

# Robert Boner

## Filmtechniker, Regisseur und Filmproduzent

### Kurzbio

Geboren am 22.7.1949 in Malans als Sohn eines Bauarbeiters. Nach der Sekundarschule, in der er schon 8-Millimeter-Filme dreht, fotografiert Boner für eine Werbefirma. In Zürich lernt er Hans-Jakob Siber kennen, dem er im Filmklub Filmforum hilft. 1966 dreht Boner seinen ersten Film. 1967 arbeitet er für die Teleproduktion von Walter Marti und Reni Mertens und ist bei Rolf Lyssys Spielfilmdebüt *Eugen heisst wohlgeboren* für den Ton zuständig. Boner politisiert sich im Vorfeld von 1968 und ist bei den Zürcher Jugendunruhen als Vertreter der Kultur im Globuskomitee aktiv. Er reist nach Indien, arbeitet als Schlosser und auf Filmproduktionen, so 1971 als Beleuchter in Kurt Frühs *Der Fall*. 1973 dreht er als Regisseur den Kurzspielfilm *Arbeiterehe*, den die neu gegründete Filmcooperative erfolgreich verleiht. Er wird Gründungsmitglied des Filmkollektivs. Durch die Filme *San Gottardo* von Villi Hermann (1977) und *Les indiens sont encore loin* (1977) von Patricia Moraz entwickelt sich Boner autodidaktisch zum Produzenten. Von 1977 bis 1979 produziert er Yves Yersins Spielfilm *Les petites fugues*. 1977 gründet er in Lausanne die Produktionsfirma Film et Vidéo Collectif. Er produziert Jean-Luc Godards *Sauve qui peut* (1979) und arbeitet unter verschiedenen Labels als Filmproduzent. 2003 gründet er seine Produktionsgesellschaft Saga-Film, die nach wie vor aktiv ist – zuletzt mit *People versus Cleveland* von Jean Stephan Bron (2010).

### Interviewangaben

Zeit und Ort: 14.05.2009 im Büro der Vega-Film (Ruth Waldburger) in Zürich  
Interviewer: Thomas Schärer, Forschungsprojekt Cinémémoire.ch, Zürcher Hochschule der Künste  
Kamera: Eric Stitzel  
Assistenz: Christian Tschanz  
Sprache: Schweizerdeutsch  
Interviewlänge: ca. 170 Minuten  
Transkript: Andreas Arnheiter  
Redaktion: Thomas Schärer, November 2022  
Material: 3 HDV-Kassetten, (im MIZ-Archiv)  
Zugang: smb://zhdk;username@filermiz.ad.zhdk.ch/zarchiv  
Kontext: Marthe Porret und Laurence Gogniat führten am 16.10.2010 ebenfalls ein Interview mit Robert Boner, auf französisch. Es ist zugänglich: <https://www2.unil.ch/cinememoire/entretiens-realises/entretien-avec-robert-boner-16-octobre-2010/index.html>

# Inhalt

## Teil 1 [File 1\_3]

- 00:00 01\_Vorspiel: Als Beleuchter bei *Der Fall* (Kurt Früh 1971)
- 05:37 02\_Kindheit
- 08:06 03\_Geld verdienen
- 09:43 04\_Filme machen und sehen
- 12:47 05\_Ein Job beim Aufbau der Expo 1964
- 14:58 06\_Filme zeigen und drehen mit Hansjakob Siber
- 18:07 07\_Das Ende der Geschichten, Entdecken von experimentellen Filmen
- 19:46 08\_Der Filmclub Filmforum von Köbi Siber
- 22:50 09\_Ein Beitrag in der Zeitschrift *Supervisuell* im Mai 1968
- 24:27 10\_Einschub: Der erste eigene Film *Spiegelei* um 1966
- 25:25 11\_Politisierung
- 28:40 12\_Tonmann bei *Eugen heisst wohlgebohren* (1968), das besetzte Globus-Provisorium
- 32:55 13\_Die Globus-Besetzung und die Kluft zwischen Arbeiterkindern und Studierenden
- 34:32 14\_Walter Marti und Reni Mertens
- 36:27 15\_Geld verdienen als Monteur, 1968er-Kater und eine Reise nach Indien (1969)
- 41:19 16\_“Aktion Jungfilmer“ des Schweizer Fernsehens
- 42:58 17\_Wichtige Filme, das Kino als Bildungsanstalt
- 46:09 18\_Filme, die Lust machten, selbst zu filmen, ohne Schule
- 49:06 Ende File

## Teil 2 [File 1\_3-1]

- 00:00 19\_Reto Andrea Savoldelli und Resultate der «Aktion Jungfilmer»
- 01:46 20\_Mitarbeit als Beleuchter bei *Der Fall* 1971: Erster Kontakt
- 04:34 21\_Mitarbeit als Beleuchter bei *Der Fall* 1971: Das Licht
- 11:49 Ende File

## Teil 3 [File 2\_4-1]

- 00:37 22\_*Der Fall*: Ende einer Ära?
- 02:44 23\_Richard Dindo, Tonmann bei *Naive Maler der Ostschweiz* 1972
- 10:16 24\_Kameramann bei *Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S.* (1976)
- 14:08 25\_Beweglichkeit über Sprachgrenzen, die erste eigene Regiearbeit: *Arbeiterhe* 1975
- 16:43 26\_Risiko: Regie, Schauspiel versus Produktion
- 18:55 27\_*Arbeiterhe*, *Krawall* und die Anfänge der Filmcoopi und des Filmkollektivs
- 22:05 28\_Das Filmkollektiv: Die Gründung, die Struktur
- 27:09 29\_Das Filmkollektiv: Einigendes und Trennendes
- 34:33 30\_Gründung des Filmtechnikerverbandes 1974, ein Streik
- 41:17 Ende File

#### **Teil 4 [File 2\_4-2]**

- 00:00 31\_Die Entwicklung vom Techniker zum Produzenten: *San Gottardo*, 1977
- 02:30 32\_*Les Indiens sont encore loin* 1977
- 07:36 33\_Produzent werden: Learning by Doing
- 10:37 34\_*Les petites fugues*: Das Aufgleisen der Produktion
- 13:05 35\_*Les petites fugues*: Die Suche des Hauptschauplatzes und des Hauptdarstellers
- 19:25 Ende File

#### **Teil 5 [File 3\_3]**

- 00:00 36\_*Les petites fugues*: Geldknappheit, Aktienmehrheiten und Aufspaltung der Produktion
- 08:54 37\_*Les petites fugues*: Erste Vorführung im Filmkollektiv, Geldprobleme
- 14:19 38\_*Les petites fugues*: Dreh der Helikopterszene
- 19:24 39\_*Les petites fugues*: Die Equipe und Yves Yersin, der Erfolg beim Publikum
- 23:49 40\_Produzent bei Godards *Sauve qui peut (la vie)*, 1980
- 31:30 41\_*Sauve qui peut...*: Godards Gier und Begabung als Produzent
- 33:14 42\_*Sauve qui peut...*: Boners Finanz-Trickkiste und Godards Blockade
- 36:13 43\_Autorenfilm und Produzentenfilm
- 40:53 44\_Magie, der nicht voraussehbare Erfolg
- 42:38 45\_Altes und Neues, Aufbruch
- 45:40 Ende File, Ende Interview

## Transkript

**Robert Boner, Teil 1 [File 1\_3]**

00:00 **01\_Vorspiel: Als Beleuchter bei *Der Fall* (Kurt Früh 1972)**

[Es hat auch Filme auf der DVD drauf].

Ja, **Edi**. [Eduard Winiger] Wir machten eine Mischform aus 16 [Millimeter], das aufgeblasen wurde, und 35 [Millimeter].

*Ah, doch! **Janett** sagte, das sei alles auf 16 [Millimeter] aufgenommen!*

Nein, das Rennen im Hallenstadion. Ich kann mich nicht mehr genau an den Film erinnern.

*Ja, das Sechstagerennen.*

Ja.

*Das waren eindruckliche Szenen.*

Dort drehten wir auf 35. Sonst war Innen mit den Schauspielern alles 16.

(...)

Nein, das war noch nicht zu machen. **Edi** machte da Lichtgänge - wie in den 40er-Jahren leuchtete er aus.

*Weil er das nach alter Schule gelernt hat, oder?*

Ja, und er wollte so eine Blende – wir waren auf 5,6 – 8. Im Originaldekor – in jedes Dekor, in das wir kamen, machten wir einen Rost [für die Befestigung der Lampen].

*Weil es so viel Licht brauchte?*

Es war der absolute Wahnsinn. Das kostete dann auch sehr viel mehr, als wenn man es auf 35 gedreht hätte. Davon bin ich sehr überzeugt im Nachhinein. Damals habe ich das nicht gewusst. Wir brauchten so viel Zeit, um das auszuleuchten.

*Das war **Edi Winigers** Vorstellung, und nicht die von **Kurt Früh**?*

Das war klar **Edi** und es war ein absoluter Horror für Früh. (...) Das war fast nicht zu machen und er verzweifelte fast. Das relativ Steife in einzelnen Szenen kommt sicher von der komplizierten Lichtführung.

*Eigentlich sollte es ein Film Noir sein. Es spielt Vieles im Dunkel, am Abend und so und trotzdem ist es relativ ausgeleuchtet.*

Ja. In der Nachtszene trugen wir dutzende von 10KW [Kilowatt]-Lampen herum. LACHT. Ich weiss gar nicht, wie er dann lief. Wahrscheinlich nicht so gut, oder?

*Ja, nicht so gut.*

Ja, verglichen, mit *Dällebach Kari* [Kurt Früh 1970].

*Nein. Er bekam auch ein bisschen gemischte Kritiken. Gewisse schätzten ihn sehr und andere fanden, dass er quasi missglückt sei.*

Ja, es ist nicht ein sehr guter Film.

*Aber ich finde ihn spannend und er ist aufschlussreich. Klimatisch sagt er sehr viel aus. Auch realitätsnah an all den Orten und hässlichen Plätzen in Oerlikon, die es jetzt nicht mehr gibt. (...) Und die Mischung zwischen alt und neu, die man schon merkt. Auch in der Inszenierung.*

Wann war das denn?

*71 wurde er gedreht und 72 kam er ins Kino.*

Und im Rahmen von diesem haben sie *Eugen heisst wohlgeboren* [Rolf Lyssy 1968] ...

*Ja, den sah ich auch. Wir sprachen auch mit **Rolf Lyssy**. Eugen heisst wohlgeboren sah ich aber erst nachher, weil er auch nirgends aufzutreiben war. In der Cinémathèque bekam ich ihn dann.*

Ja. Wie ist denn das? Kann man das noch anschauen?

***Rolf Lyssy** hat den Film sehr runter gemacht und ich finde, dass er natürlich kein Meisterwerk ist, aber man ihn durchaus schauen kann. Er ist lustig und hat sehr schräge Momente. Musikalisch ist er ein bisschen – da hat ihm **Marti** ein wenig Klassik hineingebrannt und **Lyssy** hätte viel lieber ein bisschen Jazz gehabt. Das hätte wahrscheinlich auch besser gepasst. Es bekommt so etwas Strenges durch...*

Das Klassische.

*Ja.*

TECHNIKGESPRÄCH.

05:37 **02\_Kindheit**

*Es ist der 14. Mai 2009. Wir können mit **Robert Boner** über seine Filme und Lebenserfahrungen - vor allem in den 60er und 70er Jahren – sprechen. Zum Anfang würde mich interessieren, wo und in welchem Umfeld sie geboren sind?*

Ich bin ein Arbeitersohn und mein Vater ist Schlosser. Also Monteur, gelernter Schlosser. Er arbeitete immer auf grossen Baustellen und deswegen zogen wir ziemlich viel um. Fünf Kinder, Arbeiterfamilie, Gewerkschaftler, also engagierter Gewerkschaftler. Er war auch nicht oft zu Hause, weil er unter der Woche auf der Baustelle war. Da arbeiteten sie auch noch am Samstag und am Sonntag sahen wir ihn. Ja, also wir sahen ihn nicht sehr viel. So ab dem 18. im Monat hatten wir nichts mehr zu essen. Es war eine schwierige Zeit. Zuerst waren wir in Lauerz in der Innerschweiz. Danach zogen wir nach Sion.

*Also so ein bisschen den Baustellen nachgereist?*

Genau, den Baustellen nachgereist. Er arbeitete auf der [Staumauer] Grand Dixence auf dem [Gletscher] Prafleuri auf über 3000 Meter. Ja, ein Arbeitersohn. Durch sein politisches Engagement waren wir immer ein Haufen Leute zu Hause. Wir empfingen dazumal auch die italienischen Kollegen und andere Kollegen aus Deutschland und Österreich. (...) und meine Mutter versuchte, [die Familie] so gut wie möglich zusammen zu halten. Es ging aber nicht immer gut. LACHT. [Halbtotale]

*Und die fünf Geschwister? In welcher Position waren sie?*

Ich war der letzte von fünf. Drei Brüder und eine Schwester und ich.

### 08:06 03\_Geld verdienen

Ich ging dann sehr schnell weg von der Schule, weil aus irgendwelchen komischen Gründen man keine Hilfe, also Subventionen, vom Staat wollte. Das war also sehr gegensätzlich.

*Ihr Vater wollte das nicht oder ihre Mutter?*

Ja, das war nicht formuliert.

Ich hatte aber schon den Eindruck, dass es besser sein würde, wenn ich mein Leben verdienen würde. Ich begann dann nach der Sekundarschule kurz eine Lehre, ging dann aber sofort arbeiten. Schon ab etwa 15 oder 16 Jahren war ich allein. Also [ich wohnte] in einem Zimmer und habe mein Leben – also verdient. Ich ging immer zu Kollegen, wenn es Nachtessenszeit war. LACHT.

*Sie sind 1949 geboren. Das heisst also, dass ihr Arbeitsleben Mitte der 60er Jahre begann?*

Ja. [19]65. Also 64 oder 65.

*Was waren denn das für Jobs?*

Ich war dann sehr schnell – ja einfach ein bisschen von allem. Ich arbeitete sehr schnell als Fotograf – also als Stage – in einer Werbefirma und die wollten Fotografien machen. Jedoch mit nicht sehr viel Talent. Es war noch lustig. Wir machten dann Mode- und Werbefotografien.

#### 09:43 **04\_Filme machen und sehen**

Ich machte schon früh, also in der Sek noch, Filme auf 8mm. Das hiess *Die Dornen Edens*. Wir schrieben ein Drehbuch. Der Hauptdarsteller war einer, der 18 Jahre alt war und Auto fahren konnte. Da verstand ich noch nicht, dass man schneiden konnte. Jedes Mal, wenn er von einem Ort zum anderen ging, nahm er das Auto und stieg wieder aus. LACHT. Da verstand ich noch nicht genau, was eine Ellipse ist.

*Also war Film eine frühe Passion?*

Ja.

*Können sie sich an den ersten Film, den sie gesehen haben, erinnern?*

Vielleicht war das *Heidi*. LACHT

*Von [Luigi] Comencini?*

Ja, ich glaube schon. In Arth-Goldau. Der erste Eindruck, wie hiess es, eine Geschichte mit dem kleinen Jungen in England. Ach, merde! Vielleicht kommt es mir wieder in den Sinn! Nein, wir hatten kein Kino und kein Fernsehen.

*Nicht ins Kino...*

Weil wir kein Geld hatten. In Sion ging ich jeweils ins *Foyer pour tous*, das eine Art Kaffee war. Dort gab es am Samstag, nein, am Mittwoch jeweils eine Serie *Ivanhoé* oder *Rin tin tin*. Also ich hatte keine Film [-Bildung]...



*Es war etwas Unerreichbares.*

Es war völlig unerreichbar.

*Aber 8mm [-Film] gab es doch.*

Ja, ein Freund, **Edi Taveri**, das war ein Neffe des Töffweltmeisters in Horgen. Der hatte eine 8mm-Kamera. Er konnte ihn auch vertonen und verstand sie technisch sehr gut. Ich fühlte mich dann sehr als Schriftsteller.

*Sind sie bilingue [zweisprachig] aufgewachsen, wenn sie sagen, dass sie in Sion wohnten?*

Ich war einfach ein paar Jahre in Sion, ging aber in die deutsche Schule. Ich lernte das dann aber schon ein bisschen, zog dann aber wieder nach Horgen in die Deutschschweiz. Als ich dann die Schule in Horgen fertig machte, verlernte ich das Französisch wieder und dann kam es erst viel später wieder.

UNTERBRUCH TECHNIK.

#### 12:47 **05\_Ein Job beim Aufbau der Expo 1964**

*Sie erwähnten vorher 64 als Anfangspunkt des Arbeitelbens.*

64, vermutlich eher 65.

*64 war ja die Landesausstellung in Lausanne.*

Ja, da arbeitete ich.

*Aja?*

Mein Vater hat die Pfähle von den Verankerungen der Zelte, solche MV [Mikrofundament]-Pfähle der [Firma] Zschokke, dort war er Vorarbeiter. Im Sommer 63 konnte ich da als Taucher arbeiten gehen, weil die Werkzeuge in den See fielen und man diese herausholen

musste. So bekam ich dort einen Job und verdiente einen ganzen Haufen Geld, den ich dann meiner Mutter brachte. Voller Stolz!

*Ein vorbildlicher Sohn. Gingen sie auch selbst an die Ausstellung?*

[Zoom in zu Halbnahe]

Ja, mit der Schule – von Horgen aus, weil wir gerade umgezogen waren.

*Hat sie da etwas beeindruckt?*

Nein. Ich versuchte dann, mich an die Baustelle und wo es gewesen war zu erinnern. Der Weg der Schweiz, ein Holzgang, den Hamburger Zimmermänner aufgestellt hatten – das waren solche riesigen Männer, die mich sehr beeindruckt haben.

*Es wurden an der Expo auch viele Filme gezeigt.*

Ja, so ein 360 Grad – so ein Armeefilm [*Wehrhafte Schweiz*, John Fernhout]. Aber wirklich, ich habe keine Ahnung.

*Auf dem Weg der Schweiz gab es einen von **Henry Brandt**.*

Ja.

*La suisse s'interroge.*

Ja. War der im Weg der Schweiz? Mit der Schlusseinstellung hinten aus dem Auto heraus? Aber das weiss ich von nachher. Damals hatte ich das nicht gesehen. Ich schaute damals mehr einer Freundin nach.

14:58 **06\_Filme zeigen und drehen mit Hansjakob Siber**

*Wann kam ihnen dann die Lust, das als Beruf zu machen? Sie machten Amateurfilme, waren in der Fotografie Stagiaire – war es die Idee, dann eigentlich Richtung Film zu gehen oder nicht unbedingt?*

Nein, es war eine Art Evidenz, dass ich um das herum etwas machen musste – Fotografie, Licht und Portraits interessierten mich damals sehr. Dann kam ich sehr schnell einmal zum **Theater der Winkelwiese**, wo **Köbi** [Hansjakob] **Siber** einen Filmklub machte und ich ging immer dort hin. Er zeigte ganz viele Sachen, die niemand sonst kannte. Ich weiss nicht mehr genau, wann die ersten New American Cinema-Filme kamen, aber das kam dann schon sehr schnell.

*Das hiess Filmforum, oder?*

Das war dann später. Das Filmforum kam aus der Aktivität, die **Köbi Siber** am **Theater der Winkelwiese** machte. Dadurch, dass ich jedes Mal dort war, half ich dann auch bald einmal mit dem Installieren, wurde dann einmal Projektionist. Ich half einfach.

*Wie hiess dann das? Hatte das keinen Namen und waren das einfach Filmvorführungen?*

Filmvorführungen Winkelwiese – da bin ich mir ziemlich sicher und das war eine ganz klare Initiative von **Köbi Siber**.

*Er machte auch selbst Filme?*

Ja, später machte ich dann auch Kamera für *Jalousie* [Hans-Jakob Siber 1967] und andere – also Kamera, wir habe so ein bisschen...

*Jalousie ist ein zum Teil direkt auf den Film geritzten, teilweise sehr schönen...*

Ja, teilweise sehr schön! Dann machten wir einen mit Realbildern. **Köbi** sagte, dass ich da immer drücken solle oder regelmässig Zoomen. Solche Sachen machten wir ziemlich oft.

*Das war also eine Auseinandersetzung mit dem experimentellen Film, bevor sie überhaupt klassische Filme gesehen haben?*

Ja, ich hatte fast keine Kultur – also Filmkultur. Natürlich gingen wir dann, sobald wir konnten, jeden Tag ins Kino. Meistens war es ein Doppelprogramm – ein Western und ein Krimi. Das war die eine Sache. Die andere war mehr dort, wo man etwas selbst machen konnte, das sah ich dank **Köbi**.

#### 18:07 **07\_Das Ende der Geschichten, Entdecken von experimentellen Filmen**

Damals war ich auch schnell der Meinung, dass das alte Kino, wo man Geschichten erzählt, tot sei. Kino würde die gleiche Wandlung wie die Bildende Kunst machen – es würde abstrakt werden, was für mich damals eine absolute Evidenz war, dass das die letzten Ausläufer dieser Sachen waren. Das Fernsehen war dann ein anderes Medium. Das Deutsche Fernsehen inszenierte da Theaterstücke quasi drapiert – also mit ganz einfachen Dekorelementen, aber mit grossen Texten von **Brecht** und so weiter. Das sah ich dann dort. Aber beim Kino fand ich, dass der Weg ganz klar zur Abstraktion hin gehe. Davon waren wir damals sehr überzeugt. Dann kam von [Stan] **Brakhage** *Art of Vision* [1965] – ein viereinhalb Stunden Film von ihm, den ich x-mal sah, weil ich ihn auch vorführte. Den fand ich ein absolutes Meisterwerk.

*Diese Szene finde ich sehr spannend. Können sie uns das etwas beschreiben? Das war auch ein Zirkel von Leuten, die sich gekannt und regelmässig getroffen haben. Man fuhr gemeinsam an das **Knokke [le Zoute] Festival** [Experimentalfilmfestival in Belgien].*

Ja, das war genial!

#### 19:46 **08\_Der Filmclub Filmforum von Köbi Siber**

*Die Szene finde ich sehr faszinierend. Können sie uns ein bisschen erzählen, wie es da abgelaufen ist?*

Ja, ich bin nicht ein sehr bewusster – ich erlebte das alles nicht sehr bewusst. Ich war einfach dort, half wo ich konnte und daneben wurde sehr schnell das Filmforum gegründet – mit **Alex**

**Bänninger** und **Emil Steinberger** hat **Köbi** [gearbeitet], was ja sehr seltsam ist, worüber wir später nochmals sprechen können. Dort wurde ich Kassierer. Das erlaubte mir, dann doch noch etwas zu essen. Das sagen wir jetzt **Köbi** nicht – und ich hatte aber nicht die bewussten, politischen Überlegungen, weil ich auch nicht die Kultur dazu hatte oder immer noch nicht habe, um das zu formulieren. Es erschien mir einfach als Evidenz, dass wir das auch konnten und wir machten auch Filme. Ich machte einen Film, der *Spiegelei* hiess.

*Das war 1966?*

Ja, so ungefähr. Da war schon der **Clemens** mit **AKS** [aktiv] – [Urs] **Aebersold**, [Clemens] **Klopfenstein** und [Philipp] **Schaad** – die auch schon solche Filmchen machten. **Köbi Siber**, der eine richtige Filmkultur und auch Kontakt mit den Amerikanern [mit Exponenten des New American Cinemas] hatte, zeigte uns ohne viel theoretisches Wissen immer seine Filme und wir sahen wohl die ganze Produktion, die es damals gab.

*Das war dann jede Woche?*

Ja, das war jede Woche. Dann machten wir einen Ciné-Zirkus, der das ganze Wochenende – am Freitagabend bis am Sonntag in Nonstop-Projektionen [dauerte]. Das war so mehr etwas happeningmässiges.

*Also festivalartig?*

Ja. Festivalartig.

*Das Filmforum war dann auch manchmal im [Club] Platte 27. Ein Ort, wo ganz verschiedene – also nicht nur Filmleute – zusammenkamen.*

Ja, die zwei Seelen der *Platte 27* waren einerseits **Edi Stöckli** und an den anderen kann ich mich nicht mehr erinnern, wie er hiess...

*Herbie [Wertli]?*

Ja. Sie verloren dann aber das Haus – die **Platte 27** – ziemlich schnell [1968]. Es gab dann unten nach dem [Café] Select gab es noch ein anderes Lokal, das war dann aber kurz vor 68. Vielleicht überspringe ich da ein oder zwei Jahre.

## 22:50 09\_Ein Beitrag in der Zeitschrift Supervisuell im Mai 1968

*Ich habe hier eine alte Zeitschrift, die Supervisuell 1 heisst. Da schrieben sie zum Beispiel auch einen Text – Vom jungfilmerischen Nonkonformismus – also sehr kämpferisch. Da wenden sie sich gegen das L'art pour l'art im Film und solche Filme, die zum Beispiel **H.H.K.** [Hans Helmut Klaus] **Schönherr** machte, die so ein bisschen hermetisch waren...*

Den bekämpfte ich. Da wurde ich schon politisch...

*Das ist das Heft, das er herausgab und er wollte verhindern, dass sie darin etwas schreiben. Sie kauften dann einfach eine Seite.*

Aja?

*Das steht alles da drin. Sie haben die Seite gekauft und darum konnte er nicht mehr nein sagen und legte [diese lose Seite] trotzdem bei.*

Wann ist denn das?

*Ich glaube das ist 68.*

Aha, dann ist es schon politisch.

*Hinten gibt es noch eine Werbung, wo man das Datum sehen müsste.*

Aha. Das war schon das Filmforum mit diesem Signet. Dieses Signet machte **Emil Steinberger** – er war ja Grafiker.

*Emil kam jeweils nach Zürich zu diesen Vorführungen?*

Ja, aber nicht oft. **Köbi** schuf mehr Relations – also ich weiss auch nicht. Das ist verrückt und genial, dass es das noch gibt. LACHT. Ja schön, bravo!

#### 24:27 **10\_Einschub: Der erste eigene Film *Spiegelei* um 1966**

*Um was ging es denn in dem Film *Spiegelei*?*

Um eine absurde, romantische Liebe und die Zerstörung von, ich weiss auch nicht – ich hatte eine ganze Serie von Masken, also Gipsmasken, die alle gleich waren und dann explodierten. Der Hauptdarsteller **Hans Suter** arbeitete an einem Kopf, der so Giacometti-ähnlich war und dann rannte eine junge Frau in Zeitlupe durch den Wald, so nehme ich an. Wir machten wahrscheinlich alle die gleichen Einstellungen.

*Alexander [J.] Seiler erzählte einmal von Waldläuferfilmen.*

[der Film gilt als verschollen]

#### 25:25 **11\_Politisierung**

*Sie sagten vorher, dass sie **H.H.K. Schönherr** bekämpften. Wieso?*

Also bekämpft. Der Prozess vom Film zur Abstraktion ist eine Sache und die andere ist natürlich die politische Entwicklung mit 16 und 17 [Jahren], als man spürte, dass etwas passierte. Ich hatte auch genügend Background im familiären Bereich, um zu sagen, dass der Kampf angesagt sei.

*Also die revolutionäre Stimmung in der Luft.*

Ja. Eine revolutionäre Stimmung in der Luft, die man nicht formulierte, aber trotzdem irgendwie spürte und dann haben sich natürlich auch die Frauen anders – sie haben sich befreit. Das war das absolute Glück. Ja. LACHT

*Sie haben also politisiert. Wie ging das vor sich? Sie sagten vorher, dass sie noch nicht politisiert waren – also wurden sie irgendwann einmal politisiert.*

Ja, ich begann dann auch zu lesen – als Autodidakt – und begegnete Menschen, die sagten, was ich lesen solle, also Brechtstücke und so. *Petite à petite* verstand man [ich] dann schon. Schon mein Grossvater war ein Syndikalist und erzählte viel und auch mein Vater. Also war der Kampf für die Gerechtigkeit immer präsent. Das andere lag mehr in der Luft und man sagte, dass jetzt wir dran seien und wir die Welt verändern werden. [Hans Helmut Klaus] **Schönherr** war einfach einer von denen, also wie ich jetzt gehört habe, der *L'art pour l'art* [machte] und ich fand, dass man das Kino schon einmal als „instrument de lutte“ verwenden müsse und dann der Einfluss von China...

*Lasen sie das rote Büchlein?*

Ja. Das auch. Ich las aber noch mehr als das. LACHT. Ich fand, dass die Chinesen, die ja auch auf die Bauern, und nicht nur auf die reine Arbeiterklasse setzten, eine richtige Korrektur gegenüber der [russischen] Oktoberrevolution war. Das unterstützte ich dann, massiv.

28:40 **12\_Tonmann bei Eugen heisst wohlgeboren (1968), das besetzte Globus-  
Provisorium**

*Massiv? Das heisst, sie gingen auch auf die Strasse, wo es sich dann 67/68 zuspitzte?*

Ja, ich wurde ins Globuskomitee [das Provisorium, das damals das Warenhaus Globus hinterliess, wurde im Frühjahr 1968 von Jugendlichen besetzt] gewählt als Vertreter der Kultur.

*Zusammen mit [Jürg] Hassler und...?*

**Thomas Held.** Wir waren etwa 10 oder 11 Leute im Aktionskomitee. 1967 hat **Rolf Lyssy** [seinen ersten Spielfilm] *Eugen heisst wohlgeboren* [Premiere 1968] gemacht. Der war von **Walter Marti** und [Reni] **Mertens** produziert. Das waren zwei wunderbare Leute, die sehr politisch engagiert und auch politisch bewusst waren. Dort machte ich als Tonmeister den Ton, natürlich katastrophal. Ich erfuhr damals, dass sie einen Tonmann suchten, ging in die



Produktion und sagte, dass ich Toningenieur sei. Sie stellten mich dann an. So mietete ich ein **Nagra**, weil ich das noch nie gemachte hatte. Dann trainierte ich eine Woche vor Drehbeginn.

*Sie sagten also, dass sie Toningenieur seien? Sie waren also ein bisschen ein Hochstapler?*

Ja. Man musste sich ja verkaufen. LACHT. Sie wussten wahrscheinlich schon, dass das nicht wahr war. Aber gut – es war also ziemlich katastrophal mit dem Ton. **Walter** machte dann selbst den Perchemann, also den [Ton]Galgen. Er vergass jeweils, den Galgen zu halten – also gut. Auf jeden Fall behielten sie mich dann trotzdem als Cutterassistent. Dann wurde es Frühling [19]68. Dann wurden es immer mehr politische Sitzungen und wir schliefen in den Nächten nicht mehr viel. Walter und ich merkten, dass ich jeweils im Schneiderraum einschliefe und sie sagten dann, dass ich nicht mehr arbeiten komme müsse, mich aber trotzdem weiter bezahlen - unter der Bedingung, dass ich jeweils beim Morgenessen im Kaffee erzählen komme, was passiert sei. Das waren noch Arbeitgeber!

*Da waren sie immer aus erster Quelle informiert?*

Ja, so ging ich jeden Morgen – das war ja auch interessant, weil es richtige Gespräche hatten politischen Retour [Gehalt]. Es waren wunderbare Leute – jetzt sind beide gestorben.

*Sie waren also sehr wach und interessiert, was die Jugend damals bewegte und wollten das in ihrer Arbeit einsetzen und auch einfließen lassen?*

Ich muss dazu sagen, dass ich sehr früh nach Paris ging. Schon 1966. Ich verliebte mich da in die Stadt und in die Französinnen. Jedes Mal, wenn ich irgendwie konnte, ging ich nach Paris. Einfach in diesem Zusammenhang hat man sich politisiert. Alles war dann politisch und die Begegnung mit den beiden war es auch – obwohl der Film ja nicht politisch war. Es waren einfach Menschen, einfach wunderbare Leute und dann kam 68. Wir gingen in das Filmforum und fanden, dass es [das Kino] schon ein Instrument zum Kampf sein soll.

32:55 **13\_Die Globus-Besetzung und die Kluft zwischen Arbeiterkindern und Studierenden**

*Um die Welt zu verändern?*

Um die Welt zu verändern. Dann war die Globusbesetzung und dann gab es die grosse Versammlung. Da gab es dann das Komitee und ich stellte mich als Kulturvertreter zur Wahl. Ich wurde gewählt und dann war 68 mit dem Krawall und so weiter.

**René Keller**, der später starb, lernte ich kennen und wir waren dann die Arbeitersöhne ohne Studien...

*Sie waren ein bisschen die Vorzeige...*

Nein, nein.

*Es hatte sehr viele Studierende.*

Fast nur. Es war ein klarer Klassenkampf innerhalb der linken Bewegung. Das heisst, wir getrauten uns gegenüber Intellektuellen gar nicht so. Sie sagten immer, ob ich etwas gelesen habe und ich sagte nein, das habe ich nicht gelesen. LACHT. Es war schwierig. Ich getraute mich auch gar nicht, in die Universität zu gehen und konnte das gar nicht überwinden. Das war für mich schwierig. Ich kannte auch die Codes nicht und kam auch nicht so richtig draus. Ich war mehr ein Aktivist.

#### 34:32 **14\_Walter Marti und Reni Mertens**

*Walter Marti und Reni Mertens – was bedeutete es, als sie sie kennen gelernt haben? Waren das die Alten? Sie waren eine mittlere Generation, die schon in den 50er Jahren begonnen haben Filme zu machen.*

Ja. Sie machten schon damals den *Ursula und das unwerte Leben* [1966] und auch andere Sachen. Sie kannten auch **Beno Besson** und [Bertold] **Brecht**. Sie waren der Übergang von Leuten, die ich bewundert hatte, sie waren menschlich, ich fand sie einfach gute Leute.

*Und sie förderten auch Leute wie **Rolf Lyssy**, der seinen ersten Spielfilm machen konnte.*

Ja. Er konnte seinen ersten Spielfilm machen.

*Wie war denn die Zusammenarbeit mit **Rolf Lyssy**?*

Ich war da halt Ton. Es tut mir leid, aber ich habe nur noch das L'aventure als Ganzes in Erinnerung. Ich arbeitete da einfach von morgens bis abends, versuchte es möglichst gut zu machen und half überall – voilà. Ich zählte auch nicht oder wusste, was ich verdiene. Das war alles egal. Ich war einfach dabei und fand das spannend.

**36:27 15\_Geld verdienen als Monteur, 1968er-Kater und eine Reise nach Indien (1969)**

*Das tönt nach einem sehr bewegten und dynamischen Leben in dieser Zeit. Wie haben sie denn privat gewohnt, wenn sie nichts verdienten? Wie haben sie denn gegessen?*

Gleich nach 68 im Herbst kam dann so etwas wie ein Kater. Dann bin ich in Birmensdorf – also irgendwo dort – zu einem Schlosser, den mein Vater gekannt hatte. Dieser hatte eine Schlosserei und musste eine komplizierte Form machen. Er hatte diese Pläne, konnte sie aber nicht lesen. Autodidaktisch konnte ich die Pläne lesen. Ich sagte ihm, dass er es so und so machen soll. Er stellte mich dann als Schlosser an. Ich konnte das noch nicht und lernte am Abend schweißen. Weil ich die Pläne lesen konnte, wurde ich schnell Vorarbeiter. So musste ich nicht mehr selbst gut schweißen können. So begann ich also als Schweisser und Monteur zu arbeiten. Wir bauten Aluminiumfassaden und so weiter auf. Dann ging ich auf die Reise nach Indien.

*Das ist auch in dieser Zeit?*

Ja. Das war 69. Ich arbeitete da ein paar Monate als Schlosser, verdiente genug Geld und meinte, dass ich jetzt gehe. Dann gingen wir mit einem Freund auf der Strasse dorthin.

*Das war damals eine Art Pilgerweg?*

Das war ein klarer Pilgerpfad. Es war ein bisschen schwierig bis auf Afghanistan – also die erste Stadt Herat. Das war einfach eine Befreiung. Dort gab es ein Blumenfest, als wir ankamen und alle Leute sagten – immer beim Abschied gab es eine kleine Kugel Haschisch und nach einer Stunde hatten wir einen richtigen Berg. Vorher war das grösste Stück jeweils so und plötzlich sagten wir, wow! Und dann war es so Wundershit und so stark, dass es fast halluzinogen war. Eine Weile lang kamen wir dann nicht mehr herunter. Dann gab es zum Weiterreisen auch solche Opiumkügelchen – nach Kandahar. Es war einfach ein Hippietrip.

*Ohne genau – da gingen sie einfach hin um das Leben zu geniessen?*

Ja, man hat dann einfach – der 68er Kater war ziemlich schwierig.

*Kam der dann so schnell – also schon im Herbst? Wieso denn? War das auch im Zusammenhang mit den Russen in Prag?*

Das war ein harter Schlag. Das war dann aber im August. Wir waren schon sehr mobilisiert und hatten sehr schnell eine Demonstration in Zürich organisiert. Ja, und dann begann die Arbeit wieder und die Studenten gingen zurück in die Schule. Wir waren also da und fragten uns, was wir nun machen sollten. Wir mussten also irgendwie arbeiten und ich ging dann zuerst einmal reisen. Als ich zurückkam, war alles öde [stier] und ich ging nach Deutschland, um auf dem Bau arbeiten zu gehen. Also ich reiste ein bisschen herum. Dann ging ich zurück nach Birmensdorf, wo wir die Kommune von Birmensdorf gründeten – sie war ja schon gegründet als ich kam. Sie gaben mir dann den Estrich, ich baute ihn aus und machte ein zusätzliches Zimmer. Dort waren wir dann etwa drei oder vier Jahre.

*Also mehrere Freunde?*

Ja. Mehrere Freunde. **Guido Magnaguagno** [ab 1980 Kurator am Kunsthaus Zürich], **Jörg Häfeli**, **Oskar Schmid** [Kameramann] und dann alle mit ihren Freundinnen und so weiter.

41:19 16\_“Aktion Jungfilmer“ des Schweizer Fernsehens

*1969 machten sie etwas Interessantes, was mich erstaunte, als ich es fand. Sie waren mit Yves Yersin zusammen in einer Kommission für Jungfilmer vom Schweizer Fernsehen. Dort suchte man Autoren, die fürs Fernsehen Filme machen hätten können. Wie kamen sie dann dazu?*

Weil ich sehr aktiv war mit dem Filmforum, durch die Organisation von Festivals und offenbahr auch weil ich Artikel schrieb und überall dabei war, auch beim Aktionskomitee vom Globuskrawall - der sich ja so nennt – als Vertreter vom Film. Wenn damals einer behauptete, dass er Cineast war, dann war er Cineast, obwohl er nie etwas gemacht hatte. Ich mag mich an ein Gespräch von Jungfilmern im Tages Anzeiger erinnern. Da hatte ich noch nie etwas gemacht.

*Dort wurden sie interviewt?*

Dort wurde ich interviewt und es war ein Bedürfnis, dass es einen Nachwuchs gäbe und dieser jetzt kommen würde. LACHT. Wir hatten auch dieses Gefühl, dass wir das nun seien und das jetzt neu und alles anders machen würden. Wir fanden, was die da machen, sei Bullshit.

*Also die Alten? Also kannten sie, was die Alten gemacht hatten?*

42:58 **17\_Wichtige Filme, das Kino als Bildungsanstalt**

Ja. Ich ging dann viel ins Kino.

*Also kannten sie Schnyder, Lindtberg und Früh?*

Ja. Die kannte ich.

*Und wie fanden sie die?*

Ich hatte für das Storytelling von **Schnyder** doch eine geheime Sympathie.

*Geheim, weil sie sich nicht äussern durften, da es nicht opportun war?*

Ja, das äusserte man nicht so sehr. LACHT. Also ich weiss es nicht mehr so genau. Aber gut, man hat natürlich auch noch andere – *The Chase* von Arthur Penn, der war 66/67 [1966]. Da sagte man auch Wow!

*Das war das New Hollywood.*

Da passierte etwas und natürlich dann die Nouvelle Vague.

*Das sogen sie also alles auf?*

Als es einmal dann den Klick gab, war ich nur noch im Kino. Meine Bildung war also das Kino. Das machte ich dann vor allem später in Paris.

*Was beeindruckte sie in dieser Zeit besonders? Sie nannten *The Chase*. Es gibt aber sicher noch andere Filme, die sie geprägt haben?*

Ja, ich habe Fellinis *Otto e Mezzo* [1963] *gesehen*. *An Giulietta degli spiriti* [1965] mag ich mich nicht erinnern, das muss etwa 67 gewesen sein. *Giulietta degli spiriti* hatte etwas Unerreichbares, etwas Erotisches und war faszinierend. *Otto e mezzo* war auch etwas sensuell, also etwas – also sicher das. Und dann *Pierrot le fou* [Jean-Luc Godard 1965], der das Verdrehte hatte. Also diese [musicalartige] Szene [mit dem Chanson] „La ligne de la chance, ta ligne de hanche“, war eigentlich sehr romantisch. Das hat mir sicher gefallen. Dann gab es auch *Who is afraid of virginia wolf* von [Richard] **Burton** und [Elisabeth] **Taylor** [Mike Nichols, USA 1966]. Also solche Sachen. Später war dann auch *Morgan*, [vermutlich: *Morgan!* Karel Reisz, GB 1966], ein englischer Film.

*Das weiss ich nicht. Das können wir nachschauen*

Also wenn Filmspezialisten das nicht wissen – was soll ich denn da? LACHT

*Heute kann man alles nachschauen.*

46:09 **18\_Filme, die Lust machten, selbst zu filmen, ohne Schule**

Das waren solche Filme, die einen – aber es gab zwei Arten von Filmen. Die, die Lust gaben, selbst Filme zu machen. *A bout de souffle* [Jean-Luc Godard 1960] ist sicher so einer, wo man sagt, dass man das auch selbst so könne und wo der passe à l'acte [selbst aktiv werden] plötzlich denkbar und möglich war. Und dann das andere, das einen aus psychologischen und psychoanalytischen Gründen faszinierte. Es gibt ja nicht sehr viele Filme, wo man denkt, dass man das jetzt auch könne und dürfe. Also eine gewisse Erlaubnis, dass man das auch denken darf und träumen, dass man das selbst machen kann.

*Ab wann haben sie das so konkret auch machen wollen? Oder wollten sie das so gar nicht?*

Nein, ich wollte schon immer dabei sein und irgendetwas machen. Jedes Mal bei einem Film gibt es immer etwas zu tun. Aber zu sagen, dass ich jetzt Regisseur – also das Bild vom Regisseur – ich war eher eine Führungsperson, die sagte, dass jemand etwas machen solle und dann ist man halt plötzlich Regisseur oder Produzent. LACHT

*Ja, der Weg ist noch länger. Aber das können wir jetzt zusammen anschauen. Wie kam es dann dazu - das war 1971. Nein, noch vorher eine Frage. Es gab von 67 bis 69 Filmkurse, wo **Jürg Hassler** war, der dann in diesem Rahmen auch *Krawall* [1970] machte. Wussten sie von diesen Kursen?*

[Totale]

Ich wusste von diesen Kursen.

*Das war für sie aber keine Option?*

Nein, Schule war für mich nie eine Option. Ich fand – also ich war schon eher ein guter Schüler – aber es war einfach nicht in meiner Kultur. Ich genoss auch die ökonomische Freiheit und man musste nicht arbeiten gehen. In dieser Zeit war es so einfach zu überleben, so dass man überhaupt keine Erinnerung hat, wie man Geld verdiente. Also das Studieren und dann, dass ich noch in die Schule hätte gehen müssen – das war nichts für mich.

*Das war zu unfrei?*

Das war zu unfrei. Das konnte ich nicht.

WC-PAUSE.

49:06 Ende File

## **Robert Boner, Teil 2 [File 1\_3-1]**

00:00 **19\_Reto Andrea Savoldelli und Resultate der „Aktion Jungfilmer“**

Wir lasen einfach Drehbücher und Treatements.

*Es wurden dann etwa drei oder vier Filme realisiert, darunter Alfred R [Georg Radanowicz, 1972] und Stella de Falla [1971] von **Reto [Andrea] Savoldelli**.*

Was wurde aus dem?

*Der ist nicht mehr beim Film. Er ist tendenziell Esoteriker...*

Er war sehr interessant.

*...oder Anthroposoph. Ja, er war eine Figur, die ganz viele erstaunte, weil er aus dem Nichts kam, diesen langen Film machte und eine ganz andere Sprache – Filmsprache – hatte. Mit ihm zusammen arbeiteten sie später dann auch einmal bei Naive Maler der Ostschweiz [Richard Dindo 1972, Boner und Savoldelli waren für die Tonaufnahme zuständig].*

Aja, da machte ich auch den Ton.

*Nur noch kurz zum Fernsehen. Dass so künstlerisch radikale Filme ausgewählt wurden, ist eigentlich künstlerisch noch erstaunlich. Ist das so, weil sie das in der Jury so empfohlen haben?*

Ja. Wir waren radikal. Und das in allen Bereichen.



*Das war ein kurzes Vergnügen. Das gab es einmal im Fernsehen und dann...*

...nicht mehr.

*Gab es da irgendwelche Feedbacks darüber, was ihr ausgelesen hattet?*

Nein, gar nichts. Ich verschwand dann auch ein bisschen dadurch, dass ich ein chemin travers [ein querer Weg] gewählt habe.

01:46 **20\_Mitarbeit als Beleuchter bei Der Fall 1971: Erster Kontakt**

*Was mich noch sehr interessiert ist, dass sie 71 noch bei einem Film des alten Schweizer Films mitmachten. Das war der Fall von **Kurt Früh**. Wie kam es dazu, dass sie dort mitarbeiteten?*

Ich weiss es nicht mehr genau. Ich habe einfach auch gesagt, dass ich Beleuchter sei. Die suchten also Leute. Ich weiss nicht, wen ich dort kannte. Wahrscheinlich war es **Georg Janett**. Aber richtig kennengelernt hatte ich ihn dort. Ich kannte ihn aber schon von vorher vom Filmforum. Also in all den Vorstellungen, wo **Fredi Murer**, [Georg] **Radanovicz**, **Savoldelli** und so weiter gezeigt wurden, begegnete man all denen, die später im Film waren oder auch nicht. Darum kannte ich alle und erfuhr natürlich, dass es diesen Film geben würde und suchte Arbeit. So stellten sie mich dann dort an. Das war alles relativ einfach. Alles war einfach. Auf jeden Fall fand man, dass es einfach war. Ich mag mich aber nicht erinnern, wie genau ich da reinkam.

*Wie war das Arbeiten mit **Kurt Früh** oder überhaupt mit der Equipe?*

Als Beleuchter war ich näher an **Edi** [Eduard] **Winiger**, dem Chefkameramann. An den Chefbeleuchter kann ich mich nicht mehr erinnern. Es war auch einer der Alten [**Ruedi Attinger**].

*War es **André Pinkus**?*

Er war wahrscheinlich nicht Chefbeleuchter. Er war einer der alten Garde, von den Maschinisten und Elektrikern, von denen wir versuchten, den Beruf zu erlernen. Ich kannte das also schon ein bisschen, auch von der Fotografie her – Lichtmachen und was Licht ist. Gelernt habe ich es viel später mit **Renato Berta** zusammen. Da haben wir nur versucht zu verstehen, was da passierte und natürlich kannten wir auch schon die Bücher und die theoretische Lichtführung. All das interessierte mich sehr und ich bin ein Autodidakt – wenn ich etwas sah, dann fragte ich mich, wie es die anderen wohl machen und versuchte zu erfahren, wie es wohl gemacht wird. Das war dann schnell verstanden und man war ja da noch ein bisschen jünger.

#### 04:34 **21\_Mitarbeit als Beleuchter bei *Der Fall* 1971: Das Licht**

*Sie machten da ein sehr aufwändiges Licht. Wieso?*

Der Fall ist, dass alles auf 16mm war. Ich bin mir fast sicher, dass es nur 16mm war und nicht Super16. Wir hatten eine 40ASA Emulsion, um so wenig Grain – wie sagt man – Korn wie möglich zu haben. So machten wir ein wahnsinniges Licht, wählten die Blende auf 5,6 und hatten diese 40ASA. Für jede Schauspielerbewegung machten wir Licht – so wie in den 30er und 40er Jahren in Hollywood. Aber wir waren nicht in Studios, sondern in Originaldekors und das war ein absolut wahnwitziger Aufwand. Es war sehr lang und ich bin mir nicht sicher, ob das von der Produktion her eine gute Option war. Wir drehten dann nur tageweise in Originaldekors, wie zum Beispiel das Hallenstadion, das wir nicht ausleuchten konnten und somit auf 35 gedreht war.

*Warum gestaltete man das denn so aufwändig. War das, weil dies **Edi Winiger** bei den Alten in den Filmkursen gelernt hatte, oder?*

Ja, ich würde meinen. Sie arbeiteten sicher miteinander, **Kurt** und er. **Georg** war Drehbuch-Ko-Autor und dann Regieassistent. Also gut. **Kurt Früh** und **Edi** haben das sicher ausgearbeitet und das Konzept erstellt. Ob sie sich alle bewusst waren, wie gross das würde und wie das würde, das glaube ich nicht. Wir verlegten Kilometer an Kabeln und hängten

Duzende von Scheinwerfern. Wir machten so Quarzwege für jede Bewegung der Schauspieler und das nahm kein Ende.

*Können sie einen Arbeitstag beschreiben – also wie es auf dem Dreh zu und her ging?*

[Halbtotale]

Ich kann mich nicht gut erinnern. Wir als Beleuchter kamen jeweils mindestens drei Stunden vorher, um das Dekor einzuleuchten. Und nachher bauten wir das Ganze wieder ab und so waren es 15-, 16- oder 17-stündige Tage. Die Frage wurde auch gar nie gestellt, ob man...

*Fand man nicht, dass das eine Ausbeutung der Arbeitskraft der Arbeitsklasse war?*

Nein, überhaupt nicht. Es war wie eine Trennung vom politischen Bewusstsein und dem. Ich war auch ziemlich in Form. Somit hat man die Müdigkeit nicht, die Frage stellte sich nicht und man verstand sich auch nicht als Arbeiter. Wir waren immer sehr privilegiert und arbeiteten in einer privilegierten Umgebung. Da stellte sich die Frage noch nicht. Erst viel später gründeten wir das Syndikat für Film, wo es dann ein bisschen komplizierter wurde.

*Der Film war auch ästhetisch eine Mischung von alten und neuen Formen. Sie sagten, bevor wir die Kamera anstellten, etwas ganz Interessantes – eine gewisse Stimmung, die im Film herrsche, die wahrscheinlich auch durch den technischen Aufwand zustande kam.*

Ich mag mich nicht mehr erinnern, was ich gesagt habe.

*Dass es eine gewisse Schwerfälligkeit hat.*

Eine Schwerfälligkeit. Die Schauspieler hatten wenig Bewegungsfreiheit durch diesen Mise-en-place, wo man diese genauen Lichtwege hat. So gibt es auch sehr wenige Freiheiten. Die Nouvelle Vague war natürlich schon lange vorbei. Und dann hat man plötzlich Schauspieler, die sich wie in den Filmen der 50er Jahre bewegen. Das hat sicher damit zu tun, dass es diese Rigidité...

*...die Strenge gab.*

Ja. Ich kann mich an den Film nicht gut erinnern. Aber das war der Eindruck, den ich hatte, eben diese Freiheiten, die andere Filme uns zeigten; Man kann schneiden, wie man will, und die Kamera ist auf einem Rollstuhl, oder wie es in der Hand ist, die Schauspieler haben Freiheiten vom Text her und vom Bewegen. Das spürte man schon, dass sie das hier nicht haben, und vielleicht war es gar nicht mehr zu machen. Es war so wie der letzte Film, der Abschied nimmt an einer schönen Filmzeit. Ob man das jetzt dort hätte machen müssen, wusste ich nicht, aber vielleicht konnte **Kurt Früh** das auch nicht anders denken. Er wollte das wahrscheinlich auch gar nicht.

*Ich glaube, er wollte schon etwas Neues machen. Sonst hätte er nicht auf 16mm gedreht. Sonst hätte er gleich alles wie vorher machen können.*

Ja, da war er ziemlich stier und hatte einen Haufen Geld. Der Film hatte auch viel weniger Zuschauer als in den 50er Jahren und ökonomisch war es eine ziemlich schwierige Zeit – für so aufwändige Filme mit relativ grossen Equipen. Ich weiss aber nicht mehr, wie viele es waren. Aber wir hatten doch lastwagenweise Licht mit uns.

11:49 Ende File

### **Robert Boner, Teil 3 [File 2\_4-1]**

BEREITEN SICH AUF INTERVIEW VOR.

#### **00:37 22\_Der Fall: Ende einer Ära?**

*Es ist noch eine letzte Frage zu diesem Fall. Hatten sie das Gefühl, dass da etwas zu Ende ging bei diesem Film?*

Ich hatte schon in einer sehr klassischen Form bei *Eugen* [heisst wohlgebohren, Rolf Lyssy 1968] ein paar Jahre zuvor mitgearbeitet. Ich glaube schon, aber ganz bewusst doch nicht. Ich meine, wenn man da verglich, was sonst noch alles gemacht wurde, dann hatte man schon den Eindruck, dass dies jetzt der letzte sein würde. Das war ein bisschen böseartig von den jungen Leuten. Aber das war sicher in allen Köpfen. Man spürte auch, dass es kein Erfolg wie *Dällebach Kari* werden kann und dass es das Kino schon dazumale nicht mehr richtig

gegeben hatte. Das ist mein Eindruck. Ich bin mir nicht sicher, wie das zum Beispiel **Georg** erlebt hat. Er war viel näher an der Création, als ich es war.

*Er sah sicher auch die andere Seite, dass es für **Kurt Früh** ein Aufbrechen in eine neue Tonalität war – also für seine Verhältnisse. Es ist ambivalent und es war beides.*

Hat er es als einen Neubeginn oder zweites Leben oder so gesehen?

[Zoom in zu Halbnah]

*Ein Neubeginn jetzt vielleicht eher nicht. Eher ein zweites Leben.*

Ja, ja. Ein zweites Leben. Das ist interessant. Ich kann mich gar nicht daran erinnern, wie alt **Kurt** da war.

*Ich glaube, er war da etwa 57. Also noch nicht so alt.*

Ja. Noch nicht so alt.

*Oder 60 [Früh wurde 1915 geboren, war also beim Dreh 1971 56 Jahre alt].*

Uns erschien das als unglaublich alt. LACHT

02:44 **23\_Richard Dindo, Tonmann bei Naive Maler der Ostschweiz 1972**

*Wie ging es für sie weiter? Sie begannen dann auch Ton zu machen bei **Richard Dindo**.*

Ja, bei **Richard Dindo**.

[19]72, die naiven Maler der Ostschweiz.

Das war ein absolut zentrales Erlebnis. Da kam plötzlich ein Cineast, also ein Dokumentarfilmer, der ganz klar und bewusst weiss, wohin er möchte. Er war nicht in der

Erwartung, was auf ihn zukomme, sondern er sagte, dass er einen Film konstruiere und das ganz bewusst. Als Tonmann stellte ich da den Ton ein am ersten Tag und wir begannen zu drehen. **Othmar Schmid** war an der Kamera und plötzlich läuft **Richard** ins Bild und sagt, dass das ein Mist sei. Der Interviewte sage gar nicht, was sie abgemacht hätten – also was er hätte sagen sollen. Und plötzlich war da ein Bewusstsein, dass da einer war, der an seinen Film von A bis Z dachte, einer, der genau weiss, wohin er möchte und seine Ausbildung als Cinephiler, über jahrlange Cinémathèque-Erfahrung, war ganz einfach und konkret in einen Willen umgesetzt. Das war erstaunlich. Auch für mich war das der Anfang einer langen Freundschaft, die es immer noch gibt. Es war ein richtiges Aha-Erlebnis, dass man so einen Dokfilm machen kann. (...)

*Waren sie ein wenig schockiert in dem Sinne, dass er jetzt diesem sagte, was er sagen musste?*

*Fanden sie, dass er seine Protagonisten vergewaltigen würde?*

Ja, nein. Er hatte das alles in langen Gesprächen schon vorbereitet. Er hatte schon alles auf Ton aufgenommen und hatte schon das Drehbuch – also alles konzipiert. Zuerst war es ein richtiger Schock – wie kann man nur in das Bild hineinlaufen? Dann kam aber schon bald das Aha. Dass er hier einen Film konstruiert. Er ist wie ein Bildhauer und macht den Film. Er ist nicht Opfer von dem, was auf ihn zukommt und der Zufall macht dann etwas, sondern er weiss, wohin er geht. Es kam dann sofort eine Art Admiration [Bewunderung]. Wow, jemand, der wagt, was er wirklich denkt und in einer sehr klaren Art und einer guten Beziehung zu den Leuten. Überhaupt nicht schockierend. Er hatte ein wunderbares Talent, mit den Leuten umzugehen. Er wusste auch schon damals ganz genau, wo die Kamera hingehen muss. Jede Einstellung wusste er genau! Schon bei seinem ersten Film – er hatte ja schon vorher einen kleinen mit dem Titel *Dialog* gemacht – also bei seinem ersten grossen Film, hatte man das Gefühl, dass da ein Cineast kam und einer, der wusste, wohin es gehen soll.

*Als ich den sah, fand ich auch, dass er seine Sprache schon damals absolut hatte. Und nachher trieb er sie eigentlich sehr ähnlich weiter.*

Ja. Es waren Varianten um die *Naiven Maler* herum. Es ist ein sehr gedachter Film.

*Können sie uns erzählen, wie sie da mit dem Ton arbeiteten. Hatten sie ein Nagra?*

Ja, ein Nagra [Tonbandgerät] und ein Sennheiser 160 [Mikrophon].

*Hatte das Nagra einen Quarz?*

Nein, wir waren verkabelt – synchron verkabelt. Das waren wir noch sehr lange.

*Aber das war schon eine sehr viel einfachere Arbeit als noch bei Eugen...?*

Nein, da waren wir auch verkabelt. Es muss ein Nagra 3 gewesen sein. Das war wahrscheinlich dasselbe. Das Nagra 4 kam dann erst viel später. Das Nagra 3 war jahrelang die gleiche Maschine – eine unglaublich perfekte. Wir hatten die grossen, weissen Sennheiser – die 140er. Die 160er kamen dann später. Und keine Krawatte [Funkmikrophon] – wir machten Perche [Tonarm] so wie hier.

*Was gefiel ihnen am Ton machen?*

Nichts Spezielles. Ich habe auch kein gutes Ohr. Es war einfach eine der Möglichkeiten, auf einem Film mit dabei zu sein. Mir ging es immer darum, wo ich nützlich sein könnte – wenn niemand den Ton machen wollte, dann machte ich ihn. Das war dann schon gut so. Ich half aber auch mit dem Licht, die Kamera aufzustellen und ich wusste auch, wie man einen Film lädt. Ton machte ich nur, weil sonst niemand wollte. LACHT  
So begann ich später auch zu produzieren.

*Aber es war trotzdem ein gewisses Handwerksethos da?*

Ja, ja. Ich lernte dann auch etwas dazu. Zum Beispiel, wie wichtig die Mikrofonposition gegenüber dem Kopf ist. Man lernte dann auch langsam, dass die Stimme anders wird. Ich versuchte mich dann sicher ein bisschen zu verbessern. Aber es war ja ganz einfach vom Technischen her. Es waren fixe Einstellungen und es war nicht kompliziert. Nein, das Abenteuer mit **Richard**, seine Welt zu sehen und darzustellen, das war das wichtige Erlebnis. Das war für mich das erste Mal, wo ich für mich sagte, dass das jetzt ein richtiger Cineast war. Das war anders, als das, was ich bis dahin gesehen hatte. Es war ein Intellektueller mit

Filmkultur – das war schon ziemlich spannend, diesen absolut brillanten Mann kennen zu lernen.

10:16 **24\_Kameramann bei Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S. 1976**

*Sie arbeiteten dann lange mit ihm zusammen. Als Kameramann machten sie mindestens zwei Filme.*

Ja, zwei.

*Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S. und Raimon, le gents chanson contre la peur [1977]. In die Kamera kamen sie auch einfach so...?*

Ja, das war dann schon näher an meinem Beruf, weil ich doch einige Ahnung von Fotografie hatte. Kamera machte ich schon bei **Köbi Siber** und einem Haufen anderer. Die Technik interessierte mich und ich konnte das einfach. Bei der Verfilmung des *Landesverräter Ernst S.* war ein Teil des Filmischen von **Robert Gnant** schon fast gemacht. Dann machten wir ihn nochmals neu.

*Wieso?*

**Richard** fand auch vor der Entstehung, dass gewisse Einstellungen nicht funktionieren würden und man sie neu denken müsse. Er ist einer, der dauernd denkt und sich neue Fragen stellt. So hatte er plötzlich den Eindruck, dass man das neu machen müsse. Die Szene von der Erschiessung im Wald. Die wurde auch schon einmal gemacht, ist dann aber misslungen. So machte man diese neu.

*Mit einer langen Fahr an den Wald heran...*

Ja. Und kein Licht. Ich habe mit den Scheinwerfern des Volvos diese Szene ausgeleuchtet. Das lernte ich von **Berta**; ganz präzise in der Sensibilitätskurve die Belichtung zu positionieren. Wir hatten Licht von ein paar Woodcandels [**Holzstöcken**]. Es war also noch interessant. Ich sah letztens eine Kopie und das verträgt dann nicht viel von einem schlechten



Ziehen – es war sehr heikel. Aber die Originalszene funktioniert sehr gut. Der Soldat, der die Särge anmalt. Das waren schon unglaubliche Momente. Wir hatten auch die Sensation, dass wir etwas Wichtiges machen würden und etwas Wichtiges entstehen würde. Diesen Eindruck hatte man schon.

*Der Film hatte auch ein grosses Echo bis in den Bundesrat und wurde öffentlich ein Politikum. Haben sie das so erwartet?*

Bewusst erwartet habe ich das nicht. Aber auch das Gefühl, dass man etwas macht, das funktioniert. Wenn man einen Film macht, hat man das Gefühl – also man hat es nicht immer, leider! Aber ein paar Male in meinem Leben hatte ich das Gefühl, dass man einen Film macht, den man dann nicht einfach wieder vergisst. Es ist etwas viel Wichtigeres. *Les petites fugues* [Yves Yersin 1979] und so, wo man einfach ein Sentiment hat. Mein weiss es nicht genau. Es ist mehr ein Gefühl.

#### 14:08 **25\_Beweglichkeit über Sprachgrenzen, die erste eigene Regiearbeit: Arbeiterrehe 1975**

Sie arbeiteten mit **Tanner**. *Le milieu du monde* [1974], *Jonas qui aura 25 ans, dans l'année deux mille* [1976]. *Sie bewegten sich da souverän zwischen den Landesteilen, Genres...*

Ja. Ich bin wahrscheinlich einer der Wenigen, der das so einfach machte. Ich machte einen Film – *Arbeiterrehe* – als Regisseur. Und dort lernte ich **Renato Berta** über die Gründung der Gewerkschaft, die wir da machten, kennen.

*Das war 74.*

74. Oder vielleicht kannte ich ihn schon vorher ein bisschen. Dann machte ich diesen Kurzfilm und **Renato** machte Licht. **Georg Janett** war Assistent. **Carlo Varini** war Kameraassistent. **Luc Yersin** Ton, **André Pinkus** war Beleuchter. Es war also eine Wunderequipe. Das war der einzige Film, den ich selbst machte. Das waren alles richtige Freunde und die hasste ich wie die Pest, während dem Film, weil die beim Mittagessen von anderen Sachen, als vom Film sprachen. Das fand ich...

Verrat?

Ich fand das absolut jenseits – wie kann man von etwas anderem sprechen als von dem, was wir gerade machen. Ich fand das unerträglich. LACHT

*Sie haben da ihr ganzes Herzblut hineingesteckt. Es ist ein sehr strenger Film, ein realistischer Film. Also der Alltag von einem Paar, das Schicht arbeitet und sich eigentlich nur ganz kurz sieht. Was war der Impuls, diesen Film zu machen und was wollten sie damit?*

Ich glaube, es war ein ganz schlechter Grund, um einen Film zu machen. Bei den Filmen, die ich damals sah, fand ich, dass ich das auch könne. Das ist wohl der schlechteste Grund, einen Film zu machen. Aber ehrlich ist es wahrscheinlich (...) keine genügend gute Driving-Force [Antrieb], um Regisseur werden zu wollen.

#### 16:43 **26\_Risiko: Regie, Schauspiel versus Produktion**

Ich habe dann nachher mit **Nicolas Philibert** [Cineast] ein Drehbuch geschrieben zusammen mit **Jean Jourdeuil** [Dramaturg], das *Monopoly* hiess. Da versuchte ich, einen Spielfilm zu machen. Das ging dann nicht und ich spürte auch, dass das Bauchweh und das Risiko viel zu schwer für mich waren. Ich bin wahrscheinlich viel zu feige, um so etwas zu machen. Es braucht ein unglaubliches Engagement, um einen Film zu machen.

*Ja, als Produzent braucht es auch ein grosses Engagement.*

Es ist aber nicht das gleiche Risiko. Meiner Meinung nach gibt es zwei Leute im Film, die wirkliches Risiko eingehen – der Schauspieler und der Regisseur. Also in der Fiktion. Die exponieren sich und ein Produzent riskiert im schlimmsten Fall ein bisschen Geld. Das ist nur Geld! Das ist nicht die gleiche Art von Risiko. Das ist ein Risiko, wo Geld für mich keinen Stellenwert hat. Ja, jetzt habe ich es halt verloren und bankrot gemacht. Das ist mir egal. Jetzt im höheren Alter hätte ich aber gerne ein bisschen mehr. LACHT

Das richtige Risiko ist nicht beim Produzenten. Es ist klar eine andere Art von Engagement im Film. Ich bin aber sehr engagiert im Filmemachen. Ich habe später mit **Christine Pascale**

auch geschrieben. Aber trotzdem spürt man, dass das richtige Blut bei den Regisseuren und bei einigen Schauspielern – also nicht bei allen – liegt.

18:55 **27\_Arbeiterehe, Krawall und die Anfänge der Filmcoopi und des Filmkollektivs**

*Wie war das dann für sie als Regisseur von Arbeiterehe, der etwa eine halbe Stunde war? Es war wahrscheinlich auch nicht ganz einfach, den zu zeigen?*

Da müssen wir jetzt ein bisschen zurückkommen, weil das eine ganz wichtige Sache war. Parallel zum Filmforum, was die eine Bewegung war, gab es die **Filmcoopi**, die eine viel kämpferischere und politischere Ebene hatte. Der erste, der das gründete, hiess **Michele Morach**. Ich weiss nicht, was aus ihm geworden ist.

*Er hatte noch eine Buchhandlung und ich traf ihn vor etwa zwei Jahren. Es geht ihm glaub ich nicht besonders gut.*

Aber er war am Anfang die Seele von dem. Danach wurde es von **Donat Keusch** übernommen, dann **Toni Stricker**, **Trudi Lutz** und weitere. **Trudi** ist immer noch in der **Filmcoopi**. Die **Filmcoopi**, die ja dann den Film von **Jürg Hassler** [*Krawall* 1970] hatte und einen richtigen Erfolg machten, die nahmen dann meinen *Arbeiterehe*. Den verkaufte sie wie frische Weggli. Der wurde überall verkauft und ich gewann auch viele Preise und so. Dann kam, für diese Zeit, ziemlich viel Geld zusammen. Ich bekam dann auch die Qualitätsprämie und so weiter. Und die beiden Erfolge dieser Filme – damals war die **Filmcoopi** noch in einem Luftschutzkeller – führten dazu, dass wir sagten, dass wir doch nicht in einem Luftschutzkeller sein können und so mieteten wir an der Josefstrasse 106 ein ganzes Haus. Dort gab es vorher einen Elektroladen und einen Innenhof, wo wir dann das **Filmkollektiv** machten. Das war die grosse Wende.

*1975?*

Ja, das war 74. Da fingen wir an und im 75 produzierten wir die ersten Filme im Rahmen des **Filmkollektivs**.

*Der Erfolg war also eine grosse Ermutigung. Auch für sie als Regisseur.*

Ja, aber ich habe dann eine Weile lang verdrängt, wie schmerzhaft dieser Prozess gewesen war. Ich ging nach Paris mit dem vielen Geld und schrieb dort *Monopoly*. **Richard Dindo** lebte da auch in Paris und es war eine wunderbare Zeit.

## 22:05 28\_Das Filmkollektiv: Die Gründung, die Struktur

Ab und zu ging ich auch als Techniker arbeiten, um wieder Geld zu verdienen. Wahrscheinlich ist [*Le*] *Milieu du monde* [Alain Tanner 1974] in dieser Periode [entstanden] und dann zogen wir das **Filmkollektiv** auf, wo ich die Welschen – also **Berta, Luc Yersin** und **Carlo Varini** hineinbrachte und auch Donat und die anderen, **Hans Stürm, Mathias Knauer** und **Urs Graf** und natürlich **André Pinkus**, der mehr auf unserer Seite war – also da haben wir alles zusammengeführt. Wir bauten Schneideräume und kauften das ganze Lager von **Action Film** in Genf – also das ganze Material, das ich selbst für die **Action** in Rom eingekauft hatte. Das übernahmen wir alles. Mit den Lastwagen und so weiter. Wir machten eine riesige Geschichte daraus.

*Das war ein grosser Anfang und eine grosse Hoffnung.*

Was mich damals antrieb, war das Drehbuch *Monopoly*, das ich kürzlich gelesen habe und feststellte, dass es gar nicht so schlecht war. Damals wurde es in Bern aber abgelehnt. Ich sagte, so, jetzt machen wir eine Struktur, die keine Bundessubventionen mehr braucht. Wir machen jetzt ein *Kollektiv*, das mit eigenen technischen Mitteln arbeitet und das nicht mehr braucht. Das war die Idee. Die sehr naive, so Volontariste – so waren wir damals einfach.

*Sie gaben da den Anstoss?*

[Zoom out zu Totale]

Ja, ganz klar.

*Sie trommelten die Leute zusammen.*

Ja, ganz klar. **Donat** verstand natürlich gleich, dass das interessant sein könnte, die Filmcoopi aus dem Keller zu nehmen und dann zusammen mit diesen Leuten Filme zu machen.

*Und nicht nur zu verleihen.*

Und nicht nur zu verleihen, sondern auch Filme zu machen. Darum kamen dann auch all die Dokumentaristen dazu. **Donat** lud sie zur Gründungsversammlung ein. Aus juristischen Gründen machten wir damals eine Aktiengesellschaft. Weil niemand Geld hatte, legten dann jene, die Geld hatten, ihr Geld da hinein. Das waren unter anderem **Hans Stürm** und **Renato Berta**, weil er selbst schon viel Geld verdient hatte. Er gab es einfach und die Aktie war dazumal bedeutungslos. Alle Entscheide wurden kollektiv getroffen. Später dann wurde es zentral, als die Aufteilung nach *les petites fugues* stattgefunden hat. Darauf kommen wir später zurück.

*Darauf kommen wir später zurück. Mich interessiert noch die Anfangsphase, wo etwas Neues ins Rollen kam. Das Filmkollektiv wurde ein wichtiger Player in der ganzen Schweiz und hat zeitweise das Programm dominiert – auch in Solothurn.*

Ja, ganze Wochen wurden dominiert mit Produktionen vom **Filmkollektiv**. Das war unglaublich.

*Ich glaube, dass der erste Film, der wirklich unter dem Label **Filmkollektiv** veröffentlicht wurde, Kaiseraugst war. Bin ich da richtig?*

Wahrscheinlich. Die erste Fiktion war *San Gottardo* [1977] von **Villi Hermann**.

*Ja, das war dann später [19] 77.*

Ist das? Nein, nein.

*Oder 76.*

Also meiner Meinung nach 76 [Dreharbeiten, Premiere 1977].

*Aber wie lief denn das konkret ab. Machten da alle einfach alles und gingen sie auch mit auf den Dreh von Kaiseraugst?*

Von *Kaiseraugst*? [1975] Nein. Das machte **Hans Stürm...**

*Und Jürg Hassler injizierte das auch, oder? Er habe einmal gesagt, dass das jetzt besetzt würde und man es filmen müsse.*

Ja. Also ich kann mich nicht genau erinnern. Die ganze Branche hatte eher militante Filme – Filme über Abtreibung -

*Lieber Herr Doktor...*

*Lieber Herr Doktor [1977].* Ich war damals mehr auf dem Fiktionstrip.

## 27:09 **29\_Das Filmkollektiv: Einigendes und Trennendes**

*Was hat sie geeint. Es waren sehr unterschiedliche Leute in dieser Gruppe. Und was hat allenfalls auch getrennt?*

Zuerst war es klar geeint. Es kamen auch politisch Linke zusammen, die mit der Absicht kamen, ein Werkzeug miteinander zu teilen. Weil wir dann ziemlich geschickt zu dem Material, zu den verschiedenen Schneidetischen, zu dem Projektionsraum, den **Luc** – also gut, wir hatten dann eine sehr schöne Infrastruktur. Objektiv war es dieses Interesse, dann das Gespräch und Austausch und der Wille, die Produktionsstrukturen zu ändern, war sicher schon gemeinsam vorhanden. Vorher war das in allen Ecken und jeder hatte seinen Steenbeck [Schneidetisch] im Keller. Jetzt fand man, dass man etwas Richtiges sei, wir waren eine AG und wollten das jetzt tun und schauen, was sich daraus entwickelt. LACHT  
Aber in Wirklichkeit waren es zwei Welten. Die einen Dokumentaristen – **Richard Dindo** war ja immer am Rand und viel zu intelligent, um zu verstehen, dass er nicht genau dort hineinpasste. In Wirklichkeit liefen zwei Parallelwelten. Das haben wir aber am Anfang nicht verstanden.

*Also die, die eher militante Dokfilme machen wollten...*

Und wir, die schon mehr Fiktion machen - also Geschichten erzählen wollten.

*Können sie da ein bisschen konkretere Namen nennen? Also wir. Wer ist das wir?*

Das war **Renato Berta**. Dann **Luc** [Yersin], **Carlo** [Varini], die alle aus der Fiktion kamen, ihre Erfahrung auch dort sammelten und auch ihr Wissen. Das war auch ihre Welt und ich mit meinem kleinen Film war auch Fiktion, auch *Monopoli*. Mich hat das Geschichtenerzählen fasziniert. Schauspieler interessierten mich und dann auch die Sprache. Ich war dann wieder oft in Paris und war einfach verliebt in Paris.

*Und wer waren die anderen?*

Das waren eben **Hans Stürm**, **Urs Graf**, **Mathias Knauer**, welche die Hauptsäulen waren. Die arbeiteten immer und machten einen Film nach dem anderen. Handwerklich gut und auch sehr gescheite Filme, auch engagierte Filme.

*Da gibt es auch so etwas wie eine Bruchstelle. Die Welschen – sie sind die Ausnahme – waren tendenziell die Filmleute und die Deutschschweizer die Dokfilmer. Das ist ja so ein alter Topos. Wie ging denn das konkret mit der Welsch- und Deutschschweiz in diesem Kollektiv. Schmolz da etwas zusammen?*

Die Techniker waren fast immer am Drehen. **Renato Berta** machte einen Film nach dem anderen und natürlich seine Equipe, die rund um ihn war, auch. Ich war so das Zwischenglied, weil ich da schon beide Sprachen sprach und mich einerseits **Dindos** Art von Dokumentarfilm faszinierte und andererseits seine Fiktion hatte. Auch die Cinephilité von **Dindo** in der Fiktion – er sah die ganze Filmgeschichte über Jahre hinweg. Er hat auch in seinen Dokumentarfilmen einen Nebenposten Fiktion. Also gut, ich war einfach das Zwischenglied – auch sprachlich, kulturell und in allen Bereichen. **Donat** spielte sicher eine wichtige Rolle, weil er die Kontinuität des Verleihs geführt hatte. Er war auch eine Art Zwischenglied. Natürlich hatte er auch Lust, Fiktion zu verleihen und aber gleichzeitig die militante Arbeit im Dokumentarfilm zu machen. (...) **Donat** und **Toni Stricker** und **Trudi**.

*Kann man sagen, dass auch durch das Filmkollektiv ein gewisser Röstigraben ging?*

Ja. Obwohl wir in der Praxis sagten, dass es ihn nicht gäbe und wir alle zusammen wären. Aber natürlich ist der Röstigraben hier und es sind zwei verschiedene Kulturen und sicher auch Klassen.

*Klassen? Zum Beispiel zwischen Technikern und Autoren?*

Ja. Weder **Hans** noch **Urs** oder **Mathias** kommen vom gleichen [Milieu her] – die Welschen waren eher Arbeiter- oder Künstlersöhne und die anderen sind von einem anderen Milieu, einer anderen Kultur gekommen. Es hat nie so ganz zusammengepasst, obwohl wir sehr schöne Zeiten hatten, miteinander und Diskussionen bis am Morgen um vier Uhr. Der, der am meisten Ausdauer hatte, gewann dann die Abstimmung. Es war also demokratisch.

*Da gab es also harte Diskussionen, wenn man Entscheide fällen musste.*

Ja, da war ich sehr gut, weil ich eine grosse Ausdauer hatte. LACHT

### 34:33 **30\_Gründung des Filmtechnikerverbandes 1974, ein Streik**

*Ich möchte noch etwas vorher ansprechen. Nämlich die Gründung der Gewerkschaft des Filmtechnikerverbandes im 74. Dort spielten sie glaube ich auch eine wichtige Rolle. Wie kam es dazu?*

Es begann dann so etwas wie ein Gewerbe. Da sagte man, dass das nicht gehe und man sich doch einigen müsse, dass man einen Lohn habe und was denn mit den Sozialleistungen sei, obwohl wir das für uns selbst natürlich nicht gemacht haben. Aber dort fand man, dass es so nicht gehe...

*...die Ausbeutung?*

Das war dann doch Ausbeutung. Das ging jetzt nicht mehr. Wir müssen jetzt sagen, dass wir einen richtigen Lohn und Arbeitsstunden haben wollen. Es kamen dann auch grössere Filme.



Die **Groupe de cinque** in der welschen Schweiz hatte dann auch immer mehr Erfolg. Und Action, also **Citelfilm** mit **Yves Gasser** gingen dann nach Paris und begannen dort, grosse Filme zu machen mit Stars und so weiter. Dann kam auch der Einfluss von Frankreich, wo sie sehr organisiert waren. Da konnten wir nicht einfach sagen, dass wir so lange arbeiten, wie sie wollen. Da fanden wir, dass wir ein bisschen Ordnung in diese Sachen hereinbringen sollten und vor allem wollten wir die Sozialversicherungen für die Leute, die da waren, schaffen. So wurden wir wie immer sehr radikal. Ich war dann in Zürich Gewerkschaftsdelegierter und wir machten die ersten Streiks auf Filmen.

*Streik auf Filmen? Wo war das?*

Das war auf *Pas si méchant que ça* [Claude Goretta 1977].

*Dort gab es einen Streik?*

Das war dumm, weil es zu wenige Spesen in einem Hotel gab. Wir sagten, dass das nicht mehr gehe. Dann wollten sie nicht mehr bezahlen und dann sagten wir: “Was, ihr wollt nicht mehr bezahlen – dann zeigen wir mal, wer hier die Macht hat“.

*Wie ging dann das aus?*

Ja, wir gewannen dann. Jahre später machte die Equipe von *les petites fugues* auch einen Streik – gegen mich. Ich wusste das aber, als ich die Sitzung begann und sagte alles voraus, was sie sagen wollten, und gab alles. Dann gab es plötzlich keinen Streik mehr.

*Wie reagierten denn die arrivierten Autoren auf diese Gewerkschaft?*

KURZER UNTERBRUCH.

(Frage wiederholt)

Also, nein, sie reagierten nicht oder sicher nicht schlecht. Es gab auch keine arrivierte Autoren.

*Es gab sie schon. Zum Beispiel waren bei **Nemo Film** alle Autoren, oder? Das waren keine Techniker.*

Ja, aber wann begannen diese? Das war dann etwas später, oder?

*Die begann 1971.*

Dann begann das schon? Nein, es wurde also ziemlich gut akzeptiert, dass die Techniker sich organisierten. Damals gab es noch keinen Minimallohn, aber man sagte doch ungefähr, wie viel Arbeitsstunden eine Woche haben sollte und so weiter. Wir machten die Sachen minimalistisch. Auch mit der Sicherheit und Sozialversicherungen – wir arbeiteten einfach normale Arbeitsbedingungen aus.

*Das besserte sich dann auch tatsächlich mit diesem Verband?*

Ja, ich glaube, dass der Verband immer noch sehr präsent im Schweizer Film weiterlebt und das ist eine gute Sache gewesen und ist es immer noch. Man musste das Gegengewicht schaffen, als es immer mehr Filme gab und es nötig wurde, dass jemand Delegierter ist und dass es ein Gespräch mit dem Arbeitgeber gibt.

*Wie funktionierte da die Zusammenarbeit zwischen der Welsch- und Deutschschweiz innerhalb des Verbandes?*

Das war dann sehr gut. Da waren auch Persönlichkeiten wie **Berta**, die als Professionelle anerkannt waren und sagten, dass sie so nicht weiterarbeiten und nicht 16-18 Stunden am Tag arbeiten könnten, weil sie einfach zu müde waren. Das wurde dann auch akzeptiert und wurde von allen Wichtigen getragen – es waren alle dabei. Es wuchs dann auch sehr schnell und man gab dann auch Delegierte in die verschiedenen Kommissionen. Das war eine natürliche Bewegung [Entwicklung], die man machen musste.

*Also eine Etablierung und eine Normalisierung, es wurden Strukturen geschaffen.*

[Zoom in zu Halbnahe]

Ja, das war ganz klar und es tat dem Film gut. Da bin ich ganz überzeugt.

41:17 Ende File

#### **Robert Boner, Teil 4 [File 2\_4-2]**

00:00 **31\_Die Entwicklung vom Techniker zum Produzenten: San Gottardo, 1977**

*Sie wurden Ton- und dann Kameramann. Jetzt widmen wir uns dem Kapitel, wie sie Produzent geworden sind.*

[Halbtotale]

Also, Produzent wurde ich im *Kollektiv*. Das **Filmkollektiv** machte am Anfang Dienstleistungen und produzierte Dokfilme. Da brauchten sie Autoren als Eigenproduzenten, die diese Struktur benutzten. Dann kam eines Tages **Villi Hermann** mit einem Drehbuch – *San Gottardo*. Ich muss sagen, dass ich das nicht sehr gut fand.

*Es wäre also ein Spielfilm gewesen?*

Es war ein Spielfilm in Mischform, der auch Dokumentarelemente von heute hatte und inszenierte Teile vom Durchbruch vom ersten Tunnel. Wir sagten mit **Donat Keusch** zusammen, dass sich das Drehbuch sofort finanzieren lassen würde. So sagten wir, dass man das ja machen und das Geld holen könne. Man fragte, wer sich denn darum kümmern würde und ich sagte, dass ich das machen würde. So fing ich da an und wurde Produzent. LACHT. Ich wurde also so Produzent, wie ich auch Beleuchter, Tonmeister, Kameramann wurde – also ein bisschen wie alles in meinem Leben. Das wurde dann sehr gut finanziert. Wir strichen dann unschön die teuren Sachen und verdienten ziemlich viel Geld. LACHT. Das war also nicht sehr elegant.

*Villi Hermann war vermutlich nicht sehr begeistert, oder?*

Ja, also im Prozess drin sicher nicht. Aber im Nachhinein war das sicher ok. Mit diesem Geld kauften wir dann noch mehr Material.

### 02:30 **32\_***Les Indiens sont encore loin* 1977

Unterdessen und in einem anderen Teil des Landes hatte ich **Patricia Moraz** kennen gelernt. Es war so die erste Begegnung [im Rahmen von] **Francis Reusser** *le grand soir* [1977]. Sie war da. Sie hatte ein Drehbuch geschrieben – *Les indiens sont encore loin*. Da war ich auf einem Film[dreh]. Ich kann mich nicht mehr ganz erinnern, aber ich glaube es war *Jonas, qui [aura 25 ans en l'an 2000*, Alain Tanner 1975]. Da begannen wir am Abend am Drehbuch zu arbeiten und wir fragten uns, wie wir das machen sollten. Da sagten wir auch, dass ich das produziere.

*Sie schrieb also das Drehbuch und wollte es verfilmen? Sie hatte aber praktisch noch keine...*

Sie hatte keine Erfahrung. Sie war noch nie auf einem Dreh oder hatte eine 35mm- Kamera gesehen. Sie schrieb aber einen schönen Text – einen sehr intelligenten – sie war eine blitzgescheite Frau. Sie hatte auch einen Sinn dafür, weil sie cinéphil war und es sehr gut kannte. Also ok. Wir sagten, wir produzieren das. Dann suchten wir in Frankreich die Schauspieler. **Isabelle Huppert**, die schon ein paar Rollen gemacht hatte und **Christine Pascale** spielten die beiden Hauptrollen.

*Wieso suchten sie diese in Frankreich? Gab es in der Schweiz nicht genügend gute?*

Ja, wir mussten das mit der Finanzierung machen, weil es ein sehr teurer Film war. Ganz logischerweise strebte man eine Koproduktion an, die **Yves Gasser** mit der **Groupe des cinq** schon aufgebaut hatte. Aber dazumal waren die Verträge noch nicht ratifiziert. Das gab dann grosse Schwierigkeiten. Aber gut (...). Der innere Markt war damals schon zu klein. (...) Wir hatten aber noch keinen französischen Produzenten. Wir begannen dann, diesen Film zu entwickeln. Wir arbeiteten sehr viel und gingen jeden Tag mehrmals ins Kino, um Filme anzuschauen. Ich gab ihr dann einen Schnellkurs in Découpage – also wie man mit einer Kamera eine Emotion erzählte, was ein Movement de Scene ist, warum sich ein Schauspieler bewegte und so weiter. Also alle diese Sachen.

*Emotionen waren auch dabei und sie wurden ein Paar?*

Ja, wir sind dann ... ja ja. Das war dazumal aber auch üblich. Zum Glück.

*Also einfach mit den Leuten, mit denen man zusammengearbeitet hat?*

Ja, es war auch eine absolut charmante Frau und ist es immer noch. Wir haben uns auch so etwas wie verliebt. Ich weiss es doch auch nicht, aber es wurde eine Geschichte, die dann ein paar Monate vor Drehbeginn etwas auseinanderging. Es gab dann eine Trinité [Dreieck] – es war also kompliziert. **Chantal Akermann**. Also gut, dass ist eine andere Geschichte.

[Kameraman] Stitzel: *Mehr mehr mehr!*

LACHT. Auf jeden Fall lernte ich da **Christine Pascal** kennen und sie fand, dass ich überhaupt nicht ihr Typ sei. Das ging dann eine Weile so, bis sie dann sagte – sie hatte also viel Spass und sah, dass eine Frau einen Film drehen kann, dass ihr eine Equipe zur Verfügung stand – **Renato** [Berta] machte natürlich das Bild – sie hätte Lust, zu sagen, dass sie das auch wollte. Sie wollte dann einen Film machen und hatte zuvor schon viele Rollen gespielt (...) und fragte dann bei *les petites fugues*, den ich dann gleich anschliessend machte, wegen einem Posten als Produktionsassistentin an. Ich glaube, sie war schon ein bisschen verliebt. Es kam *les petites fugues* und dann begann unsere Geschichte, die bis zu ihrem Tod 1996 andauerte.

### 07:36 **33\_Produzent warden: Learning by Doing**

*Sie sind also im Laufe von „Les indiens sont encore loin“ zum Produzenten geworden. Also learning by doing. Wie lernten sie das?*

Ja, das frage ich mich auch. Weil ich nichts wusste, also überhaupt nichts – also nicht einmal, wie ein Budget aussah, was ich dann vorher ein bisschen lernte – haben wir einfach alles immer ein bisschen erfunden. Wir erfanden es immer neu. Das neu erfinden mit einer unglaublichen Frechheit. Wir sagten, dass wenn die anderen es so gemacht haben, wir es nicht

auch so machen und es anders machen. Natürlich kannte ich den Ablauf, wie ein Film gemacht wird. Das Handwerk kannte ich. Nur das Finanzieren als Produzent gar nicht. Das fand und finde es immer noch nicht so wichtig. Ich fand einfach, dass wir das auch konnten. Es ging nur darum, wie viel Talent wir hatten und wie gut das Projekt war, wie viel Kraft wir hatten, um zu sagen, dass das der Film sei, den man machen müsse. Diese Überzeugungskraft kam durch und es ging relativ einfach. Es gab dann wie immer im Leben gewisse Coincidences [Zufälle] – **André Marc Delocque-Fourcaud**, war einer vom Ministerium der Kultur und im CNC [Centre national du cinéma]. Er hat die Rapport Malecot verfasst – in Frankreich so ein filmpolitisch sehr wesentlicher Bericht [Yves Malecot, « Le financement du cinéma, Rapport du groupe de travail institué par le secrétariat d'Etat à la Culture », Paris, 1977]. Und wir befreundeten uns dann. Er war ein Enac [hatte die École normale supérieure absolviert] und er wurde ein ganz lieber Freund – bis heute. Er kannte die Codes – also wie es funktionierte und was die Mechanismen waren und wo die Macht war. Und all das ging durch einen Schnellkurs von einem absolut brillanten, lustigen und halb verrückten Russen. Und so machten wir einfach learning by doing. (...) Ein ganz wesentlicher Teil war sicher *les indiennes*.... Dort verstand ich einige Sachen. Wir drehten im November und Dezember 76' und im März [1976].

### 10:37 **34\_***Les petites fugues*: Das Aufgleisen der Produktion

Da kam dann **Yves** [Yersin] zu mir und fragte mich, ob ich den Film produzieren wollte. Ich war schon als Chefmaschinist vorgesehen – 4 Jahre zuvor auf *les petites fugues*.

*Der hatte eine lange Vorgeschichte...*

Ja, der hatte eine ganz lange Vorgeschichte und es hatte nicht werden wollen. Ich fand das ein absolut geniales Drehbuch, kannte schon die ersten Versionen und sagte natürlich sofort, dass wir das machen würden. Dann machten wir eine Geburt forcé [erzwungen] und im Juni desselben Jahres noch drehten wir. Im März hatten wir keinen Rappen mehr. Ich zwang ihn also zu einer Geburt und das war glaube ich sehr schmerzhaft. Das hätte ich nicht machen sollen, aber ok.

*Das wurde dann offiziell eine Filmkollektivproduktion?*

Es wurde noch ein bisschen komplizierter. Ich übernahm im Namen des *Filmkollektivs* die Produktion. Ich hatte da die totale Unterstützung von **Donat Keusch** und von den anderen auch. **Yves** mit seinen Dokumentarfilmen [seiner Erfahrung, er realisierte beispielsweise 1974 *Die letzten Heimposamenten*] natürlich auch. Er hatte ein richtiges Renommée [einen sehr guten Ruf] und jeder wusste, dass er ein hoch talentierter Cineast war. Alle hatten aber ein bisschen Angst vor diesem Riesending, das einfach nie hatte werden wollen.

*Yves Yersin hatte zuvor schon mit anderen Produzenten – mit Citel und mit Condor [gearbeitet]?*

Ja, sie haben es versucht. *Citel*, die unterdessen der grösste französische Produzent wurde oder *Action Film*, wo immer noch **Yves Gasser** war. Die brachten den Film nicht auf die Beine. Wir versuchten dann zu verstehen, an was es denn liegen könnte.

### 13:05 35\_ *Les petites fugues: Die Suche des Hauptschauplatzes und des Hauptdarstellers*

Eine kleine Anekdote, wie das funktionierte, erzähle ich ihnen kurz. Wir suchten das Hauptdekor dieser Ferme [Bauernhof] und man fragte, wo ist die Repérage [der Standort]. Das war also der ideale Bauernhof, aber dort konnten wir nicht drehen. Warum nicht – weil es daneben einen Schiessstand habe. Ok gut, so drehten wir nicht dort und suchten weiter. Wir suchten in der ganzen Waadt, in Fribourg und im Jura. Schlussendlich mieteten wir Helikopter und Flugzeuge und fotografierten alle Bauernhöfe von oben, bis ich eines Tages sagte, dass er [Yves] mir nochmals den ursprünglichen Bauernhof zeigen solle. So ging ich diesen anschauen und sah, dass er absolut perfekt war. Ich ging zurück ins Büro, rief den Schiessstand an und fragte, dass wir einen Film drehen und ob sie zu schiessen aufhören könnten, wenn wir drehen. Da sagte er, ja, ja. So drehten wir also dort. Es gab so einen unglaublichen Mechanismus, der verhinderte, dass wir vorwärtskamen. Beispielsweise sollte [Roger] **Jendly** Pipe spielen. **Jendly** war dazumal 30 oder 35 Jahre alt. Das hätte jeden Tag drei bis vier Stunden Maske bedeutet mit den Anschlüssen und so. Einfach eine unmögliche Geschichte. Ich sagte dann, dass das einfach nicht in Frage komme. Mit der Arroganz der Jungen sagten wir einfach, dass wir jemanden anderen anfragen würden. **Madeleine Fonjallaz** sagte, dass der Richtige **Michel Robin** sei. Das war die absolut richtige Besetzung. Ich war, das muss ich sagen, nicht sehr überzeugt. Erst als ich sah, wie er Pipe angenommen hat, sagte ich, dass es eine geniale Idee gewesen war (...).

*Woher nahmen sie diese Sicherheit? Sie waren ja noch einer der Jüngerer?*

Ja, das frage ich mich auch.

*Um dem arrivierten **Yves Yersin** zu sagen, dass er etwas nicht so machen könne?*

Es war so etwas wie eine absolute Überzeugung. Erstens einmal die absolute Loyalität ihm gegenüber zu sagen, dass das ein perfektes Drehbuch war, dass ich wisse, er könne es und wir es zusammen machen würden. Wir hatten den Film fast auf den Beinen, doch dann kam es nicht wirklich zusammen. Danach sagte ich, liebe Leute, das geht so nicht. Dann war **Cadia** [-Film, Lausanne], ein Tonstudio, gerade zu kaufen. So sagte ich, dass wir das Tonstudio kaufen würden.

*Ist das noch ein altes Studio vom alten Schweizer Film?*

Ja, ja. So Auftragsfilme und so [haben die gemacht] und es war ein schöner Ort. Es ging bankrot und man konnte es damals für hunderttausend Franken kaufen. Ich sagte, ok. Das **Filmkollektiv** würde 50'000 investieren und ihr, alle Techniker um **Yves** herum, würden die anderen 50'000 aufbringen. Das wurde das **Film- et Videocollectiv** in Lausanne und das brachten wir als prestation technique [technische Vorleistung] in die Koproduktion ein. Das hat das theoretische Budget LACHT, also nicht ganz so, das Budget war im Bouclé [im Kreis] abgesichert. Dieser Coup de force brachte dann auch eine ganz andere Dynamik in die Equipe. Wir sind jetzt ein **Kollektiv** und sind alle beteiligt an diesem Film. Das brachte so eine unglaubliche Dynamik ins Ganze. Das **Kollektiv** von Zürich, das die Hälfte bezahlt und wir anderen, die das alle gemeinsam machen. Das gab der Equipe diese unglaubliche Kraft. Der Gegenpreis war wahrscheinlich, dass **Yves** immer einsamer wurde in seinem Prozess vom schmerzhaften Autorsein. Da ist man halt furchtbar allein.

*Aber er war ja auch durch das Kollektiv gestützt?*

Ja, natürlich. Er wusste es auch und verstand es. Aber im kreativen Prozess ist man halt doch allein. Da ist man fundamental allein. Das Risiko, von dem ich vorher schon sprach – das Risiko, das man mit sich eingeht – das musste er mit sich selbst austragen. Diesen Vorwärtsmarsch, den wir gegangen sind, zwang in zu einer Geburt – dem Pushen – was



sicher schmerzhaft war und dann auch schwierig zu verdauen war. Natürlich mit dem riesigen Erfolg nachher. Das war sicher schwierig zu verdauen. Und seinen Sohn, den es daraus gab. Es war eine sehr schwierige Geschichte.

19:25 Ende File

### **Robert Boner, Teil 5 [File 3\_3]**

#### **00:00 36\_Les petites fugues: Geldknappheit, Aktienmehrheiten und Aufspaltung der Produktion [HALBNAHE]**

*...das schmerzhaft gewesen sein musste. Yves Yersin hat uns unglaubliche Räubergeschichten erzählt. Können sie hier noch ein bisschen detaillierter erzählen, welche Zuspitzungen es gab. Ich erwähne nur zwei Stichworte: „Kopie vergraben im Wald“ und „Stimmrecht übergeben, bzw. das von **Renato Berta** nehmen und im Filmkollektiv etwas auslösen“. Da würde ich gerne etwas genauer hören, was da gelaufen ist.*

Die Schwierigkeit war die folgende. Wir hatten den Film für 1,25 Millionen finanziert und gekostet hatte er 1,85 Millionen. Das waren damals 600'000 Franken. Wir wussten schon, dass es so viel kostete, aber aus irgendeiner Arroganz heraus sagten wir, dass es ja nur Geld sei und es nichts machen würde. Man fände es dann schon. In der Wirklichkeit vom Cashflow her hatte man einen Teil vom Geld von anderen Filmen, die man im **Kollektiv** am Produzieren war, genommen. Wir waren ja da in unserem Wahn drin und die vom **Kollektiv** sagten, was wir denn mit diesen militanten Filmen wollten. Eine solche unglaubliche, gesponnene Maschinerie zu finanzieren, würden sie nicht mehr mitmachen. Dann entzogen sie mir die Bank-Unterschrift ohne mit etwas zu sagen. Eines Tages wollte ich die Löhne holen und dann hatte ich die Unterschrift nicht mehr. LACHT.

*War das 1977 oder 76?*

Nein, das war im zweiten Drehjahr. Wir haben über zwei Jahre [gedreht] – die Helikoptergeschichte mussten wir im anderen Jahr machen. Also gut, es war eine ziemlich komplizierte Geschichte. Plötzlich hatte ich also diese Unterschrift nicht mehr und das führte dann natürlich zum Klatsch. Es hiess dann plötzlich, dass sie die Aktienmehrheit hätten, was natürlich für mich ein politischer Schock war. Diese Aktiengesellschaft gab es nie und wir

hatten ein **Kollektiv**. Diese Struktur gab es aus anderen Gründen – aus Bankgründen und so weiter. Aber in Wirklichkeit spielten die Aktien nie eine Rolle bis zu diesem Konflikt. Dann begannen wir zu berechnen, wer welche Aktie hatte und so weiter. So merkten wir, dass wenn **Renato Berta** seine Aktie geben würde, wir ganz knapp eine Mehrheit hätten. **Renato**, der nicht in den Film mit hineinbezogen war, sagte „je me mêle pas“ [ich mische mich nicht ein] und delegierte seine Aktie an **Yves**. So fand ich, dass er mir diese geben sollte, aber er gab sie mir nicht. Er gab sie [Jean-François] **Amiguet**, der auch Mitglied des **Filmkollektivs** war, um die Trennung zu verhandeln innerhalb des **Kollektivs**.

*Also eine Trennung?*

Eine Trennung. Die einen behielten das **Kollektiv** und die anderen, unter anderem **Donat Keusch** behielten die Filme als Verleiher und gründeten **Cactus Film**. Das **Film- et Videocollectiv** bestand weiter. Ich gründete dann später **Saga** und kaufte Filme wieder zurück und verkaufte sie wieder, um den Film von **Godard** zu machen. Aber gut, das ist eine andere Geschichte. Das war die Trennung, die ganz, ganz schwierig war, weil man eine Phase hatte, wo alles blockiert war. So sagten wir, dass wir den Film als Ganzes verkaufen würden. Sie führten ihn Universal vor und ich durfte aber nicht dorthin gehen. Es ging **Mathias Knauer** mit und am Ende der Projektion sagt der Boss, der aus England kam, wer der Produzent dieses Filmes sei. **Mathias Knauer** stand da auf und sagte, er sei es gewesen. Da lief ich heraus und fand, dass ich da nichts mehr verloren hätte und nicht mehr mitmachte. Es war natürlich nicht ein Ich, dass er meinte, sondern wir als **Kollektiv** von Zürich. Aber ich war natürlich schon der Produzent. Das ist einer dieser tausend Aspekte dieser unglaublichen Geschichte.

*Die Universal wollte es dann kaufen?*

Ja, ich weiss nicht, ob es zu einem Verkauf gekommen wäre. Es lief dann ja viel glücklicher mit den 500'000 Besuchern, die wir in der Schweiz machten und mit den 1,8 Millionen, die wir im deutschen Markt machten. Das war eine rentable Geschichte und **Cactus** konnte sich dank dem aufbauen – das war eine gute Geschichte.

*Aber dieses Geld – der Gewinn – floss dann eigentlich nicht ins **Kollektiv**?*

*Wohin ging denn das?*

Das weiss ich auch nicht genau. Das ging nirgends hin und versandete irgendwo. Das ist wie Lottospielen – das Geld bleibt nicht in den Händen. Die Deutschen zahlten dann nicht alles und so. Aber es war auch nicht so wichtig und wir konnten alle Schulden bezahlen. Die mit den Dokumentarfilmen behielten das **Filmkollektiv** und haben es bis heute. Das **Film- et Videocollectiv** ging dann auch in der Welschschweiz ein paar Jahre weiter mit **Miguel Stucky**, der das dann übernahm. Er war Stagiaire auf *les petites fugues*.

*Es war also eine doppelte Spaltung – einerseits zwischen denen, die Dokumentar- und Spielfilme machen wollten und aber auch zwischen der West- und Deutschschweiz. Die Westschweizer Techniker waren also nachher im Westschweizer Kollektiv.*

Ja, die waren dort. **Renato** dann aber nicht mehr. Die ganze Equipe von *les petites fugues* blieb dann in Lausanne. Ich kaufte später dafür wieder Kameras. Aber das ist eine andere Geschichte. Das war für *Sauve qui peut [la vie]* von [Jean-Luc] **Godard**. Das war eine gute Geschichte. Aber schmerzhaft war diese Trennung und vor allem, wie es lief. Natürlich sind solche Scheidungen immer schwierig. Aber weil der Film so gut lief und ein wunderbarer Film wurde, vergassen dann die Leute das plötzlich. Man vergisst dann jeweils den Schmerz und sagt, dass es ja ein guter Film sei.

*Aber es war ein riesiger Krach, oder?*

Riesig, ja riesig.

*Ich hörte einmal die Aussage, dass sie sich nicht mehr in die Deutschschweiz getrauen konnten.*

LACHT.

Ja, ich war nicht gut angesehen. Ich muss auch sagen, dass ich ein viel zu grosses Risiko genommen hatte für das **Kollektiv**. Wenn der Film also nicht so gut gelaufen wäre, wäre das natürlich schlecht herausgekommen. Nur weil er so gut lief, löste sich das Problem von alleine. Aber das war nicht vernünftig und man hätte es nicht machen dürfen. Aber ich machte es halt trotzdem. Es ist so ein bisschen...

*...Passion?*

Ja. Voyou [Schurke]!

#### 08:54 37\_Les petites fugues: Erste Vorführung im Filmkollektiv, Geldprobleme

*Innerhalb des Kollektivs – so hat es uns Yves Yersin erzählt – war der Film gar nicht gut angesehen. Er erzählte von einer Testvorführung an der Josefstrasse. Waren sie auch dabei?*

Eine Katastrophe. Das ist die Subjektivität. Wenn man gegen etwas ist, dann kann man es nicht mehr sehen und sie sahen den Film nicht. Das war halt so.

*Also sahen die sensiblen und ästhetisch wachen Leute vom **Kollektiv** nicht, was dieser Film war?*

Er war aber auch noch nicht fertig. Aber sie sahen ihn nicht. Niemand konnte Gefallen finden an dem, was im anderen Lager war. Wissen sie, das ist wie - man kann Sachen nicht sehen oder hören, wenn man es nicht will. Das war eine der grossen „demonstration grand à nature“. Also von der Unfähigkeit, etwas zu sehen. Man kann nicht über seinen eigenen Schatten springen. Das kann niemand. Wenn man es umgekehrt gemacht hätte, wäre es sicher auch nicht besser gewesen.

KURZER UNTERBRUCH DES GESPRÄCHS WEGEN EINEM BEINAHE RUNTER FALLENDEN GERÄT. ES WIRD VERSCHOBEN.

Es springt dann herum.

Kameramann Stitzel: *Wenn es draussen wäre...*

Wäre es noch schlimmer.

*Kann man also sagen, dass das, was das **Kollektiv** schlussendlich spaltete, das Geld war?*

Ja. Ganz klar. Das war klar das Geld. Die wichtigste Dessionation [Spaltung] passierte, als die Leute merkten, dass der Film funktionieren würde und viele Prinzipien waren vergessen. Das habe ich leider oft erlebt...

*...also Prinzipien wie Solidarität oder gemeinsame Verantwortung.*

Ja, ja. Man muss aber der Ehrlichkeit wegen auch sagen, dass ich nicht fair gespielt habe. Die ganze Nichtfinanzierung des Films musste das **Kollektiv** tragen. Leute mussten sie ungewollt tragen, obwohl sie das gar nicht wollten und das ist natürlich eine unmögliche Situation. Das ist ein comportement de voyou [schurkenhaftes Benehmen] und das kann man nicht machen. Aber gut. Wahrscheinlich würde ich es wieder so machen.

*Also dadurch entstand einer der schönsten Schweizer Filme. Aber man musste dafür einen Preis bezahlen.*

Ja. Er wäre nicht entstanden, wenn man nicht die Energie gehabt hätte und die absolute Überzeugung, dass wir da in einem Wunderprojekt waren. Und wenn die Leute und der Zufall nicht hätte wollen, dass das **Film- et Videocollectiv** im Welschen etwas lange gemacht hat und die ganze Equipe dann zum Produzenten wurde – mehr als die Hälfte der Löhne wurde dann – wir bezahlten ja ganz wenig Lohn und der andere Teil ging in die Partizipation, was dann natürlich einen massiven Beitrag gab. Wir hatten unglaubliche Schwierigkeiten, weil Bern die Subventionen nicht hatte ausbezahlen wollen.

*Wieso nicht?*

**Alex Bänninger** hat da vielleicht zu Recht gespürt, dass es nicht richtig finanziert gewesen ist. Dann drohte ich mit einer Pressekonferenz. Das war am Freitagabend und er lud mich dann am Samstagmorgen nach Bern ein in das Bundesamt für Kultur. Auf einer schwarzen Tafel zeigte ich ihm, warum und wie es trotzdem finanziert sei. Er grinste und sagte, dass er das schon lange wollte, dass einer ihm sagt, wie man ohne Geld einen Film finanziere.

LACHT.

Das war lustig. Das war so Salto-Mortale-Triple gewesen.

*Und das Geld kam dann?*

Das Geld kam dann und ich war so zu sagen als Held gefeiert. Am anderen Tag drehten wir gleich die Motocrossszene.

#### 14:19 **38\_Les petites fugues: Dreh der Helikopterszene**

*Wir sprachen jetzt viel über die Entstehung. Mich würden jetzt noch konkret einzelne Szenen interessieren. Es war extrem aufwändig. Yves Yersin erzählte von der Helikopterszene – wunderbar und eine wahnsinnige Geschichte. Sie waren da auch ein Ermöglicher. Sie holten das grösste Segelflugzeug, das es damals gab...*

...ja, den Weltmeister. Dieser war da Pilot und Weltmeister im Langflug. Den fanden wir und er war einverstanden. Er konnte diese Szene nur dank dem Motor machen. Dann gab es diese Pipe-Szene. Es waren ungefähr fünf Tage Dreh mit diesen Pfosten, die wir einschlagen mussten. Und dann kommt der Segelflieger. Die ganze Equipe war erstaunt, weil man es vorher ja noch nicht gesehen hatte. Dann drehte sich Yves zu mir und sagte: „C’est tout ce qu’on a trouvé?“ [Das ist alles, was Du gefunden hast?]. LACHT. Das war lustig.

*War er masslos?*

Ja. In der Idealvorstellung hatte er es einfach viel grösser gesehen. Es war so ein Wald und dann kommt der Segelflieger. Das sah er einfach viel grösser. Später dann machte ich ein Foto von dieser Szene und projizierte es und fragte, wie gross der Flieger, den er sehen wollte, jetzt sein sollte. Er sagte mir eine Grösse und ich mass sie. Es wäre dann ein 80 Meter Flugzeug gewesen, was einfach unmöglich war. Ich sagte ihm, dass es dieses gar nicht gäbe. Er sagte dann, dass es so gut sei.

Dann der Helikopterflug. Das erste Jahr drehten wir und drehten wir und wir hatten viele Komplikationen. Ich baute dann selbst ein System, das dann einmal fast funktionierte und dann doch nicht ging. So mieteten wir die **Wescam** [kreiselstabilisierte Kamera für Flugaufnahmen]. (...) Wir montierten da bereits den Film und sagten, dass wir die Abflugszene nochmals machen würden. Das war im anderen Jahr. Dann sagte er so sitzend im Sessel des **Film- et Videocollectifs** „on peut pas tourner“ – man könne nicht drehen. Ich

fragte ihn wieso und er sagte, dass „les bles sont pas d'accord“ – die Kornfelder hätten nicht dieselbe Farbe. Da wurde ich wütend und rief etwa drei Stunden aus. LACHT. Und dann drehten wir doch. Wir brauchten dann noch zwei Wochen, um diese Einstellung zu machen. Am Schluss dann hätte der Schwenker – die **Wescam** war an einem langen Pendel – so abschwenken müssen und aus irgendeinem Grund schwenkte er nach links ab. Als man das sah, sagte man, dass man das ja nicht glauben könne und man es nochmals machen müsse. Der Pilot sagte, dass man es nicht mehr machen müsse, wir uns nichts schuldig seien und man nach Hause gehen würde. So bezahlten wir für diese zwei Wochen nichts. Ich machte eben vorher ein Storyboard, wo man genau sehen konnte, wie es aussehen sollte. Ich machte also diese Zeichnungen und band sie in den Vertrag ein. Solche kleinen Sachen erfanden wir in der Produktion. Ich zeigte ihm diesen Vertrag und fragte ihn, wer ihm gesagt habe, dass er so Schwenken müsse. Er sagte mir dann, dass wir ihn am Arsch lecken können.

*Sie wurden also im Verlauf des Films endgültig zu einem Produzenten?*

Ja, vielleicht wurde ich wirklich nachher Produzent. Bei **Godard** lernte ich dann wirklich, was das Produzent-Sein heisst. Das war die schwierigste Erfahrung meines Lebens. Das war schwierig. Aber hier war es ein Kampf, es war lustig und ich war verliebt. Es war einfach absolut perfekt. Es banden sich Freundschaften, die bis heute da sind. **Claude Muret** ist immer noch mein bester Freund – also das Leben, **Christine** [Pascal, Schauspielerin und Regisseurin und langjährige Partnerin von Robert Boner] und so weiter. Wir lernten viel, aber dann das falsche... LACHT

*Man lernt nie aus, oder?*

19:24 **39\_Les petites fugues: Die Equipe und Yves Yersin, der Erfolg beim Publikum**

*Haben sie noch den Nerv, uns einfach einmal einen Stimmungsbericht zu geben, wie es auf diesem Dreh so war – also einen Drehtag bei les petites fugues zu beschreiben?*

Ja. Also im Zentrum steht **Yves** mit einfach unglaublichen Magenkrämpfen – also einfach die Schwierigkeiten, das zu machen und zu führen. Eine Equipe, die in einer permanenten Feststimmung war und aber unglaublich viel arbeitete – also masslose Stunden – nachher

fressen und saufen bis in die Morgenstunden hinein und dann am anderen Tag wieder das gleiche machen. Das heisst, je bunter die Equipe wurde, desto einsamer wurde Yves.

*Weil er nicht mitmachen konnte?*

Er konnte das nicht. Das kann niemand und das kann auch ein Regisseur nicht. Das wusste ich auch aus meiner eigenen Erfahrung, dass man das nicht kann. Ich war wahrscheinlich zu gemein, um das von einem anderen zu akzeptieren. Es war also eine perverse und komplexe Beziehung. Ich war so glücklich und stolz auf das, was wir in drei Monaten auf die Beine gestellt hatten, was die anderen in drei oder vier Jahren nicht konnten – on est le met? du monde. Da wurde es schwierig Mensch zu bleiben und zu verstehen. Es wurde dann ein schwieriges Beziehungsdurcheinander. Ich hatte auch noch andere Beziehungsdurcheinander.

*Er ist ihnen aber dankbar für die Arbeit, die sie geleistet haben.*

Das weiss ich jeweils nicht mehr.

*Das hat er uns erzählt.*

Das ist aber sehr nett. Es gab eine Beziehung und wir werden nie mehr verkracht sein. Ich bin ihm unendlich dankbar, einen solchen Wunderfilm gemacht zu haben. Es ist schön, dass er es auch so sieht. Es war also eine gute Zeit und eine Wunderzeit.

*Wo das dann funktionierte an der Kasse und überall – was war das für ein Gefühl?*

Ja, das war unglaublich. Als ich das erste Mal im Publikum sass, spürte ich, dass das jetzt funktionierte und die Luft zum Schneiden war. Sie lachten und dann hatte ich Angst, dass sie nicht lachen würden. Es war einfach ein Wundergefühl, dass die Leute die Emotionen spüren. Das war einfach besser als alles andere im Leben. Es ist einfach ein Wundergefühl. Dann nahmen wir dann sehr schnell Distanz und waren dann in Lausanne in Boure in einem kleinen Raum. Da gab es immer Schlangen und oben dran eine Beiz. Wir waren oben in der Beiz und je länger die Schlangen wurden, sagten wir „allez encore“ und dann kam wieder eine Runde. Es war einfach ein Dauerfest und ziemlich lustig. Ja, es war schon gut. That's it.



23:49 **40\_Produzent bei Godards *Sauve qui peut (la vie)*, 1980**

*Vielen Dank. Ich mag sie fast nicht mehr beanspruchen, aber ich möchte noch – sie sagten, dass es dann mit **Godard** richtig schwierig wurde. Was war dort schwierig?*

*Welcher Film war das und wann war das?*

Das war *Sauve qui peut (la vie)*. Das war da gerade anschliessend. **Godard** rief mich an und sagte: „J’aimerais bien vous voir“. Ich sagte da: „Oh mein Gott, **Godard** will mich sehen“.

*Wahrscheinlich wegen *les petites fugues*?*

Ja, aber das sagte ich da nicht. Ich fragte mich wirklich, was wohl **Godard** möchte. Also ging ich dorthin nach Rolle. Dort zeigte er mir zwei Projekte. Eines hiess *The Story* und das andere *Sauve qui peut la vie*. Für das eine Projekt hatte er **Marlon Brando**, [Robert] **DeNiro** und **Diane Keaton**. Das war also ok. Der andere war [Jacques] **Dutronc**, **Isabelle Huppert**, am Anfang war es nicht **Nathalie** [Baye], sondern **Miou-Miou** [Silvette Herry], wo er auch das *D’accord* [Einverständnis] hatte. Er erzählte, dass er gerne diese Filme machen würde. Das war nach der Grenoble-Periode, wo kein Mensch ihn einen Film machen lassen wollte.

*Nach diesem Videoexperiment?*

Ja. Nach den ganzen Videoexperimenten. Er hatte schon seit mehreren Jahren versucht, einen neuen Film auf die Beine zu bringen. Er sagte also, ob mich das interessiere und fragte, welchen ich machen wolle. Da sagte ich, dass wir mal mit dem Kleinen anfangen sollten. Dann fing eine unglaubliche Geschichte einer Lernperiode. Er war da fünfzig und er sagte immer „on ne veut pas me laisser vivre une deuxième vie“ [niemand will mich ein zweites Leben leben lassen]. Er versuchte es schon seit vier Jahren. Kein Mensch gab ihm einen Kredit oder glaubte ihm, dass er noch einen richtigen Film machen würde. Dann fing eine Entwicklungsperiode an, wo wir diskutieren, auf was man drehen werde. Er hatte da eben diese wunderbaren Videoanlagen. Beim ersten Gespräch, wo ich da war, war immer einer im Hintergrund und fuchtelte an irgendetwas herum. Der regte mich ein bisschen auf und ich fragte, wer das sei und was er mache. Er sagte, dass der ihm seine Maschine abkaufen würde. Ich sagte da, dass man die nicht verkaufen könne, weil man noch nicht wisse, auf was man drehen werde. Ich machte ihm einen 100'000 Franken Scheck.

*Das Geld hatten sie so einfach?*

Das war ein Fehler. LACHT. Das war der grösste Fehler. Ja. Das hatte ich. Ich hatte dann die Rechte für *les petites fugues* zurückgekauft.

*Also vom Filmkollektiv? Oder von wo kauften sie diese?*

Ja. Das war aber natürlich nicht als offizieller Käufer. Das erzählen wir hier nicht. Dann fing also diese Beziehung an, die zu einem unglaublichen Beziehungspuff führte. Ich erzähle ihnen nur zwei Sachen. Wir hatten die Schauspieler unter Vertrag. Den einen für fünf Wochen und den anderen für zwei und so. Diese kamen dann und wir drehten einfach nicht. **Godard** drehte einfach nicht.

*Wieso nicht?*

Er konnte nicht drehen. Nach zwei Wochen Nichtdrehen mit den Schauspielern im *Hotel Royal* – wir sahen uns immer ganz früh um fünf am Morgen – sagte ich, dass man jetzt zu drehen beginnen sollte. Er sagte, dass sie nicht beginnen könnten, weil sie nicht alles Geld hätten. Ich sagte, dass wir sicher alles Geld hätten. Ich gab ihm die Unterschrift meines Kontos und am anderen Tag begann er zu drehen. Wir hatten das Geld natürlich nicht und dann nahmen wir von der Bank *Paribas* Verträge auf und hatten eine solche Jongleur-Geschichte. Und dann ging Action [Film] mit **Yves Gasser** und **Yves Perot** bankrot. Und im gleichen Monat macht **Georges Ruiz** [?] auch bankrott. Und beide sind bei *Paribas* Genf. Dann rief mich ein Herr von *Paribas* in Zürich an – es war ein Herr **Gräber** – und sagte, dass wir das decken müssten. Also bis morgen in 24 Stunden. Es waren etwa 850'000 Franken offen. Ich sagte dann, ob er in Geiselhaft genommen wurde. Wie sollte ich das nur machen? Ich sagte da, dass das eine schöne Katastrophe sei und sie uns die Bank schliessen würden. Ich sagte: „Ok, ich verkaufe alle Rechte dieses Filmes und wir machen Verträge“. Die Verträge seien bei **Jean-Luc** und [dessen Firma] **Sonimage**. Und wenn das dann geregelt sei, würde er sie mir wieder geben. Dann brauchte ich zwei Monate, um diese Situation zu regeln. Als es dann eines Tages darum ging, die Rechte wieder zu bekommen, sagte er zu mir: „Je prefers garder les droits“ [ich behalte die Rechte]. Da legte ich auf und sagte, dass ich niemals mehr einen Film in meinem Leben machen würde. LACHT. Das war ein schöner Gauner.

*Bei dem blieb es dann.*

Ja. Ich spreche nicht mit Leuten, die sich so verhalten. Aber gut, das ist ok so.

*Aber der Film entstand.*

Es war ein Wunderfilm. Meiner Meinung nach ist es der beste seiner zweiten Periode. (...)

*Aber sie hatten nichts Schriftliches, dass sie die Rechte...*

Nein, nein.

*Das war ein Gentlemen-Agreement, das er hier gebrochen hat.*

Er versuchte immer, die Latte noch höher zu stellen. Es gab eine Lektion nach der anderen. Er teste, wie hoch ich springen konnte und ich sagte einfach, dass ich da nicht mehr mit springe. Ich hätte das wahrscheinlich schon machen können und hätte dabei einen Teil wieder verloren. Aber der Advokat konnte einfach nicht mehr.

### 31:30 **41\_ *Sauve qui peut...*: Godards Gier und Begabung als Produzent**

*Was war dann sein Antrieb für das? Ist er ein Spieler oder ein Sadist?*

Gier. Ein brillanter Produzent. Er hatte eine seltsame Beziehung zum Geld, aber wahrscheinlich der beste Produzent, den ich je in meinem Leben angetroffen habe. Also Produzent in dem Sinne, was es braucht, um einen Film zu machen und wohin man das Geld im Film steckt. Darin hatte er eine absolute Maîtrise [Meisterschaft]. Er war nicht nur der brillante Cineast, den man kennt. Die Ökonomie eines Films ist ein Bestandteil vom Reçit [Erzählung]. Wenn man seine Filme unter diesem Aspekt anschaut, versteht man es sehr genau. Also meiner Meinung nach.

*Warum braucht er dann **Ruth Waldburger** als Produzent?*

Ich glaube, dass sie mit **Ruth** eine richtige Beziehung aufarbeiteten und das ganz allmählich. Eine Beziehung, wo **Ruth** einbringt, was er nicht kann. Ich muss sagen, dass ich es eine rätselhafte Beziehung finde. Aber über all diese Jahre ist es eine ganz klare Win-Win-Situation. Und ich ermöglichte ihm, ein zweites Leben zu führen. Das ist klar. Niemand sonst wollte ihm Geld geben.

### 33:14 42\_ *Sauve qui peut...*: Boners Finanz-Trickkiste und Godards Blockade

Ich kam aus *les petites fugues* und gleichzeitig machte ich *Video 50* von Robert Wilson [1978]. Das wollte auch niemand. Aufgrund von diesen beiden Erfolgen hatte ich offene Türen und machte solche krummen Sachen. Ich liess das Schweizer Fernsehen dreimal zahlen, solche Sachen machte ich.

*Für...*

*Sauve qui peut*. Ich machte mit den Welschen, den Tessinern und den Deutschschweizern am gleichen Tag einen Vertrag. Dann kamen diese Verträge nach Bern und man sagte, dass das ja gar nicht ginge. Ich sagte dann: „Was, sie haben doch unterschrieben“. Der behielt das und **Eckart Stein** vom „Das kleine Fernsehspiel [ZDF, Zweites Deutsches Fernsehen], dem ich den Bob Wilson [*Video 50*] gab, sagte ich, dass er das jetzt bezahlen müsse. Wir konnten also ziemlich Druck aufsetzen.

*Dass Godard da zwei Wochen nicht drehte – war das eine Blockade oder war das Kalkül?*

Nein, das war kein Kalkül. Er konnte nicht drehen. Wenn ich schon immer von diesem Schmerz spreche – das grösste Risiko wird wirklich von den Regisseuren und den Schauspielern eingegangen. Das ist so. Das ist sehr, sehr schwierig für bestimmte Leute – die *passage a l'acte* [ins Handeln kommen]. Und für Künstler von diesem Niveau ist es noch schwieriger. Das war ein Nichtschaffen können. Eines Tages am Morgen sehe ich ihn da hinken und ich frage ihn, was er habe. Am Zeh sei nichts und ich sagte ihm, er solle doch zum Doktor gehen. Er sagte nur, dass er Zehenschmerzen hatte und ihn dann aufgeschnitten habe „pour voir le mal“ [das Schlechte/das Problem zu sehen]. Es ging also auch noch um die

Beziehung zum eigenen Körper, die einfach schwierig ist. Darum sind die einen Künstler und die anderen nicht. Das Kino ist halt nicht nur eine Wirtschaft. Es ist auch eine Kunstform. Ohne solche Leute geht die Filmgeschichte nicht weiter. Dann gibt es halt Opfer und ich war eines davon.

### 36:13 43\_Autorenfilm und Produzentenfilm

*Ich möchte sie jetzt nicht mehr lange strapazieren. Noch zwei Fragen. Am Anfang des Schweizer Films sagte man ja, dass das Autoren-Modell das einzig glückmachende sei. Ein Autor, eine Autorin macht selbst einen Film und ist gleichzeitig Produzent und alles. Ein solcher Film wie *les petites fugues* – wäre ein solcher nach diesem Model überhaupt möglich gewesen?*

Nein. Aber im Sinn vom Autorenfilm war es natürlich ein absoluter Autorenfilm – also ein film d’art et essay oder ein film d’auteur. Natürlich wäre es nicht möglich gewesen, diesen auch noch zu produzieren – also für Yves auf jeden Fall nicht. Es gibt aber sicher Leute, die das könnten. Es gibt auch noch diese Maschine – den tiring le chariot, diesen Karren zu ziehen und zu sagen, dass man das jetzt machen würde. Das ist unmöglich und es ist eine Teamarbeit. Es ist nicht unbedingt in der Kreation eine Teamarbeit. Es braucht ein oder sogar mehr als ein Tandem, damit der Film möglich wird und schlussendlich ist aber nur einer für die Handschrift verantwortlich. Das ist dann der Autor. Und zu meinen, das sei nicht so und man könne Produzentenfilme machen - es gibt ihn zwar und gab es auch kürzlich in der Schweizer Filmgeschichte. *Grounding* [– *die letzten Tage der Swissair* von Regisseur Michael Steiner und Produzent Peter Christian Fueter, CH 2006] ist sicher von einem Produzenten – il l’a voulu. Aber schlussendlich ist es sicher der Autor, der seine Handschrift dazugibt und ohne das gibt es ihn nicht und es gibt nichts.

*Wurde das nicht auch damals als ideologischer Widerspruch gesehen? Einerseits eben diese Autoren, die alles machen wollen und dann trotzdem merken, dass es einen Produzenten braucht. Ein Produzent ist ein kapitalistisches Gebilde – wenn man es so will. Dagegen gab es sicher auch Widerstände. In diesem Spannungsfeld bewegten sie sich auch.*

Ja. Aber Geld spielt keine Rolle. Wir sind Geburtshelfer – die beste Beziehung zwischen einem Produzenten und einem Regisseur ist, dass der Produzent sagt: „Ich helfe dir, das zu

gebären und dann ein bisschen gross zu ziehen“ – also sicher beim Drehbuch und dann beim Schnitt noch ein erster zahlender Zuschauer zu sein. Ein privilegierter Zuschauer, der alles sagen kann, bis es fertig ist. Das ist eigentlich unsere Rolle. Das ist nicht wenig. Ich finde das zentral und ich möchte einfach das Durcheinander, das es in der letzten Zeit gibt – also das Producer-driven, [produzentengetriebene Produktion], das es sicher im richtigen Filmmarkt in der Filmgeschichte mit den grossen Studiobossen gab und dann mit der Nouvelle Vague sicher starb. Der Autor hat heute meiner Meinung nach dann den richtigen Platz, wenn der Produzent auch seinen einnehmen kann und das dann komplementär ist. Das ist ein Tandem. Aber man muss nicht alles verwechseln und es bleibt eine Kunstform. Wenn das Produzenten können würden, wären sie auch Autoren und die anderen wären Produzenten. Das ist nicht so einfach.

*Also sind sie mit den jungen Produzenten, die finden, dass alles über sie laufen soll, nicht einverstanden?*

Das ist Bullshit. Bis dann der erste Autor, mit dem sie Erfolg hatten, weggeht und sie merken, dass es so einfach gar nicht ist. Nein, nein. Das ist nichts.

#### 40:53 **44\_Magie, der nicht voraussehbare Erfolg**

*Sie hatten dann eine riesige weitere Karriere mit *Sauve qui peut (la vie)*, das wir jetzt nicht weiter beleuchten konnten. Vielleicht können wir das ein anderes Mal machen. Als letzte Frage interessiert mich das. Wenn sie jetzt zurückschauen in diese 60er und 70er Jahre – was änderte sich für sie im Film als Produzent oder einfach als Filmbegeisterter?*

Beamte, Funktionäre, Film... – ich weiss auch nicht, wie man denen sagt – meinen mehr und mehr, dass man im Voraus wisse, wie und was ein Film sein wird, dass man planen könne. Das ist bedauerlich. Die haben nicht verstanden, dass es etwas Magisches ist – ein Film, der läuft. Das ist der alte Indianer im *Little Big Man* [Arthur Penn, USA 1970]. Erinnern sie sich, wo er sagt: „That’s the trouble with magic. Sometimes it works and sometimes it doesn’t“. Das ist das Schwierige heute. Wenn man das wüsste, wären wir alle reich. Dann hätten wir nur Erfolge gemacht. Ich bin bald pensioniert.

42:38 **45\_Altes und Neues, Aufbruch**

*Das ist jetzt die hinterletzte Frage. Was bedeutet für sie Neuer Schweizer Film und Alter Schweizer Film.*

Also die Grenze würde ich schon in den 60er Jahren setzen. Also *Der Fall* [Kurt Früh 1972] als letzter Versuch. Ist *Dällebach Kari* [Kurt Früh 1970] noch ein alter oder schon ein neuer [Film]? Die Gruppe des 5 führte einen Neuen Schweizer Film ein. *Le Salamandre* [Alain Tanner 1971] war etwas Neues und **Fredi Murer** schuf den Anfang von etwas Neuem. Ich glaube, dass wir das jetzt weiterentwickeln und auch mit dem Gedanken der neuen Technologien und den neuen ökonomischen Formen, welche diese erlauben. Jetzt ist die Möglichkeit da, etwas ganz Neues zu machen und die wirkliche Freiheit zu finden. Das bedingt, dass man nicht meint, was ein Film sein sollte und wie viele Zuschauer er machen sollte. All das sind falsche Fragen. Ich glaube, dass die Jungen jetzt die Möglichkeit haben, völlig frei zu sein. Was wir ja theoretisch mit der *Caméra Stylo* [Begriff, den **Alexandre Astruc** 1948 prägte für eine persönliche und freie Art des Filmens] und mit der **Eclair** [-Kamera] hatten – da spürten wir auch die Freiheit. Aber es war die falsche und alles war ziemlich schwierig. Heute haben wir **Lionel Beyer**, der mit seiner kleinen DV-Kamera und seinem Laptop einen Film macht. Und er ist ein Cineast und ich glaube, dass das ein möglicher Neubeginn ist. Jetzt muss man noch wissen, welche Geschichten man erzählen muss. Das ist dann schon schwieriger.

*Vielen Dank für diese spannende Zeit mit ihnen und alles Gute. Fall sie noch etwas Wichtiges – also klar, wir haben Sachen bewusst weggelassen – nachtragen wollen, gäbe es jetzt noch die Möglichkeit. Ansonsten vielen Dank.*

Ich danke ihnen. Voilà. (Nimmt das Buch) Kann ich ein solches haben?

*Ja, das ist für sie.*

45:40 Ende File, Ende Interview