

KINO CH / CINÉMA CH

REIHE / COLLECTION

**RESEAU/NETZWERK CINEMA CH**

herausgegeben von / dirigée par  
**Maria Tortajada, Margrit Tröhler**

Wissenschaftlicher Beirat / comité scientifique:

Alain Boillat

Roland Cosandey

Barbara Flückiger

Nicole Greuter

Maria Tortajada

Margrit Tröhler

# **KINO CH / CINÉMA CH**

REZEPTION, ÄSTHETIK, GESCHICHTE  
RÉCEPTION, ESTHÉTIQUE, HISTOIRE

ALAIN BOILLAT, PHILIPP BRUNNER, BARBARA FLÜCKIGER (HG./ÉD.)

**SCHÜREN**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Diese Veröffentlichung wurde durch die Unterstützung des Seminars für  
Filmwissenschaft der Universität Zürich, der Section d'Histoire et esthé-  
tique du cinéma der Universität Lausanne und das Netzwerk Cinema CH  
ermöglicht. / Cette publication a bénéficié du soutien du Seminar für Film-  
wissenschaft de l'Université de Zurich, de la Section d'Histoire et esthétique  
du cinéma de l'Université de Lausanne et du projet Réseau Cinéma CH.

Dank an / remerciements à  
Agnieszka Kowalski (Saga Production)  
Cinémathèque suisse

Schüren Verlag GmbH  
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg  
[www.schueren-verlag.de](http://www.schueren-verlag.de)  
© Schüren 2008  
Alle Rechte vorbehalten

Übersetzungen / traductions: Alain Boillat, Philipp Brunner, Stefania Maffei  
Contribution à la correction des textes français: Claude Paré  
Korrektorat der deutschen Texte: Doris Senn

Gestaltungskonzept / conception graphique: Reto Winkelmann  
Layout / mise en page: Nadine Schrey  
Umschlaggestaltung / couverture: Reto Winkelmann  
Titelbild / image de couverture: *I was a Swiss Banker* (Thomas Imbach, 2007)

Druck: FVA Fulda  
Printed in Germany  
ISBN: 978-3-89472-634-8

## **INHALT / SOMMAIRE**

### **9 EINLEITUNG / INTRODUCTION**

#### **REZEPTION / RÉCEPTION**

### **25 LES SUISSES FACE AU CINÉMA SUISSE**

Olivier Moeschler

### **41 CINÉMA, FESTIVALS ET RETOMBÉES CULTURELLES**

LE CAS DU FESTIVAL INTERNATIONAL  
DU FILM DE LOCARNO

Jean-Pierre Candeloro, Marco Cucco

### **53 DIE REZEPTION DES JÜNGEREN SCHWEIZER SPIELFILMS IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN PRESSE**

Nicole Hess

### **69 LA PUBLICATION DE «CINÉ» ET DE «CINÉMABOULIE», OU DE QUELQUES LUTTES DANS LE CHAMP DE LA CRITIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE GENEVOISE (1926 – 1929)**

Pierre-Emmanuel Jaques

### **85 JEUNES CINÉASTES ROMANDS SE FAIRE SA PLACE DANS LE CHAMP DU CINÉMA SUISSE**

Mathilde Babel

#### **ÄSTHETIK UND ERZÄHLFORMEN / ESTHÉTIQUE ET NARRATION**

### **99 EIN IMAGINÄRES PORTRÄT «NICOLAS BOUVIER, 22 HOSPITAL STREET» (CHRISTOPH KÜHN, 2005)**

Margrit Tröhler

- 115 **COMMENT ÉCHAPPER AU PAYSAGE  
NARCISSIQUE?**  
DÉCONSTRUCTION D'UN STÉRÉOTYPE IDENTITAIRE  
Maria Tortajada
- 127 **EINE ÄSTHETIK DER WIDERSPRÜCHE**  
VARIATIONEN ÜBER THOMAS IMBACH  
Marcy Goldberg
- 143 **JE(U) FICTIONNEL**  
LES AVATARS DE L'«AUTEUR» LIONEL BAIER DANS  
«GARÇON STUPIDE» ET «COMME DES VOLEURS»  
Alain Boillat
- 159 **LA MÉCANIQUE DU RIRE DANS LES FILMS DE  
PETER FISCHLI ET DAVID WEISS**  
François Bovier
- 169 **MAÎTRISER LES CORPS DANS L'ESPACE**  
NOTES SUR QUELQUES VIDÉODANSES ROMANDES  
Laurent Guido
- 185 **DIGITALER FILM CH, EINE REVIDIERTE  
MOMENTAUFNAHME**  
Barbara Flückiger

## **GESCHICHTE / HISTOIRE**

- 203 **LANGLOIS À LAUSANNE!**  
François Albera
- 221 **DIFFUSER LE JEUNE CINÉMA ROMAND PARTOUT!**  
MARCEL LEISER ET CINÉMA MARGINAL  
DISTRIBUTION (1968 – 1974)  
Marthe Porret
- 233 **L'INFLUENCE DES TECHNOLOGIES DANS  
L'ÉMERGENCE DU CINÉMA-VÉRITÉ**  
STEPHAN KUDELSKI ET L'INVENTION DU  
MAGNÉTOPHONE NAGRA III  
Séverine Graff

- 247 **FILMFRONT SCHWEIZ**  
DER POLITISCHE INTERVENTIONSFILM DER 1970ER  
UND 1980ER JAHRE UND DIE BASLER «VEREINIGUNG  
FÜR DEN UNABHÄNGIGEN FILM» (VUF)  
Julia Zutavern
- 267 **DIE EIGENSTEN ANGELEGENHEITEN**  
ERINNERUNG UND IDENTITÄT IN «MATCHMAKER»  
UND «KATZENBALL»  
Senta van de Weetering
- 279 **EKEL**  
BEOBACHTUNGEN ZU EINER STRATEGIE IM  
AUFKLÄRUNGSFILM ZUR BEKÄMPFUNG DER  
GESCHLECHTSKRANKHEITEN  
Anita Gertiser
- 295 **VOM MUSTERSCHÜLER ZUM PRÜGELKNABEN**  
ZUR REZEPTION DES DOKUMENTARISCHEN  
AUFTRAGSFILMS IN DER SCHWEIZ 1900 – 1970  
Yvonne Zimmermann
- 309 **ANHANG / ANNEXES**  
AUTORINNEN UND AUTOREN, HERAUSGEBERINNEN  
UND HERAUSGEBER / AUTEURS ET AUTRICES,  
ÉDITEURS ET ÉDITRICES  
ABBILDUNGSNACHWEISE / RÉFÉRENCES DES  
ILLUSTRATIONS





# EINLEITUNG

*Kino CH* eröffnet als erster Beitrag die neue Publikationsreihe RESEAU / NETZWERK CINEMA CH, die sich als Schaufenster der gleichnamigen interdisziplinären Bildungs- und Forschungsinstitution versteht, die Master-Studiengänge in Filmwissenschaft und -realisation anbietet und den Wissenstransfer zwischen Theorie und Praxis fördert.<sup>1</sup> Zu den im Netzwerk verbundenen Institutionen gehören die Universitäten Zürich, Lausanne und Basel, die Università della Svizzera italiana, die Zürcher Hochschule der Künste, die Haute école spécialisée de Suisse occidentale, die Cinémathèque suisse, die Hochschule Luzern und die Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana. Der vorliegende Band versammelt Beiträge von Autorinnen und Autoren, die an der Section de cinéma der Université de Lausanne, dem Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich und der Università della Svizzera italiana beheimatet sind und über Aspekte des Schweizer Filmschaffens in Geschichte und Gegenwart forschen.

In seiner Zweisprachigkeit schliesst *Kino CH* an die Vorgängerpublikation *Home Stories* an, den ersten Sammelband in deutscher und französischer Sprache, den die Zürcher und die Lausanner Filmwissenschaftler 2001 publizierten.<sup>2</sup> Zugleich bietet *Kino CH* ein aktualisiertes Panorama der Schweizer Forschung über das einheimische Filmschaffen – auch und gerade durch die Auseinandersetzung mit Produktionen der jüngsten Vergangenheit.

Die Beiträge sind je nach ihrem individuellen Fokus in die Sektionen «Rezeption», «Ästhetik» und «Geschichte» aufgeteilt – im Wissen, dass die drei Bereiche über fließende Grenzen und gemeinsame Schnittbereiche verfügen. So ist die Ästhetik eines Films immer auch durch seine Verankerung innerhalb der Geschichte des Schweizer Kinos und damit der Kulturgeschichte der Schweiz bestimmt. Zudem gehen Aspekte

1 Siehe <http://www.netzwerk-cinema.ch>.

2 Vinzenz Hediger, Jan Sahlí, Alexandra Schneider, Margrit Tröhler (Hg.) (2001): *Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz / Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*. Marburg: Schüren.

der Geschichte und der Rezeption dort ineinander über, wo historisches Pressematerial ausgewertet oder die öffentliche Meinung untersucht wird, die zu einer bestimmten Zeit über bestimmte Filmgattungen wie den dokumentarischen Auftragsfilm oder Institutionen wie die Cinémathèque suisse vorherrschten. Die Auseinandersetzung mit bestimmten Filmkorpora wiederum schliesst die Frage nach ihrer institutionellen Bedingtheit mit ein – etwa wenn es um das politische Selbstverständnis der Basler «Vereinigung für den unabhängigen Film» (Vuf) geht oder um die Einordnung des filmischen Werks von Peter Fischli und David Weiss im Bereich der zeitgenössischen Kunst. Schliesslich kann die Auseinandersetzung mit Film auch die Frage nach der filmischen Rezeption literarischer Praktiken meinen, beispielsweise in der Analyse des essayistischen Universums von Nicolas Bouvier im Film von Christoph Kühn oder derjenigen der Autofiktion in den Spielfilmen von Lionel Baier.

Der erste Teil des Bandes versammelt Texte zu Aspekten der Rezeption und zu verschiedenen Diskursen über das Schweizer Filmschaffen, denn «die Filme existieren durch die Diskurse, die sie zum Ausdruck bringen, erdenken, untersuchen, bewerten und letztlich überhaupt begründen».<sup>3</sup>

Im Zentrum der ersten beiden Beiträge steht das Kinopublikum in der Schweiz: Ausgehend von den Ergebnissen einer Zuschauerbefragung, fragt Olivier Moeschler nach dem Bild, das sich die schweizerische Bevölkerung von «ihrem» Kino macht, wobei Letzteres sowohl aktuelle als auch historische Produktionen umfasst. Das zeitliche Umfeld der Untersuchung erweist sich dabei als in zweifacher Hinsicht bedeutsam: Zum einen ist gegenwärtig ein gesteigertes Interesse am einheimischen Filmschaffen festzustellen, zum anderen ist das Schlagwort des «populären Kinos» zur Losung des Bundesamtes für Kultur avanciert.

Eine ähnliche Perspektive nehmen Jean-Pierre Candeloro und Marco Cucco ein: Auf der Grundlage von Umfragen und Berichterstattungen gilt ihr Interesse der Wahrnehmung des internationalen Filmfestivals von Locarno, wobei im Mittelpunkt ihrer Untersuchung dessen kulturelle und soziale Auswirkungen stehen.

Zwei weitere Beiträge widmen sich der Filmkritik, verstanden als eine Rezeptionsinstanz, die das Verhältnis zwischen Kinopublikum und (einheimischen) Filmen massgeblich beeinflusst. Nicole Hess untersucht, wie die deutsche und österreichische Presse sechs Schweizer Produktionen der jüngsten Vergangenheit aufnahm und bewertete. Ihre Ergebnisse lassen einerseits Rückschlüsse auf die vorherrschenden Kriterien

3 Hervé Dumont, Maria Tortajada (Hg.) (2007): *Histoire du cinéma suisse 1966–2000*. Lausanne/Hauterives: Cinémathèque suisse / Editions Gilles Attinger, S. XXVI. Vgl. ausserdem Maria Tortajada (2008): «Du national appliqué au cinéma», in: *1895*, 54, Februar 2008, S. 17–19.

zu, die bei der Bewertung von Schweizer Filmen in den Nachbarländern angewendet werden. Andererseits zeigen sie, worin sich die nationale Wahrnehmung der Filme von derjenigen im deutschsprachigen Ausland unterscheidet.

Aus einer historiografischen Perspektive befasst sich Pierre-Emmanuel Jaques mit der Filmkritik der Genfer Tagespresse der 1920er Jahre. Im Vordergrund stehen dabei nicht die in den Kritiken besprochenen Filme, sondern die den Besprechungen zugrunde liegenden Konzeptionen von Filmkritik. Diese erweisen sich als abhängig von den Positionen und vom Selbstverständnis der Autoren sowie von deren Beurteilungskriterien.

Der erste Teil des Bandes schliesst mit einem Beitrag zu einer spezifischen Facette des Diskurses über das Schweizer Kino: Mathilde Babel untersucht mit den Mitteln der Oral History und Pierre Bourdieus Theorie der sozialen Felder die Aussagen von sechs jungen Filmemacherinnen und Filmemachern der französischen Schweiz. Dabei geht sie der Frage nach, wie sich junge Filmschaffende Zugang zur Schweizer Kinolandschaft verschaffen und welchen Platz sie darin einnehmen. Nicht zuletzt diskutiert sie, wie die Regisseurinnen und Regisseure ihre Beziehung zu den vorangegangenen Generationen Schweizer Filmschaffender schildern, insbesondere zu den Vertreterinnen und Vertretern des «neuen Schweizer Films».

Es ist kein Zufall, dass sich der Schwerpunkt «Ästhetik und Erzählformen» in der Mitte dieses Bandes befindet: Ästhetische Formen und narrative Bauweisen sind jene Bereiche, die sowohl als materielle Grundlage der Rezeption zu verstehen sind als auch spezifische historische Phänomene darstellen und damit einen Knotenpunkt der Reflexion über Film bilden. Diese Kopräsenz von Rezeption und Geschichte ist in allen Texten dieses mittleren Blocks spürbar. Zwar konzentrieren sie sich ausschliesslich auf neuere Schweizer Produktionen, tun dies aber auf der Folie eines unabdingbaren Bewusstseins dafür, dass diese das Ergebnis einer Tradition sind und dass sie darüber hinaus nicht ohne Blick auf die Wahrnehmung durch die Gesellschaft zu thematisieren sind.

Durch die Konzentration auf neuere und neueste Filme wird deutlich, wie vielfältig und oftmals erfrischend unorthodox sich das Schweizer Filmschaffen heute präsentiert. Längst sind komplexe Erzählformen entstanden, die sich im Grenzbereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion bewegen, die essayistisch aufgebaut sind und die ein vielgestaltiges Vokabular filmischer Ausdrucksformen verwenden, das mit den traditionellen Kategorien kaum zu fassen ist.

Schon in Margrit Tröhlers Text zu Christoph Kühns filmischem Essay *Nicolas Bouvier, 22 Hospital Street* (2005) wird die überaus komplexe Anordnung von Materialien sichtbar, die sich dem Schriftsteller Nicolas Bouvier widmen. Als «imaginäres Porträt» bezeichnet Tröhler diesen poetischen Essay, weil er sich der Vorstellungswelt einer Person widmet und nicht versucht, eine klassische biografische Lektüre zu entfalten. Im Zentrum dieser Annäherung steht das Reisen als Bewegung und als Erfahrung. In einer Form, die sich als Pastiche verstehen lässt, die im Sinne eines mimetischen Nachvollzugs unmittelbar den literarischen Ausdruck Bouviers übernimmt, spiegelt sich ein modernes Verständnis des Subjekts, das sich in ständigem Wandel befindet, für dessen schwebenden Ich-Zustand die Reise als griffige Metapher dienen kann.

Geht es bei Tröhler um Grenzerfahrungen in einer fremden Welt, stellt Maria Tortajada die Erfahrung und Darstellung der Schweizer Landschaft ins Zentrum ihrer Überlegungen. Sie geht der Frage nach, wie sich die stereotype Darstellung der Schweizer Landschaft dekonstruieren lässt. Tortajada nähert sich dem Thema zunächst historisch, indem sie in den späten 1960ern und 1970ern einen Umbruch in der einstmals von der Atmosphäre der geistigen Landesverteidigung geprägten Darstellung feststellt, die noch ganz dem romantischen Geist Jean-Jacques Rousseaus verpflichtet war. Vor diesem Hintergrund entwickelt sie ein dreistufiges Stereotypenmodell, das die Kategorien «Motiv», «Ideologie» und «Kodierung» umfasst, und untersucht damit die Ästhetik des neuen Bildes der Schweiz – insbesondere in einer Fallstudie zu *Messidor* (Alain Tanner, 1979).

Wie eine Fortsetzung dieser Dekonstruktion liest sich Marcy Goldberg Text zu Thomas Imbachs Werk. Goldberg verwendet den Begriff «epistemologischer Realismus», um Imbachs Zugang zur filmischen Darstellung zu beschreiben – nämlich jenen zergliedernden Blick auf die Erscheinungen, welcher nach deren Essenz fragt. Damit wird auch eine Verbindung zu Tröhlers Analyse spürbar, die in *Nicolas Bouvier, 22 Hospital Street* ebenfalls diese Suche nach der Idee hinter den Erscheinungen beschreibt. Formal ist Imbachs Werk wohl eines der originellsten der gegenwärtigen Schweizer Filmszene – sowohl in struktureller als auch in technischer Hinsicht. «Die Kamera als Sonde»: Mit diesem griffigen Slogan fasst Imbach selbst seine Herangehensweise zusammen, die Technik wie ein chirurgisches Instrument zu verwenden, um tief in die Materie einzudringen – ein «Verfahren» übrigens, das Walter Benjamin schon 1936 beschrieb.

Mehr einem narratologischen Ansatz verpflichtet ist Alain Boillats Analyse über die Präsenz des Autors Lionel Baier in dessen Filmen *Garçon*

*stupide* (2004) und *Comme des voleurs (À l'est)* (2006). Der Avatar – Lionel Baiers Stellvertreterfigur – agiert in diesen Filmen als Verbindungsglied zwischen einer extratextuellen Identität des Urhebers und dessen Reflexion über den Protagonisten desselben Namens im Film. Mit dieser erzählerischen Anlage changieren die Werke zwischen Dokumentation, Autofiktion und Fiktion im traditionellen Sinne, wobei der Autor Baier nicht davor zurückschreckt, seinen Protagonisten mit ironischer Distanz zu zeichnen.

Stärker noch als bei Baier ist in den Filmen *Der geringste Widerstand* (1980–1981), *Der rechte Weg* (1982–1983) und *Der Lauf der Dinge* (1986–1987) des Künstlerduos Fischli/Weiss die Tradition der Burleske zu finden. Der Mechanismus des Lachens, den François Bovier in seiner Untersuchung beschreibt, wird ausgelöst durch groteske und unerwartete Re-Kontextualisierungen von Figuren und Objekten, die mit naiver Geste Klischees unterwandern und damit einen neuen Blick auf scheinbar Vertrautes öffnen.

Ebenfalls der Gattung Künstlerfilm – wenn auch einem völlig anderen Konzept verpflichtet – sind die Tanzvideos aus der Romandie zuzuordnen, mit denen sich Laurent Guido beschäftigt: In der Bewegung finden Film und Tanz ein gemeinsames konstitutives Element, das Guido als künstlerischen Ausdruck einer bewegten Plastik bezeichnet. Er unterscheidet zwei Grundformen der kinematografischen Aneignung von Tanz: einerseits eine filmische Umsetzung, die sich der Kontinuität des Tanzes verschreibt, und andererseits eine Umformung der tänzerischen Bewegung durch Montage – ein Konzept, das er in zwei analytischen Studien der Werke von Pascal Magnin sowie Philippe Saire und Pierre-Yves Borgeaud ausdifferenziert.

Am Ende des Schwerpunkts «Ästhetik und Erzählformen» angesiedelt ist Barbara Flückigers Beitrag zur digitalen Produktion in der Schweiz. Anknüpfend an ihre Untersuchung zur High-Definition-Produktion im Kontext des Forschungsprojekts *Digitales Kino* (2002–2004), hat sie eine Umfrage zu den derzeit verbreiteten digitalen Techniken lanciert. Dabei wird deutlich, dass in den letzten Jahren ein ungeheurer Wandel stattgefunden hat, dessen ästhetische Konsequenzen sie untersucht und anhand der Fallstudien zu *Nachbeben* (Stina Werenfels, 2006) und *Terra incognita* (Peter Volkart, 2005) konkretisiert.

Nach Texten zur Rezeption beziehungsweise Ästhetik und Narration versammelt der dritte Teil des Bandes schliesslich Beiträge zur Geschichte der Schweizer Film- und Kinolandschaft. Eröffnet wird er von zwei institutionshistorischen Beiträgen: François Albera legt neue Facetten aus der Geschichte des nationalen Filmarchivs frei. Anhand von erstmals ausge-

wertetem Archivmaterial zeigt er, dass sich die Ausstellung *Images du cinéma français*, die 1945 von der Cinémathèque française und unter der Federführung von Henri Langlois in Lausanne eröffnet wurde, als Gründungsereignis für die 1948 eingeweihte Cinémathèque suisse erweisen sollte. Darüber hinaus fördert der Vergleich mit dem 1943 bis 1948 in Basel ansässigen Schweizerischen Filmarchiv unterschiedliche Konzepte des Archivierens von Kino zutage sowie – untrennbar damit verbunden – divergierende Ansichten über die Geschichte des Kinos und seinen Platz in der Gesellschaft.

Marthe Porret zeichnet die Gründung von Marcel Leisers alternativem Filmverleih «Cinéma Marginal Distribution» nach, der in der Westschweiz der 1960er und 1970er Jahre zugleich als Netzwerk junger Filmschaffender fungierte. Bisher unveröffentlichte Aussagen von Leiser dokumentieren die zentrale Rolle, welche die von ihm 1963 gegründete Filmzeitschrift *Travelling* bei der Konturierung von «Cinéma Marginal Distribution» spielte, und geben Aufschluss über die filmkulturellen, -politischen und -ökonomischen Ziele, mit denen Leiser das Kino der Romandie wesentlich mitprägte.

Im Anschluss daran belegen zwei Artikel das enge Verhältnis zwischen der Geschichte einer Filmbewegung und derjenigen einer technischen Innovation. So überdenkt Séverine Graff das Verhältnis zwischen dem Cinéma vérité und der «Nagra», dem vom Schweizer Stephan Kudelski entwickelten portablen Tonbandrecorder, neu. Dabei kommt sie zum Schluss, dass die Verbindung zwischen den beiden Ereignissen keine kausale ist, die Dokumentaristen sich also nicht auf den Gebrauch bereits existierenden Aufnahmematerials beschränkten, sondern die Filmschaffenden direkt mit Kudelski zusammenarbeiteten, um dessen Tonbandgerät – das ursprünglich für das Radio gedacht war – für den Film nutzbar zu machen.

Julia Zutavern wiederum rekonstruiert am Beispiel der Basler «Vereinigung für den unabhängigen Film» (Vuf) die Geschichte des politischen Interventionsfilms in der (Deutsch-)Schweiz, an der sich nicht nur die Geschichte der einheimischen Filmpolitik ablesen lässt, sondern auch diejenige der Politisierung von Medien, Kunst und Alltag in den 1970er Jahren. Der Beitrag spannt den Bogen in die Gegenwart, indem er danach fragt, ob und inwieweit heutige Broadcaster wie YouTube dafür geeignet sind, unabhängige Formen politischer Öffentlichkeit herzustellen und so die Nachfolge von Super-8 und Video anzutreten.

Senta van de Weetering beschäftigt sich mit der Historizität von Gruppenidentität und kollektivem Gedächtnis in den Dokumentarfilmen *Matchmaker* (Gabrielle Antosiewicz, 2005) und *Katzenball* (Veronika Minder, 2005), die nach jüdischer respektive lesbischer Identität in

der Schweiz fragen und dabei von unterschiedlichen historischen und medialen Voraussetzungen ausgehen. Während Antosiewicz auf ein bereits bestehendes kollektives Gedächtnis zurückgreifen kann, bildet Minderers Film gleichsam eine Rettungsaktion, die dazu beiträgt, ein solches Gedächtnis überhaupt erst zu formen. Beiden gemeinsam ist, dass sie Minderheiten innerhalb der Schweiz fokussieren und dadurch das Bild der schweizerischen Identität erweitern.

Im Mittelpunkt der beiden letzten Texte des Sammelbandes steht die Geschichte zweier Filmgattungen. Anita Gertiser befasst sich mit dem Aufklärungsfilm der Zwischenkriegszeit, dessen Ziel die Bekämpfung von Geschlechtskrankheiten war. Sie legt dar, dass und wie die zeitgenössischen Wirkungsabsichten durch die Inszenierung eines «klinischen» Blicks unterlaufen werden: Das Ziel objektiver und wissenschaftlich exakter Aufklärung blieb unerreicht, stattdessen lösten die Filme beim Publikum Ekel aus und bewirkten letztlich eine Festigung der Stigmatisierung von Geschlechtskrankheiten.

In ihrer rezeptionshistorischen Untersuchung geht Yvonne Zimmermann schliesslich vom Befund aus, dass der dokumentarische Auftragsfilm bis Ende der 1960er Jahre zwar die dominante Filmpraxis in der Schweiz bildete, in der zeitgenössischen cinephilen und akademischen Wahrnehmung jedoch auf eklatante Weise marginalisiert wurde. Sie zeichnet die erheblichen Umschichtungen in der öffentlichen Wahrnehmung nach und belegt, wie der dokumentarische Auftragsfilm zunächst als wertvolles Erziehungsmedium galt, wie sich Auftrags- und Dokumentarfilm in der öffentlichen Wahrnehmung jedoch zu scheiden begannen und wie schliesslich durch den Autorenfilm der Auftragsfilm in Verruf geriet, während der Dokumentarfilm sein bis heute wirksames Image erhielt, künstlerischer Ausdruck einer Autorenhaltung zu sein.

Zürich und Lausanne, im Mai 2008

Alain Boillat, Philipp Brunner, Barbara Flückiger