

**Alain Boillat, Philipp Brunner, Barbara Flückiger (Hg.):  
Kino CH / Cinéma CH. Rezeption, Ästhetik, Geschichte.  
Réception, Esthétique, Histoire**

Marburg: Schüren 2008 (Reihe Reseau / Netzwerk Cinéma CH, Bd. 1),  
314 S., ISBN 978-3-89472-634-8, € 24,90

Mit *Kino CH / Cinéma CH* liegt der erste Beitrag der Reihe RESEAU / NETZWERK CINEMA CH vor, an der sich Universitäten aus der Schweiz sowie die Cinémathèque suisse beteiligen. In der zweisprachigen Publikation werden die Aufsätze unterschieden nach Aspekten zu „Rezeption“, „Ästhetik und Erzählformen“ sowie „Geschichte“.

„Die Rezeption des jüngeren Schweizer Spielfilms in der deutschsprachigen Presse“ von Nicole Hess fokussiert sechs Filme und deren Medienecho anhand von fünf bis zehn Printprodukten aus Österreich, Deutschland und der Schweiz. Ihr Vorhaben skizziert die Autorin wie folgt: „Im Sinne einer These gehe ich davon aus, dass die inländischen Kritiken ausführlicher und positiver ausfallen als die ausländischen, dass also ein nationaler Hype stattfindet, der die internationalen Standards weitgehend vernachlässigt.“ (S.54) Ohne „internationale Standards“ weiter zu definieren, ergibt die Untersuchung, dass nur einer der sechs ausgewählten Filme in allen drei Ländern mit „Aufmerksamkeit, Auseinandersetzung und kritischem Lob bedacht“ (S.63) werde – mit Thomas Imbachs *Lenz* (2006) ein Autorenfilm. Die Presseauswertung spiegelt damit bloß die Förderpolitik der Sektion Film im Bundesamt für Kultur, die darauf zielt, mit populären Stoffen den Schweizer und erst in einem zweiten Schritt auch mit anspruchsvollen (Autoren-) Filmen den internationalen Markt zu erobern. Die Autorin resümiert: „Der Spagat zwischen Kassenerfolg im Inland und Festivalerfolg im Ausland dürfte [...] kaum zu bewerkstelligen sein.“ (S.63)

Zu „Ästhetik und Erzählformen“ zählen drei interessante Beiträge. Margrit Tröhlers Studie „Ein imaginäres Porträt: ‚Nicolas Bouvier, 22 Hospital Street‘ (Christoph Kühn, 2005)“ untersucht den Essaybegriff ausgehend von der Aussage des Genfer Schriftstellers und Fotografen Nicolas Bouvier, dass „erst das Schreiben die Erfahrung zur Reise macht.“ (S.102) Da es Bouvier und damit auch Kühn, dessen Film als „Pastiche“ (S.106) funktioniere, um eine Auflösung des Selbst in der Wahrnehmung einer Polyfonie des kulturellen Anderen gehe, grenzt die Autorin Bouviers Konzeption eines schreibenden Ichs ab von Montaignes *Essais* und Alain Robbe-Grilletts dekonstruiertem Ich, das einen Bruch mit der Welt signalisiere, und wird fündig bei Hans Richter und Alexandre Astruc (*caméra-stylo*), für die sich „im Essay eine Vorstellung, eine Idee zum Medialen [findet].“ (S.102) Da sich das Subjekt nicht entkommen kann, wie Bouvier feststellen muss, „blitzt [...] auch die Subjektivität auf, mit der sich Kühns imaginäres Porträt seinem Objekt verschreibt“ (S.109) – und die es noch näher zu untersuchen gilt.

Die kulturellen Stereotypen der Schweiz greift der *Neue Schweizer Film (Nouveau cinéma suisse)* in den 60er und 70er Jahren an. Der tradierten politisch und moralisch beladenen Schönheit der Schweizer Landschaft lasse sich entkommen über eine Demystifizierung auf der Ebene des Motivs, des ideologischen Werts und der ästhetischen Repräsentation, lautet Maria Tortajadas These, der die Autorin anhand einer Fallstudie zu Alain Tanners *Messidor* (1979) nachgeht. In präzisen Bildbeschreibungen weist sie nach, dass Tanner auf eine Autonomisierung des ästhetischen Werts zielt. Indem der Filmemacher die zeitliche Verschiebung des Films zum Gezeigten über Ellipsen, Schwarzbilder und Wiederholungen thematisiert, Bildelemente sowie das Sicht- und Hörbare ironisch kontrastiert, erzeuge er eine Skepsis gegenüber der Präsentation, die er über seine künstlerische Repräsentation befrage und sie so von ihrer ideologischen Last befreie, schlussfolgert Tortajada.

Der Aufsatz „Je(u) fictionnel: Les avatars de l’'auteur’ Lionel Baier dans ‚Garçon stupide’ et ‚Comme des voleurs’“ von Alain Boillat geht der Selbstinszenierung des Regisseurs nach. *Comme des voleurs (A l’est)* (2006) nutzt als Folie das primär von Serge Doubrovsky und Philippe Lejeune diskutierte literarische Modell der Autofiktion. So erklärt der Filmemacher Lionel Baier als Protagonist Lionel Baier, dass die Autofiktion einen „autobiografischen Kunstgriff“ (S.144, übers. durch die Rezensentin, im Folgenden markiert durch: R) ablehne, dass sie vielmehr darauf ziele, „Elemente des eigenen Lebens zu gebrauchen, um daraus eine Fiktion zu schaffen“ (ebd., R.). Gerade weil der Film über seine als reale Fiktion vorgeführte Ich-Figur den Effekt einer „erlebten Erzählung“ (S.151, R.) bewusst akzentuiere, erzeuge Baier eine Wirklichkeit, vermutet Boillat. Diesem interessanten Gedanken spürt der Autor leider nicht weiter anhand einer detaillierten Filmanalyse nach.

Im letzten Teil des Bandes perspektiviert Yvonne Zimmermann den Auftragsfilm. In „Vom Musterschüler zum Prügelknaben: Zur Rezeption des dokumentarischen Auftragsfilms in der Schweiz 1900 – 1970“ konstatiert die Autorin: „Ohne Aufträge von Tourismus und Wirtschaft, von politischen und sozialen Organisationen sowie der öffentlichen Hand hätte sich in keiner Phase vor den 1960er Jahren ein kontinuierliches nicht-fiktionales Filmschaffen in der Schweiz entwickeln und etablieren können.“ (S.297) Als „[a]us dem Wirtschaftsfaktor Film auch ein Kulturfaktor werden“ (S.304) soll, kommt es schließlich zur Einführung des Filmgesetzes 1963, das die Autorin gleichsetzt mit „eine[r] Errungenschaft des Auftragsfilms, die den Autorenfilm ermöglichte.“ (Ebd.)

Ohne an dieser Stelle auf alle Beiträge des Bands eingehen zu können, lässt sich resümieren, dass der Anspruch der Einzelstudien stark differiert. Es fragt sich etwa, wie repräsentativ eine Auswahl von allein sechs Filmen und deren Medienecho in fünf bis zehn Printprodukten aus Österreich, Deutschland und der Schweiz sein kann. Das Ergebnis der Untersuchung ist denn entsprechend dürftig. Unklar bleibt auch die Polemik, mit der der Auftragsfilm als ‚Prügelknabe’ im Ver-

gleich mit dem Autorenfilm beschrieben wird, da zugleich eingeräumt wird, dass Autorenfilmer (sozialkritische) Auftragsfilme zu „’Schlüsselwerken’ des ’neuen’ Films“ (S.305) stilisiert haben; und darüber hinaus lautet die Bilanz: „Sofern die künstlerische Handschrift eines Autors erkannt wird und/oder die weltanschauliche Haltung eines Films mit derjenigen des Kritikers übereinstimmt, spielt das Merkmal ‚Auftragsfilm‘ keine Rolle mehr.“ (ebd.) Hingegen bergen andere Untersuchungen wie eben die über Christoph Kühns Bouvier-Porträt, die über die Auseinandersetzung Alain Tanners mit der Schweizer Landschaft oder die über die auto(r)biografischen Verwandlungen Lionel Baiers so viele interessante, genau beobachtete Einzelergebnisse, dass man als Leser auf weiterführende, vertiefende Aufsätze gespannt ist.

Pascale Anja Dannenberg (Berlin)