davos bei Gustloff auf dem Sofa sitzt und ihm Personenschutz anbietet, da Gustloff Drohbriefe erhalten habe. Diesen Schutz schlägt Gustloff arrogant aus. Die Drohbriefe seien nicht ernst zu nehmen. Der Polizeikommandant geht im 2. Plan klein davon. Die Szene zeigt, dass die Polizei von Davos, Gustloff wohlgesinnt gegenüberstand und ihn beschützen wollte.

In der folgenden Szene wird gezeigt, wie Gustloff aus dem Kurhotel in Davos abfährt, weil der Hoteldirektor scheinbar nicht fähig gewesen sei, die bolschewikische, jüdische Hetzpresse zu bremsen. Später wird der Hoteldirektor gezeigt, wie er verzweifelt Gustloff bittet, ihm seine Gäste nicht abzuwerben, denn er lebe ja schliesslich von den Kurgästen. Gustloff wird dabei in seinem Wohnzimmer und Ort des Attentats gezeigt, wie er mit zwei NAZI-Mitarbeitern alle Deutschen, die als Kurgäste in Davos angekommen, abfängt und organisiert, dass diese nicht im hiesigen Kurhotel residieren. Gustloff: „Die Deutschen müssen lernen, dass die Befehle der NSDAP auch im Ausland für sie gelten.“ Die Kontrolle der NSDAP auf Deutsche in der Schweiz wird damit thematisiert. Die Rückblende bringt Gustloffs „Beliebtheitsgrad“ auf den Punkt: Gustloffs Einfluss auf die Davoser Obrigkeit (Tourismus und Polizei) war prägnant.

Zurück im Prozess lässt Lyssy den nationalsozialistischen Ankläger Frankfurters zu Wort kommen: Der Anwalt der *Nationalen Front* aus Zurzach, spricht in einer

flammenden Rede vom Nationalsozialismus als „historischen Vorgang sekundärer Ausrichtung“. David Frankfurter habe mit Wilhelm Gustloff „einen makellosen Menschen und eine edle Kämpferperson ermordet“.

David Frankfurter wurde im Prozess von 1936 in allen Anklagepunkten das volle Urteil zugesprochen: 18 Jahre Zuchthaus und lebenslanger Landesverweis. Auf die Frage, wie genau der Gerichtsprozess im Film historisch-faktisch inszeniert sei, antwortet Lyssy:

Sehr genau. (...) Diese und viele andere Fakten, die wollte ich so rüberbringen, wie sie sich zugetragen haben, weil ich – natürlich – eine kritische Haltung gegenüber der Schweiz hatte. Denn die Schweiz war keine friedvolle Insel. Da gab es die 5. Kolonne, da gab es die Landesgruppe der NSDAP und da gab es die Schweizer Front (was auch im Film gezeigt wird). Nach der Machtergreifung Hitlers am 30. Januar 1933 hat die Katastrophe angefangen - nicht erst 1939 oder in der Kristallnacht 1938! Auch das wollte ich zeigen.⁴⁷

„Für die Einen war er damals ein Held, für die Anderen ein Wahnsinniger“, meint ein Journalist als David Frankfurter 1945, nach dem Ende des 2. Weltkriegs begnadigt und aus der Haft entlassen wird. „Was er nun tun werde?“, wird er von einem anderen Journalisten gefragt. Er gehe seinen Bruder suchen. Der sei in Kriegsgefangenschaft, seine Schwester gelte als vermisst und der Vater sei in Jugoslawien erschossen worden. Er wolle nach Palästina auswandern. Auf dem grossen Friedhof Europas hätte er nichts mehr zu suchen. „Dass die Landesverweisung aus der Schweiz nicht aufgehoben worden ist, hat mich damals schwer getroffen“, sagt nun die echte Stimme des David Frankhausers. Eine innovative Überblendung vom Schauspieler Peter Bollag (David Frankfurter) auf den realen David Frankfurter, führt in die Gegenwart, gefilmt in Israel, wohin Frankhauser nach seiner Entlassung ausgewandert war. An der Wand hängt ein Bild von Davos und auf dem Regal steht eine Ansichtskarte der Stadt Bern, wo der Medizinstudent 1936 gelebt hatte. Er hätte ein normales

⁴⁷ Interview mit Rolf Lyssy im Anhang.

Familienleben hier, sagt Frankfurter in die Kamera, wobei die Leute hier aber wüssten, wer er sei. Der Film endet mit dokumentarischen Aufnahmen aus Frankfurters Alltagsleben in Israel, untertont mit Frankfurters kritischen Gedanken darüber, dass leider nicht auszuschliessen sei, dass sich so etwas wie der Holocaust wiederholen könne.

Am Schluss des Films zeigt eine Montagesequenz die Gräuel des 2. Weltkriegs. Es sind Archivbilder des Holocausts, gefilmt in einem Konzentrationslager, unmittelbar nach Kriegsende. Diese Montagesequenz wird im Ton monoton untermalt vom repetitiven Geräusch des Webstuhls, an welchem der Häftling David Frankfurter arbeitet. Die Montagesequenz funktioniert als parallele Montage und als dokumentarischer Zeitraffer: Während Frankfurter inhaftiert ist (1936-1945) bricht der 2. Weltkrieg aus und der Holocaust gipfelt in der Ermordung von über 6 Millionen Juden.

Bewusst, wird im Film mit historischem Archivmaterial gearbeitet. So sind Reden und Propaganda-Auftritte von Hitler aus dem Radio zu hören und ein Propagandafilm wird als Vorspann zum Kinofilm gezeigt, den sich Frankfurter vor 1936 während seiner Studienzeit in Bern, im Kino anschaut.

Der Grund weshalb der stilistisch mit aufwändigen Kamerafahrten gedrehte Film, schwarz-weiß sei, liegt nach Lyssy, in der strukturellen Entscheidung der filmischen Auflösung, wo mithilfe eines Kunstgriffs - der Überblendung von der Nahaufnahme des Schauspielers Bollag auf den realen David Frankfurter - in den Epilog des Films übergegangen wird.⁴⁸

(...) diese Überblendung vom Schauspieler Peter Bollag im Auto, als er aus dem Zuchthaus frei gelassen wird, auf den „realen“ David Frankfurter in Israel (...) findet man bei Spielbergs *Schindler's List* - aber 20 Jahre später. Ich erwähne das, weil es erklärt, warum der Film international so eine schöne Karriere gemacht hat.⁴⁹

⁴⁸ Siehe Interview mit Rolf Lyssy im Anhang.

⁴⁹ Dito.

Konfrontation lief an der „Semaine de la critique“ am Filmfestival von Cannes 1975 und war die offizielle Eingabe für die Oscars der Schweiz. Der Film lief im New Yorker Kino *68th Street Playhouse* und die *New York Times* schrieb einen Artikel, in dem neben Robert De Niros Film *Taxi Driver (1976)* auch Rolf Lyssys Film *Konfrontation* besprochen wurde. Lyssy erinnert sich:

Die Leute schienen beeindruckt. Niemand wusste von Davos 1936 und den Nazis. Aber wir hatten kein Geld um den Film zu synchronisieren. Die Amerikaner gehen keine untertitelten Filme anschauen. Und das war's dann. (...) In der Schweiz wurde ich mit *Konfrontation* einer der Filmemacher, den man ernst nehmen musste. Davor war ich Rolf Lyssy, der „nur“ eine Komödie gedreht hatte. Als ich das Drehbuch zu *Konfrontation* 1969 bei der Staatsförderung eingereicht hatte, lehnten sie den Film ab; Die Schweizer Staatsförderung hat mir den Film nicht zugetraut. Ich habe den Film aber trotzdem produziert und zwar selber! Aber trotz der guten Auswertung von *Konfrontation*, hat die Staatsförderung auch meinen nächsten Film, *Die Schweizermacher*, nicht unterstützt. Mit der Begründung: „Über ein so ernstes Thema wie die Einbürgerung darf man sich nicht lustig machen.“ (lacht)⁵⁰

2.6. *Die Schweizermacher* – die erfolgreichste Schweizer Komödie

Nach seinem komplexen, die schweizer Nazi-Zeit investigierenden, schwarz-weiß-Film *Konfrontation*, gelingt Lyssy der Riesenerfolg mit einer farbigen Komödie: *Die Schweizermacher (1978)* wird die erfolgreichste schweizer Komödie aller Zeiten. Der Film, der zeitkritisch und klug die Schweizer Einbürgerungspraxis aufs Korn nimmt, beleuchtet die Einbürgerungspolitik der 70er Jahre: Die Einbürgerungsbeamten fungieren als spionierende, „gutbürgerliche“ Beamte. Der Film trifft einen Zeitgeist, der bis heute anhält.

⁵⁰ Interview mit Rolf Lyssy im Anhang.

In seiner Narration ist der Film ein klassischer Mentorenfilm, abgeleitet aus dem amerikanischen Klischeefilm des *good cop, bad cop* (Guter Bulle, Schlechter Bulle). Das antiheroische Beamtenduo - der erfahrene Max Bodmer und sein Praktikant Moritz Fischer - kontrollieren und bespitzeln Ausländer, die Schweizer werden wollen. Dabei sollen die Ausländer beweisen, dass sie schweizerischer sind als die Schweizer. Im Verlauf der Handlung emanzipiert sich der Schützling Moritz Fischer (Emil Steinberger) von seinem Vorgesetzten Max Bodmer (Walo Lüönd) und findet in der Liebe zu einer jugoslawischen Künstlerin sein Glück, und den Ausbruch aus der Enge. Dabei wird die Schweizer Ordnungsliebe, das Beamtentum, sowie das Fondue und die Schweizerflagge so schön auf die Schippe genommen, dass bis Heute fast jeder Schweizer über diesen Film, und letztlich über sich selber schmunzeln kann.

Der Erfolg sei auch belastend gewesen, meint Lyssy retrospektiv, denn es sei unmöglich gewesen an den Erfolg von *Schweizermacher* mit seinem nächsten Film *Kassettenliebe* (1982) anzuschliessen:

Der Film hat über eine Million Zuschauer gemacht. Der Erfolg war jenseits von gut und böse. Und das schafft Neider und Missgunst. Das habe ich alles hautnah erlebt. (...) Der Erfolg war derart wahnsinnig, dass ich nicht wusste, was ich für einen nächsten Film machen sollte, dass die Leute wieder in Begeisterung ausbrechen würden...⁵¹

Lyssy der das Autorenfilmemachen als „Hochseilakt ohne Netz“⁵² bezeichnet, gilt als *der* Vertreter der Schweizer Komödie. Obwohl sich Lyssy diesem Genre in seinen Folgefilmen immer mal wieder bedient, ist er eher als Meister des *Tragischkomischen* anzusehen. Sein Film *Teddy Bär* (1983) etwa, für den er das Drehbuch geschrieben hat und als Schauspieler in Selbstregie die Hauptrolle spielt, ist im Grundton eine Komödie mit viel Selbstironie erzählt, aber in seiner Aussage durchaus tragisch. Der Film ist eine scharfe Abrechnung mit der kulturellen Ignoranz der Schweizer Filmförderung und Politik, welchen den

⁵¹ Interview mit Rolf Lyssy im Anhang.

⁵² Dito.

Filmemacher Bär am Schluss in die staatliche Institution einer Irrenanstalt treibt. In diesem Film definiert Lyssy ein Wort um seine Vorstellung von Komödie und Tragödie in einem Film zu vereinen: die „Dramödie“. Für Lyssy werde es dort interessant, wo sich Komödie und Tragödie treffen: „Mich interessiert die Tragik und mich interessiert die Komik.“⁵³

Die Filmografie von Lyssy umfasst 9 Spielfilme und 7 Dokumentarfilme. Wie kein anderer Schweizer Regisseur hat Rolf Lyssy sich (selbst-)kritisch mit dem Einfluss der NSDAP auf die Schweiz und dem Antisemitismus beschäftigt. Er hat damit einen beispiellosen Aufarbeitungsbeitrag im Rahmen des sozialkritisch engagierten „*Jungen Schweizerfilms*“ geleistet.

Bis heute hat Lyssy ausserdem die Schweizer Filmszene im humoristischen Alleingang geprägt. Ohne Lyssy gäbe es das Phänomen der selbst-ironischen schweizkritischen Komödie à la *Schweizermacher* nicht. Auf die Frage, wie Robert Lyssy selber zum Genre der Komödie stehe, antwortet er:

Ich habe für Komödie und Humor bis heute eine grosse Schwäche und sehe, dass man mit Lachen besser durchs Leben kommt als mit Weinen. Mein Bemühen, Probleme mit Lachen bewältigen zu können, hat mit meiner Herkunft zu tun.⁵⁴

Seiner Meinung nach, könne man das Genre der Komödie nicht lernen. Das sei Teil seiner Geschichte.⁵⁵ Und diese ist in Rolf Lyssys Fall, wie er selber sagt, prägend mit der jüdischen Emigrationsgeschichte seiner Familie verbunden.⁵⁶

⁵³ Dito.

⁵⁴ Interview Rolf Lyssy im Anhang

⁵⁵ Siehe Dito.

⁵⁶ Siehe: *Swiss Paradise. Ein autobiographischer Bericht*. Rüffer & Rub, Zürich 2001.

Fazit

Vorliegende Studie zu den Anfängen und der Entwicklung des Schweizer Films beleuchtet folgende, die Schweizer Filmgeschichte prägende Elemente:

Erstens haben beide Weltkriege, insbesondere der 2. Weltkrieg und der Nationalsozialismus, politische Flüchtlinge erzeugt, die in die Schweiz emigrierten und die Schweizer Filmszene entscheidend geprägt haben. Dies waren der galizische Filmpionier Lazar Wechsler und der Wiener Regisseur Leopold Lindtberg.

Zweitens zeigt die Studie, wie die Infiltrierung der Propaganda des Nationalsozialismus in der Schweiz als nationalistische Gegenreaktion eine kulturpolitische Reaktion auslöste: die *Geistige Landesverteidigung*.

Diese hatte zum Ziel, die nationalsozialistischen Einflüsse aus dem Nachbarland durch die Propagierung der eigenen Identität zu dämmen. Dieses kulturpolitische Programm der *Geistigen Landesverteidigung* mit dem Aufruf zur Wahrung der „Schweizerischen“ Werte, hatte die Entstehung und die Blütezeit des *Heimatfilms* zur Folge. Die Erfolgs-Ära des „alten Schweizerfilms“ und damit des *Heimatfilms*, begann zeitgleich mit dem Ausbruch des 2. Weltkriegs. Die Angst vor einem möglichen Angriff Nazi-Deutschlands auf die Schweiz förderte bei dem Deutschschweizer Publikum die Nachfrage eines „Heile Welt“ Kitschs.

In der Nachkriegszeit strebte das erfolgreiche Produzenten-Regie-Duo Wechsler/Lindtberg einen zeitkritischen, international ausgerichteten Film an. In der Deutschschweiz aber blieb der *Heimatfilm* bis in die späten 50er Jahre das vorherrschende und beliebteste Kino-Genre.

Mit dem Aufkommen des Mediums Fernsehen findet in den 50er Jahren ein gesellschaftlicher Sinneswandel statt, der den Rahmen für das filmische Schaffen einer neuen, sozialkritisch orientierten Generation schafft.

Beeinflusst durch das filmische Schaffen in anderen Ländern Europas wie Frankreich, Italien, England, Deutschland und Österreich, etabliert sich ab Mitte der 60er Jahre eine neue Generation von Filmemachern, die Gesellschaftskritik und historische Aufarbeitung in den Fokus ihrer Arbeit stellen. Der *Neue Schweizer Film* lehnt den *Heimatfilm* vehement ab und sucht nach seinen eigenen inhaltlichen und stilistischen Ausdrucksformen.

Der *Neue Schweizer Film* hat sich in den beiden Sprachregionen separat entwickelt. In der Französisch sprechenden Schweiz waren es die Vertreter der *Groupe 5*, sowie der Individualist *Jean Luc Godard*. Godard, der die französische Schweiz verliess um mit der *Nouvelle Vague* 1968 von Paris aus weltweit Filmgeschichte zu schreiben, kehrte erst 1978 in die Schweiz zurück.

In der Deutschschweiz entwickelt sich der „Junge“ *Schweizerfilm* später als in der Romandie. Wichtiger Vertreter der Deutschschweizer Generation des „Jungen“ Films ist der Drehbuchautor und Regisseur Rolf Lyssy. Er hat mit seinem historischen Drama *Konfrontation* den ersten Aufarbeitungsbeitrag über die Schweiz und den Nationalsozialismus in der Zeit vor und während des 2. Weltkriegs gedreht. Sein Folgewerk, die schweizkritische Komödie *Schweizermacher* zeigt - am Ausmass des Publikumserfolgs gemessen - erstmals, dass die Schweizer über sich und ihre „Bünzlichkeit“ lachen können.

Dass die erfolgreichste Komödie der Schweiz ein Film über die Einwanderung ist, erscheint in gegebenem Kontext fast ironisch: denn der Schweizer Film wäre nicht der Schweizer Film ohne den Einfluss seiner Emigranten auf die Entwicklung des Filmschaffens. Und so stammt auch Lyssy selbst aus einer Familie mit Migrationshintergrund.

Die zusammengefassten Kernpunkte der Studie sind also:

- Nationalsozialistisches Gedankengut wurde in die Schweiz aus NAZI Deutschland infiltriert und ist bis 1938 öffentlich nachweisbar.

- Das nährte den Boden zu einer kulturpolitischen Reaktion im Sinne der *Geistigen Landesverteidigung*.
- Das wiederum nährte den Boden für die Entwicklung und Etablierung des, die Schweiz und ihre Werte verherrlichenden, *Heimatfilms*.
- Für die Entwicklung und das Prosperieren des *Heimatfilms* wiederum, haben Emigranten, die produktionellen Rahmenbedingungen geschaffen.

Des Weiteren zeigt die Studie die Tendenz auf, dass Schweizer Filme mit schweizkritischer Haltung international erfolgreicher sind als national.

Der *Neue Schweizer Film* hat sich in der französischen und der deutschsprachigen Schweiz separat entwickelt. Einem Filmemacher gelingt jedoch der Spagat über die französisch-deutsche Sprachgrenze hinaus: Rolf Lyssy schafft es mit seiner Komödie einen Film zu machen, mit dem sich der/die SchweizerIn identifizieren und sogar (!) über sich selber lachen kann.

Die Geschichte des *Neuen Schweizer Films* in der französischen Schweiz und des *Jungen Schweizer Films* in der Deutschschweiz zeichnet damit ein Bild einer filmhistorischen Entwicklung auf, die sich von einer eher braun gesinnten Vergangenheit hin zu einem welt-offeneren und kritisch-aufgeklärten Filmschaffen bewegt hat.

Bibliografie

Bücher:

Christen, Thomas & Blanchet, Robert: *New Hollywood bis Dogma 95*. Schüren Verlag, Marburg 2008.

Thompson, Kristin & Bordwell, David: *Film History. An Introduction*, 2nd ed. Edition, University of Wisconsin-Madison 2003.

Kähler, Ursula & Fluri, Raff: *Franz Schnyder. Regisseur der Nation*, Hier und Jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte GmbH, Baden (CH), 2020.

Lyssy, Rolf: *Swiss Paradise. Ein autobiographischer Bericht*. Rüffer & Rub, Zürich 2001.

MacCabe, Colin: *Godard. A Portrait of the Artist at Seventy*, Paperback, New York, 2003.

Artikel:

Schoch, Jürg: *Behörden schikanierten die zwei wichtigsten Figuren des Kinos*, in: NZZ, 04.05.2020.

Internet:

ECAL Instagram Live: Jean-Luc Godard, Rolle (CH) 7. April 2020:
https://www.youtube.com/watch?v=QYQhra_EMNk, 22.08.2020.

Gespräch mit dem Schweizer Filmregisseur und Drehbuchautor Rolf Lyssy (* 25. Februar 1936 in Zürich) vom 6. August 2020 in Prag & Zürich via Facetime

Rolf Lyssy, Sie gehören zu den Mitbegründern des „jungen“ Deutschschweizer Spielfilms. Können Sie mir die Etappen Ihres Werdegangs erläutern?

Ich machte eine Lehre als Fotograf und versuchte irgendwie in die Filmszene reinzukommen. Der alte Schweizer Film, der Kreis um Kurt Früh und Franz Schnyder aber, war geschlossen. Da kam man nicht rein. Ausserdem empfand ich ihre Filme als spiessig. Aber sie waren die Regisseure, die damals erfolgreich in der Schweiz Filme machten. Dann hatte ich das Glück im Frühling 1961 als Kameraassistent beim Film *Demokrat Lämppli* von und mit Alfred Rasser arbeiten zu können. Chef-Kameramann war der berühmte österreichische Kameramann Hannes Schneeberger, der u. A. auch Mitarbeiter und zeitweiliger Lebensgefährte von Leni Riefenstahl war. Und so ging für mich das Türchen auf, welches ich gebraucht hatte, um in die Schweizer Filmszene hineinzukommen.

Ein nächster, wichtiger Moment war, als Alain Tanner 1964 seinen ersten langen Dokumentarfilm *Les Apprentis* drehte, produziert von Remi Mertens und Walter Marti. Alain Tanners Kameramann war Ernst Artaria, den ich kannte, und der mich fragte, ob ich nicht beim Nachdreh für Tanners Film mitarbeiten möchte. Und so fuhr ich nach Genf, wo ich als Kameraassistent arbeitete und auf dem Set Alain Tanner kennenlernte. Nach dem Dreh wurde ich gefragt, ob ich beim Schneiden assistieren könnte. Und ich sagte „ja“. So habe ich quasi „learning by doing“ das Handwerk gelernt. Denn ich besuchte ja keine Filmhochschule.

Daraufhin hat mich Walter Marti gefragt, ob ich für ihn einen Film über Zahnprophylaxe machen könnte. Ich nahm das Angebot an. Ein Zahnarzt in Walenstadt hat zu dieser Zeit in seiner Forschung festgestellt, dass man keine Karies bekommt, wenn man die Zähne putzt. Und darüber haben wir einen Film gedreht. Ich bediente die Kamera (Arriflex, 16mm) und habe in die Münder der Kinder dieses Zahnarztes hinein gefilmt: die hatten Zähne wie Perlen! Dieser Zahnarzt hat dann auch eingeführt, dass man in den Schweizer Schulen Zähne

putzt. Item, der Filmdreh über die Zahnprofilaxe gelang, und als Marti dann auch noch zufrieden war mit meiner Montage des Films, eröffnete er mir, dass er Filmmaterial hätte (5 Rollen 35 mm Schwarzweissfilm à 300 Meter) über die Anthroposophin Mimi Scheiblauer. Das Filmmaterial zeigte, wie sie mit behinderten Kindern Rhythmik übte. Marti wusste nicht, was er mit dem gefilmten Material machen sollte und da der Kameramann, mit dem er bislang gedreht hatte, anderweitig beschäftigt war, fragte er mich, ob ich Interesse hätte, mit ihm an dem Projekt weiterzuarbeiten. Ich war damals 24 und hatte mich mit behinderten Menschen noch nie direkt auseinandergesetzt. Mich hat das gefilmte Material aber sehr beeindruckt. Unter diesen Kindern war ein taubstummes Mädchen namens Ursula, das von Geburt an taubblind war. Ich sah sie vor dem Klavier stehen, während darauf gespielt wurde - und dieses Bild hat mich so tief berührt, dass ich wusste: das ist Material für einen Kinofilm. Ich wollte die Geschichte von Ursula erzählen. Marti war damit einverstanden, hat das Geld zusammengesucht und so haben wir den Dokumentarfilm *Ursula oder das unwerte Leben* (1966) zusammen gemacht. Ich bediente die Kamera, eine 35 mm Arriflex. Nach den Dreharbeiten haben wir den Film fast ein Jahr lang geschnitten. Der Film ist ein Diskurs und eine philosophische Abhandlung darüber, „was ist der Mensch“, und „was ist normal“? Die filmische Auseinandersetzung mit dem Thema und der Kontakt zu den beeinträchtigten, jungen Menschen, haben mich entscheidend geprägt für mein ganzes Leben.¹

Im Herbst 1966 kam der Film ins Kino. Da niemand den Verleih übernehmen wollte, machten wir den Verleih selber. So wurde ich zum Verleiher, fuhr durch die ganze Deutschschweiz von Kino zu Kino und habe den Film vermietet. Und der Film wurde ein Erfolg! Es war der kommerziell erfolgreichste Schweizer Dokumentarfilm, erfolgreicher als Alexander J. Seilers *Siamo Italiani* (1964).

Jetzt wusste ich, dass es Zeit war, einen Spielfilm zu machen. Und Marti hatte ja Kontakt zu Tanner. Ich war damals der Jüngste. Alain Tanner und Claude Goretta,

¹ 55 Jahre später machte Rolf Lyssy nochmals einen Dokumentarfilm über die taubblinde Ursula Bodmer, die 1966 in *Ursula oder das unwerte Leben* porträtiert wurde. Der zweite Film heisst *Ursula – Leben im Anderswo* und kam 2011 in die Kinos. Die Kameraarbeiten dazu machte Rolf Lyssys Sohn Elia Lyssy.

die später die *Group 5* gründeten, hatten beide Jahrgang 1929 und waren 7 Jahre älter als ich. Und die Deutschschweizer, die damals mit mir den *jungen Schweizer Film* erfanden, namentlich Fredi M. Murer, Markus Imhoof, Thomas Koerfer, Kurt Gloor und Daniel Schmid, waren alle 4-6 Jahre jünger als ich. Von meinem Jahrgang 1936, gab es nur den Kameramann Fritz Mäder, mit dem ich vier Filme gedreht habe.

Ich hatte damals die Idee, einen Episodenfilm zu machen, weil das in der Zeit Mode war. Es kam dann auch zu einem gemeinsamen Treffen zwischen Walter Marti, Claude Goretta, Alain Tanner und A. J. Seiler, um über die Idee eines Episoden Films zu sprechen. Ich hatte vorgeschlagen, dass zum Thema *Heiraten in der Schweiz* jeder von uns 5 Regisseuren einen Kurzfilm von 10-15 Minuten machen sollte. Ich hatte meine Geschichte bereit und warf sie in die Runde: Da für mich die „Sicherheit“ im Charakterzug des Schweizers markant ist, wir das Land der best versicherten Menschen sind und für Alles eine Versicherung benötigen, wollte sich der schüchterne Protagonist meiner Geschichte, seine Frau versichern lassen (lacht). Nachdem ich meine Kurzgeschichte vorgetragen hatte, realisierte ich, dass die anderen, obwohl sie alle auch Spielfilm-Ambitionen hatten, unvorbereitet gekommen waren. Als wir uns einen Monat später wieder treffen sollten, kamen Goretta und Tanner nicht mehr. Ich war der Einzige der Gruppe, der an den Episodenfilm geglaubt hatte. Obwohl das Projekt gestorben war, blieb ich aber hartnäckig und sagte Marti, dass ich den Film über das Heirats-Thema trotzdem machen wollte. Und zwar in Langspiel Länge. Und Marti willigte ein, den Film zu produzieren. Und so produzierte er mit dem Geld, das wir mit *Ursula oder das unwerte Leben* verdient hatten, nämlich mit 150'000 CHF meinen ersten Spielfilm: *Eugen heisst wohlgeboren*, der 1968 in die Kinos kam - genau zu dem Zeitpunkt, als die Russen in der Tschechoslowakei einmarschierten. Alle sprachen nur noch von der Katastrophe in Prag. Und ich dachte daran, dass jetzt niemand mehr ins Kino gehen würde, um meinen Film zu sehen (lacht). Damals war ich natürlich schon schwer infiziert von Miloš Forman und Jiří Menzels Filmen. Die Tschechoslowakischen Filme haben mich, abgesehen von den Amerikanischen und dem *Free Cinema* in England, total in ihren Bann gezogen. Diese Filme habe ich alle gesehen! Und ich war neidisch auf

deren Regisseure. Neidisch, weil sie alle angestellt waren vom Staat - dem sozialistischen Staat. 'Diese Filmemacher bekommen jeden Monat ihren Lohn', malte ich mir aus, während es bei uns ganz anders war. Meine Fotografenkollegen haben Mode- oder Werbefotografie gemacht und viel Geld damit verdient. Nur ich, weil ich beim Film arbeitete, verdiente kaum etwas.

Ist Ihr erster Spielfilm von den Filmen der "Tschechoslowakischen Neuen Welle" inspiriert?

Ja. Die Filme *Liebe einer Blondine*, *Schwarzer Peter* und *Feuerwehrball* von Miloš Forman, sowie *Scharf beobachtete Züge* von Jiří Menzel, haben mich fasziniert. Und ich habe mir gedacht: warum können wir hier in der Schweiz nicht auch solche Filme machen? Kleine Geschichten, also „Geschichtlein“ filmisch erzählen. Aber was für „Geschichtlein“! Ich fand die alten Schweizerfilme von Flüh und Schnyder spiessig - auch deren Dialoge. Das war nichts weiter als Kabarett und Theater. Und weil ich den Schweizerfilm verachtete, insbesondere den Dialogen wegen, entschloss ich mich, es anders zu machen: Damit die Schauspieler natürlich sprechen, schrieb ich die Dialoge nicht ins Drehbuch hinein, sondern schrieb nur die Szenen auf und improvisiere dann auf dem Set die Dialoge.

Eugen heisst wohlgeboren habe ich auf 35 mm Schwarzweissfilm mit dem Kameramann Rob Gnant gedreht, der mit A. J. Seiler in Cannes 1963 mit dem Kurzfilm *In wechselndem Gefälle* die Goldene Palme gewonnen hatte. Zwei meiner Rollen besetzte ich mit Theaterschauspielern, alle anderen waren Amateure aus der Laien-Szene. Also keine professionellen Schauspieler. Da diese aber die Dialoge improvisierten, kamen sie natürlich nicht immer auf die Pointen, wie ich sie mir vorgestellt hatte. Aber wir haben den Film fertig gemacht, er kam ins Kino und ist am Bellevue in Zürich angelaufen. Der Film hatte einen Verleih und wurde wohlwollend besprochen. Bis ein Journalist vom *Tagesanzeiger* den Film total zerriss. So quasi à la, was will jetzt dieser junge Schnösel da?

Alain Tanner war bereits eine Nummer, Claude Goretta, Yves Yersin und Fredi M. Murer auch.² Und ich versuchte mich zum ersten Mal mit meinem Spielfilm in der Öffentlichkeit zu behaupten und dieser Filmkritiker empfand, dass eine Komödie in Schwarzweiss, wie die tschechoslowakischen Filme, die „nur“ ein „Geschichtlein“ erzählte, ihm nicht in den Rahmen passte.

Aber Sie haben weitergemacht und ihr nächster Film war das aufwändige, historische Drama „Konfrontation (1974)“ – also gar nichts Komödiantisches.

Wie bereits erwähnt, war mein erster Film eine Komödie. Ich habe für Komödie und Humor bis heute eine grosse Schwäche und sehe, dass man mit Lachen besser durchs Leben kommt als mit Weinen. Mein Bemühen, Probleme mit Lachen bewältigen zu können, hat mit meiner Herkunft zu tun. Ich habe meine Familie mütterlicherseits im Holocaust verloren. Meine Mutter war dadurch für den Rest ihres Lebens geschädigt. Sie selbst schrieb, sie habe Seelenkrebs und an Leberkrebs ist sie schliesslich gestorben. Bei den Anthroposophen sagt man ja, die Seele sei in der Leber... Meine jüdische Herkunft also hat mich vom ersten Tag meines Lebens geprägt.³

Ich habe schon als Bub gewusst, was im 2. Weltkrieg geschehen ist, und war sehr beeinflusst von der Geschichte meiner Mutter, die den Holocaust überlebt hat, weil sie in die Schweiz geflüchtet ist. Schon in der Kindheit habe ich mich gefragt, wie es sein kann, dass sich 6 Millionen Menschen wie eine Schafherde abschlachten lassen? Und ich habe mir vorgestellt, wenn ich im KZ gewesen wäre, hätte ich eine Pistole geklaut und die bösen Nazis erschossen. Das waren meine Kindheitsfantasien. Ich bin von solchen Gedanken geprägt worden, ganz im Gegensatz zu den Schweizerbuben, die auf der Alp aufgewachsen sind oder in einer Schweizerstadt, wo es keinen Krieg gab. Sie hatten solche Fantasien nicht. Sie lebten in einer anderen Welt. Die Juden sagen, wenn ein Mensch stirbt, sterbe eine ganze Welt. Und das stimmt - jeder Mensch ist in seiner eigenen Welt.

² Fredi M. Murer wurde bekannt durch seine Kurzfilme und seinen ersten Langspielfilm *Grauzone*. Mit *Höhenfeuer* hat er 1985 den Goldenen Leopard am Filmfestival in Locarno gewonnen.

³ Siehe: Rolf Lyssy: *Swiss Paradise*, 2001.

Als ich 1961, mit 25 Jahren, eine Reportage zum 25. Jahrestag des Attentats von Davos gelesen habe, welche die Geschichte von David Frankfurter erzählte, war ich schockiert! Ich wusste davon nichts: „Ein Jude, erschießt einen Nazi in Davos.“ Als ich das las, wusste ich, dass das ein Film ist. Punkt. Das ist eine Geschichte für einen Kinofilm, den man den Leuten hier zeigen muss. Denn in der Schweiz war es nicht wie bei den Polen, Tschechoslowaken und Ungaren, und teilweise bei den Deutschen, die ihre Vergangenheit filmisch aufgearbeitet haben. Die Franzosen und die Italiener haben das auch getan. Ganz markant sogar. Rossellini zum Beispiel. Aber nur wir in der Schweiz haben unsere „Füdlbürger Filme“ gemacht.

Konfrontation war der erste Spielfilm in der Schweiz, der die Zeit von 1933-1945 zeigte und thematisiert hat. Der alte Schweizer Film tat das nicht. In der Tschechoslowakei aber waren zum Beispiel Miloš Forman, Jiří Menzel und Věra Chytilová. Die waren jung und in meinem Alter! Und die machten das ja auch und interessierten sich für die Geschichte in ihrem Land. Bei uns aber haben sich die Filmemacher eher für sich selbst interessiert! Ich möchte das nicht diskreditieren, aber möchte damit nur sagen, dass jeder seine eigenen Präferenzen hat. Und ich wollte eben wissen, was damals 1936 geschehen ist. So sass ich stundenlang in der Zentralbibliothek in Zürich und las alles Presse-material, das damals zum Prozess von Frankfurter geschrieben worden ist. Erst 1969 dann, habe ich das Drehbuch geschrieben.

Wie gingen Sie im Prozess des Drehbuchschreibens vor?

Ich besuchte Augenzeugen: Die Zimmerwirtin von Frankfurter in Bern lebte noch. Dann traf ich einen Richter in Graubünden, der ebenfalls noch lebte. Ich interviewte Zeitzeugen und habe schliesslich David Frankfurter persönlich kontaktiert, reiste nach Israel, wo ich ihn kennenlernte und Stunden (!) mit ihm verbracht habe. Frankfurter mochte es, dass ich seine Geschichte verfilmen wollte.

Später wollte ich Frankfurter in die Schweiz holen, um ihm das fertige Drehbuch zu zeigen. 1936 wurde er zu 18 Jahren Zuchthaus und lebenslanger Landesverweisung verurteilt. Er wurde 1945 zwar begnadigt und aus der Haft entlassen, aber die Landesverweisung galt noch immer. Ich machte also ein Begnadigungsgesuch und konnte Frankfurter so in die Schweiz holen.

Ausserdem musste ich alles über den Prozess wissen, über die Organisation der Nazi-Sympathisanten in der Schweiz und wie sich das Attentat von Davos 1936 genau zugetragen hat. Zum Prozess fand ich vier Bücher: *Der Mord in Davos* von Emil Ludwig, ein Plädoyer für das politische Attentat. Später hat er die Geschichte nochmals aufgerollt und schrieb *David und Goliath*, nachdem die Deutschen den Krieg verloren hatten und Frankfurter begnadigt wurde. Außerdem gab es einen Bericht vom Chef des völkischen Beobachters (publizistisches Parteiorgan der NSDAP): „Ein Jude hat geschossen!“ Das war die nationalsozialistische Gegenthese zu Emil Ludwig. Dann gab es noch den ekelhaften „Stürmer“, die antisemitische Wochenzeitung, die über den Prozess berichtete. Das waren grauenhafte Nazis. Die sind alle aus Deutschland nach Chur an den Prozess gefahren und haben vor dem Gerichtssaal demonstriert. Im Film zeige ich das, als die Witwe von Gustloff eintritt: mehr als der halbe Saal steht stramm und grüsst mit dem Hitlergruss.

Wie genau ist der Gerichtsprozess im Film „historisch-faktisch“ inszeniert?

Sehr genau. Der Richter zum Beispiel, der während der Anhörung von Frankfurters Verteidiger über dessen Ausführungen zu den Gräueltaten der Nazis in den Konzentrationslagern aus Langeweile einschläft - das hat sich tatsächlich genauso zugetragen. Diese und viele andere Fakten, wollte ich so rüberbringen, wie sie sich zugetragen haben, da ich natürlich eine kritische Haltung gegenüber der Schweiz hatte. Denn die Schweiz war keine friedvolle Insel. Da gab es die 5. Kolonne, da gab es die Landesgruppe der NSDAP und da gab es die Schweizer Front (was auch im Film gezeigt wird). Nach der Machtergreifung Hitlers am 30. Januar 1933 hat die Katastrophe angefangen, und nicht erst 1939 oder in der Kristallnacht 1938! Auch das wollte ich zeigen.

Wie gingen Sie für die historische Ausstattung vor?

Ich habe in meinen Filmen immer auf eine Realität gepocht, die glaubwürdig wiedergeben werden kann. Und darum war mir im Film *Konfrontation* sehr wichtig, dass die Ausstattung stimmt. Ich hatte ein gutes Ausstattungs-Team.

Den historischen Gerichtssaal in Chur zum Beispiel, den gab es nicht mehr. Die Prozess-Szenen haben wir also in einem Saal aus derselben Zeit in Solothurn gedreht, damit der Zeit-Charakter erkennbar und glaubwürdig ist.

Der amerikanische Drehbuchautor William Goldman, schrieb in seinem Buch „Das Hollywood-Geschäft“ im Zusammenhang mit Drehbuchschreiben einen für mich geltenden Schlüsselsatz: „Die Realität ist immer gut, die Wahrheit ist noch besser, aber am besten ist die Glaubwürdigkeit.“ Ohne Glaubwürdigkeit sind Realität und Wahrheit nichts Wert. Denn in der Fiktion geht es um Glaubwürdigkeit. Und nicht darum, ob etwas wahr ist oder nicht. Ein Film muss glaubwürdig sein. Das ist meine Messlatte. Wenn du auf der Leinwand etwas siehst und du kannst es nicht glauben, dann bist Du draussen.

Die Rückblenden im Prozess sind formal herausragend. Haben Sie das so geschrieben, und wenn ja, warum haben Sie sich zu dieser Erzählform entschieden?

Ja. Ich wusste, dass ich das so machen will und habe darum auch den Film schwarz-weiss gedreht. In *Schindler's List* (1993), wenn Sie sich erinnern können, ist der Epilog farbig. Und dieser Epilog, das sage ich nun ganz unverschämt, - das ist mir abgeschaut! Ich habe in *Konfrontation* auch eine Überblendung in den Epilog und auf den wahrhaftigen David Frankfurter gemacht. Und diese Überblendung vom Schauspieler Peter Bollag im Auto, als er aus dem Zuchthaus entlassen wird, auf den „realen“ David Frankfurter in Israel - das können Sie in der Filmgeschichte suchen. Wie gesagt, man findet diese Art von Überblendung bei Spielbergs *Schindler's List* - aber 20 Jahre später. Ich erwähne das, weil es erklärt, warum der Film international so eine schöne Karriere gemacht hat.

Wie genau verlief die internationale Auswertung?

Konfrontation ist am Filmfestival von Cannes 1975 in der „Semaine de la Critique“ gelaufen, wo er einer von nur 7 auserwählten Filmen war. An der Berlinale lief er auch und in Strassbourg bekam er einen Preis für Menschenrechte. In England kaufte ein Verleih den Film. In NYC lief *Konfrontation* 2-3 Wochen im Playhouse 68. Im selben Kino, wo auch Alain Tanners Filme gezeigt wurden. Ich flog zum ersten Mal nach NYC und träumte davon, steinreich zu werden. Ich dachte mir, wenn sich alle Juden in NYC den Film anschauen, dann bin ich fein raus. Aber das ist nicht geschehen. 1000 Dollar habe ich verdient. Immerhin. Angemeldet für die *Oscars* war der Film auch. Aber auf die 'Shortlist' kam er nicht. In der *New York Times* aber, erschien ein Artikel: "About mad people". Das war ein langer Bericht über Robert De Niro mit *Taxi Driver (1976)* und über mich und meinen Film *Konfrontation*. Die Leute schienen beeindruckt. Niemand wusste von Davos '36 und den Nazis. Leider hatten wir kein Geld um den Film zu synchronisieren, denn die Amerikaner schauten sich keine untertitelten Filme an. Und das war's dann. Damit bin ich wieder auf dem Boden der Realität gelandet und das war auch gut so. In der Schweiz wurde ich mit *Konfrontation* ein Filmemacher, den man ernst nehmen musste. Davor war ich Rolf Lyssy, der „nur“ eine Komödie gedreht hat. Als ich das Drehbuch zu *Konfrontation* 1969 bei der Staatsförderung eingereicht hatte, lehnten sie das Filmprojekt ab; Die Schweizer Staatsförderung hat mir den Film nicht zugetraut.

Ich habe den Film aber trotzdem produziert und zwar selbst! Trotz der guten Auswertung von *Konfrontation*, hat die Staatsförderung auch meinen nächsten Film - *Die Schweizermacher* - nicht unterstützt. Mit der Begründung: „Über ein so ernstes Thema wie die Einbürgerung darf man sich nicht lustig machen.“

Wobei wir jetzt über die erfolgreichste Schweizer Komödie aller Zeiten sprechen...

Ja. Meine Ambition war es immer, einen Film zu machen, den sich eine Million Menschen anschauen gehen. Und das ist mir damit gelungen (lacht).

Im Ernst, der Film hat über eine Million Zuschauer gemacht. Der Erfolg war jenseits von gut und böse. Und das schafft Neider und Missgunst. Das habe ich alles hautnah erlebt. So hat der Film *Die Schweizermacher*, keinen Filmpreis von Zürich bekommen. Obwohl er in der Stadt Zürich spielt. Mit der Begründung, der Film habe es mit all seinem Erfolg nicht mehr nötig, noch einen Preis zu gewinnen. Der Erfolg war derart wahnsinnig, dass ich nicht wusste, was ich als nächsten Film machen sollte, damit die Leute wieder in Begeisterung ausgebrechen würden...

Sie haben als nächsten Film „Kassettenliebe“ (1981) gedreht, ein Remake Ihres Erstlings „Eugen heisst wohlgeboren“. Wieso?

Ja, ich war nicht glücklich mit dem Film *Eugen heisst wohlgeboren*. Ich war damals 32 als ich den Film gemacht hatte und mein Produzent Walter Marti war 14 Jahre älter als ich. Er hat den Film bezahlt, ohne die Unterstützung von irgendeiner Förderung. Es ist mir in dieser Konstellation damals nicht gelungen, die Komödie so zu gestalten, wie ich sie mir vorgestellt hatte. Helene Weigel, die berühmte Theater-Schauspielerin und Frau von Bertolt Brecht, hat sich den Film damals angesehen und mir gesagt, sie hätte den Film gemocht, aber man hätte gemerkt, dass da zwei Leute involviert gewesen wären. Und so war es auch. Marti, der Produzent, trug halt auch seinen Teil dazu bei. Ich konnte mich nicht in jeder Linie durchsetzen. Bei der Musik zum Beispiel, da wusste ich, dass es eine Katastrophe war. Marti aber, wollte es so und ich musste damit leben. Heute habe ich mich mit dem Film versöhnt. Er ist lustig. Ich kann ihn mir anschauen. Aber da ich extrem selbstkritisch bin und Kompromisse eingehen musste, ist der Film *Eugen heisst wohlgeboren* halt so herausgekommen, wie er herausgekommen ist.

Nach dem riesigen Erfolg von *Die Schweizermacher* habe ich mir also gesagt, gut, dann mache ich den „Eugen“ jetzt nochmals. Ich wusste, ich würde dieses Mal die Gelder vom Bund bekommen und so war es auch. T&C Film hat den Film produziert. Das ist dieselbe Produktionsfirma, die auch *Die Schweizermacher* produziert hat. Alle sagten mir damals: "Mach *Schweizermacher Zwei!*" Aber das

interessierte mich überhaupt nicht. Ich wusste, dass ich meinen ersten Film nochmals machen wollte. Und so machte ich die Komödie *Kassettenliebe*.

Die Presse aber hat den Film vernichtet und mir ist nochmals dasselbe passiert wie Jahre zuvor mit dem Film *Eugen*. Ich musste einem Teil der Kritiker aber doch Recht geben, denn ich wusste, der Film hat seine Fehler. Trotzdem war der Film 1981/82 in den Schweizer Kinos der erfolgreichste Film. Dem Publikum gefiel er, ich aber, fiel in eine gewaltige persönliche Krise und hatte eine Depressionsstreuung. Obwohl der Verleih kommunizierte, dass die Besucherzahlen gut sind. Aber der Film betraf mich, mich persönlich: Das Thema der Partnerwahl und meine Vorstellung, dass man mit einem Menschen bis ans Lebensende verheiratet sein kann. Aber so war es in meinem Leben leider nicht. Es gab Zeiten, in denen ich meinen Beruf verfluchte, weil eine Beziehung auseinander ging - „Warum nur, bin ich Filmemacher geworden?“, fragte ich mich.

In Ihrem Film „Teddy Bär“ (1983), sagt der Autoren-Filmemacher Bär im Interview, dass der Filmemacher ein Lebenskünstler sein müsse. Denken Sie das auch?

Ja, aber ich gehe noch weiter. Filmemachen ist ein Hochseilakt ohne Netz. Was heisst Regie machen? Das ist die Person, die über den Film die erste und die letzte Entscheidung trifft. Filmemachen und Demokratie passen nicht zusammen. Du bist als Regisseur Diktator, Oberbefehlshaber, Analytiker, Liebhaber - Du bist Alles. Du hast eine Machtposition. Die Frage ist, wie Du damit umgehst. Filmemachen heisst, sein Leben dafür zu geben. Wenn jemand einen Film gemacht hat, dann ist diese Person untrennbar verbunden mit diesem Film.

Sie sind berühmt und werden „gehyped“ als DER Komödien-Filmemacher der Schweiz...

- *Was mir eben nicht so passt.*

Gut und was halten Sie davon, wenn ich Sie als „Tragikomödianten“ bezeichnen würde? Ihr letzter Film „Die letzte Pointe“ (2017), ist klar eine Tragikomödie.

Wenn man mich zur Komödie befragt, dann kann ich Ihnen antworten, dass mein Bewusstsein für die Komödie nicht das Bewusstsein vom Schenkelklopfen ist. Die Schweizer aber haben diese Tendenz und klopfen sich gerne auf die Schenkel. Das ist das Bauernhafte der Schweizer und die Schweizer sind ein Bauernvolk. Ich möchte das nicht kritisieren, stelle das nur fest. Aber ich bin gar nicht auf diesem „Schenkelklopf“-Dampfer. Mein Vater-Vorbild im Film ist Billy Wilder. Warum Billy Wilder? Er hat nicht nur den Jahrgang meines Vaters, sondern er konnte Komödien und Dramen. Und seine Dramen sind grossartig!

Ich habe mich immer an diesen Filmen gemessen. Das heisst, an den besten Filmen überhaupt. Ob ich das erreichen konnte oder nicht, ist eine Sache, aber ich hatte meine Vorbilder, die mich fasziniert haben. Und das ist bis heute so geblieben. Was mich interessiert, und dem kann man „Dramödie“ sagen, ist die Schnittstelle von Tragik und Komik. Wir Menschen als Wesen sind tragische Wesen. Wir werden mit den Widersprüchen, die uns begleiten, geboren und tragen sie mit uns, bis wir sterben - ohne damit fertig zu werden. Und das sind Geschichten. Mich interessiert die Tragik und mich interessiert die Komik.

Warum ist Chaplin ein Weltgenie geworden? Weil er den Schnittpunkt zwischen Tragik und Komik immer getroffen hat. Ein Beispiel: *City Lights* (1931), wo Chaplin auf der Mauer sitzt und neben ihm die blinde Frau sitzt und strickt – das ist doch einfach tragisch, traurig und irrsinnig komisch!

Als ich die Kinder gesehen habe, damals mit 24 Jahren, für den Film über Ursula, da haben mich diese Kinder begeistert! Denn sie sind lustig. Ihr Wesen ist von einer unglaublichen Heiterkeit, aber auch voller Melancholie. Und das hat mich berührt. Und ich lachte auch. Ich habe mich nicht geschämt. Und wenn ich jetzt in meinen Filmen im Kinosaal sitze und die Menschen trauen sich nicht zu lachen, aber einer lacht... das interessiert mich. Dieser Bereich. Und wenn ich ein Drehbuch schreibe, dann lache ich viel. Denn wenn Du selber nicht lachen

kannst, über das, was Du schreibst, dann kannst Du nicht verlangen, dass die Anderen lachen. Du musst, wenn Du das Drehbuch liest, den Witz und das Genre des Humors darin lesen können. Das kannst Du nicht lernen, das bringst Du mit durch Deine Geschichte.