

**14^e FESTIVAL
INTERNATIONAL
DE CINÉMA
NYON**

WALTER MARTI & RENI MERTENS

TÉLÉPRODUCTION

**30 ANS DE CINÉMA
EN SUISSE**



Nativité (1962)

9-16 octobre 1982

WALTER MARTI & RENI MERTENS

TELEPRODUCTION

30 ANS DE CINEMA EN SUISSE

IN MEMORIAM

ERNEST ARTARIA, OPERATEUR

MIMI SCHEIBLAUER, PEDAGOGUE

Documentation :

**Festival International de
Cinéma, Nyon
Erika et Moritz de Hadeln**

1982 ©



INTRODUCTION

Disons-le tout de suite, sans détours, sans fausses excuses : cette documentation est incomplète, imparfaite, mensongère. Approcher l'œuvre de Reni Mertens et de Walter Marti, c'est se frotter à un hérisson, c'est aller au devant de mille difficultés et de mille contradictions. Leur rôle, leur œuvre, leur personnalité ne se laisse guère résumer ou enfermer, si l'on veut rester honnête et respecter leur complexité et leur richesse. Ils ont réalisé ou produit trop peu de films, disent les uns, ils ont décroché d'un train en route, suggèrent les autres, ils jouent un rôle central et essentiel, admettent d'autres enfin. Peu importe, en définitive, car notre but n'est ni de faire une rétrospective, ni de réaliser un portrait, encore moins celui de faire un bilan. Nous prenons simplement acte de leur apport, et tentons de le documenter. Notre travail s'est limité à celui d'arpenteurs, qui tentent de dresser une première (car il s'agit bien d'une première) carte géographique.

Notre méthode a été d'emblée de refuser le discours historique simpliste, pour fournir une matière brute, permettant à d'autres - et à chacun - de se faire une idée - son idée personnelle. Notre approche a été d'assembler les éléments d'une image de kaléidoscope sur Walter Marti et Reni Mertens, à la fois réalisateurs, producteurs, journalistes (ou "polémistes"), enfin source d'idées et d'action et participants actifs des péripéties de l'histoire récente du cinéma suisse.

Nous refusons tout jugement, tout hommage. Leur œuvre est en cours. Nous voulons qu'ils restent actifs. Nous ne faisons que poser des jalons, dans l'espoir de provoquer encore d'autres réactions à leur encontre. En ce sens, cette documentation n'est que l'amorce d'une autre documentation - plus complète, plus détaillée, à venir peut-être - sans doute -, nous l'espérons.

Ce projet a été conçu et réalisé en moins de deux mois : une gageure. Leur accord, puis leur aide ont été essentiels. Ils les ont donnés avec des sentiments mêlés, ceux d'une sincère gêne et ceux d'une compréhensible crainte. Tout au long de ces semaines de préparation, nous avons, par respect pour eux et leur travail, vécu avec ce sentiment d'avoir envie de leur être utile sans leur faire de tord et avec cette difficulté de vouloir malgré tout leur rendre hommage sans heurter leur pudeur. La simplification, les jugements hâtifs nous ont fait peur. Les pièges étaient nombreux; avons-nous su les éviter tous ?

Cette documentation a été conçue en quatre parties : une biographie - confiée à Franz Ulrich -, des témoignages, une documentation composée de photographies, de documents d'époque et surtout d'articles écrits par eux-même; le tout complété par une filmographie.

Aucun cinéaste, croyons-nous, ne peut se vanter d'une carrière qui ne soit parsemée d'échecs, de projets avortés ou abandonnés. La carrière de Walter Marti et de Reni Mertens est semée de projets, d'espoirs, de tentatives. Une filmographie n'indique que ce qui reste, comme la pointe

d'un iceberg ne signale que le visible. Il nous a paru utile, voir essentiel, de leur demander de nous fournir une liste des projets abandonnés - avec leur pourquoi. Tout n'est pas dit, mais note est prise d'une autre richesse enfouie, perdue, qui explique beaucoup. Que de temps perdu, que d'espoirs déçus ! Documenter, c'est aussi prendre acte des silences, des absences.

Ce sont les témoignages, partie essentielle de cette documentation, qui nous ont donné le plus de fil à retordre et nous ont le plus montré à quel point la spontanéité et la disponibilité dans les milieux cinématographiques n'est pas toujours une marque de fabrique. Il est vrai que deux mois, c'était court. Nous regrettons, pour cause de vacances ou de silence, l'absence de beaucoup. D'autres se sont dérobés, soit qu'ils étaient en guerre avec Walter Marti, soit qu'ils avaient envie d'attendre et de voir venir - de témoigner une fois que tous les autres auront mis cartes sur table. Avec Walter Marti et Reni Mertens, nous nous sommes attaqués à un problème difficile, brûlant - gênant pour certains. Tant mieux, car la chose n'en gagne que davantage en vivacité - sans doute aussi en authenticité. Walter Marti aurait voulu confier certains secrets à Urs Jaeggy. Martin Schlappner aurait bien écrit quelque dix pages s'il n'avait pas eu ses vacances. Martin Schaub n'a pas répondu. Alexander Seiler s'excuse de n'avoir pas le temps. Beno Besson est malade. Nous citons ces exemples en toute amitié avec les intéressés en leur disant qu'ils nous manquent. Ils manquent aussi à Walter Marti et à Reni Mertens. Cette documentation, sans eux n'est qu'une ébauche.

Nous avons creusé leur vie. Parmi d'autres, nous avons découvert que deux cardinaux catholiques avaient joué un rôle dans leur carrière. Nous les avons approchés. L'un, Monseigneur Lustiger, archevêque de Paris - responsable en 1963 du Centre Richelieu, la mission catholique à la Sorbonne organisatrice du pèlerinage des étudiants à Chartres, nous a fait répondre par son secrétaire de l'excuser de faire "faux bond". L'autre Dom Helder Camara, nous a adressé de Récif au Brésil ces lignes :

"La préoccupation avec le présent et le futur me rend terriblement pauvre, face au passé.

C'est dommage. Sur le passé, je ne suis capable de garder que les grandes lignes de la marche des idées, qui nous sont chères, à tous.

Mais bien que je sois capable de mesurer la collaboration très valable de Reni, de Walter et de l'Office Catholique Suisse du Cinéma, je ne serais pas honnête, en tentant de parler sur notre rencontre et notre travail de 1974. Excusez-moi !

Fraternellement dans le Christ, +Helder Camara."

Le premier avait donné l'autorisation de tournage pour "Le Pèlé" (1963), le second avait été le personnage central de "Prière pour la gauche" (1974).

Cette documentation est complétée par la projection de l'œuvre complète (jusqu'à cette date) de Walter Marti et Reni Mertens, dans le cadre du 14ème Festival International de Cinéma de Nyon. Ou vaudrait-il mieux dire vice versa, que cette documentation accompagne ces projections ? Il nous semble, dans le cas présent, que si le cinéma est au centre de tout, il n'illustre pas tout dans leur carrière. Leurs films soulignent

leur action en la justifiant. Pour eux filmer, c'est vivre. Nous espérons que cette complémentarité apparaîtra.

Notre projet avait été à l'origine d'accompagner les projections du festival d'une exposition de l'œuvre du peintre tessinois Comensoli, un vieil ami de Walter Marti et de Reni Mertens - presque un complice à une certaine époque. Mais entre-temps, il semble que leurs chemins se soient quelque peu séparés, chacun poursuivant ses intérêts spécifiques. Mais Comensoli ne sera pas totalement absent de Nyon. Quelques tableaux, faisant partie de leur collection privée seront présent à Nyon au cinéma du Festival, en toile de fond - comme pour souligner une atmosphère, un lien muet - mais présent - entre l'écran et la toile peinte, entre l'image mouvante et celle qui a été figée. Un délégué de la direction de la fondation "Pro Helvetia" nous a assuré, voici deux mois, qu'ils nous soutiendraient financièrement dans la tâche que nous avons entreprise - dans le but d'offrir, par le biais d'une publication plus définitive, une forme plus établie à cette documentation.

Pour Walter Marti et Reni Mertens, nous espérons que ce projet se réalisera. Mais le silence de cette respectable institution n'a cessé de nous angoisser ces derniers temps, à mesure que le cliquetis de notre tiroir caisse s'intensifiait. Peu importe nos problèmes - même s'ils nous pèsent. Mais pour Walter Marti et Reni Mertens, cela sera à notre sens, leur rendre justice.

Enfin, nous sommes heureux que tout ceci ait lieu exactement après 20 ans, jour pour jour, de la date de la première assemblée constituante de l'Association Suisse des réalisateurs de films, dont Reni Mertens et Walter Marti sont les initiateurs et les instigateurs. Leur solidarité d'alors appelle la nôtre aujourd'hui.

Erika et Moritz de Hadeln
Gland/Nyon, octobre 1982

TELEPRODUCTION

• DR. R. MERTENS - BERTOZZI • WALTER MARTI •

Zurich, 8 octobre 1982

Chère Erika, cher Moritz,

quand vous nous avez fait la surprise de nous proposer cette rétrospective, vous aviez besoin d'une décision rapide et nous avons accepté sans faire de chichi. Ce n'est pas que nous n'ayons pas eu de réticences. Il y aurait tout aussi bien lieu de montrer tous les films de Henry Brandt; c'est son exemple qui, il y a 30 ans, nous a engagés dans la périlleuse carrière d'auteurs-producteurs. Pour rester dans le cadre des anciens qui fondèrent l'Association Suisse des Réalisateur, Jean-Jacques Lagrange est celui d'entre nous qui a réalisé le plus grand nombre de documentaires. Ne serait-il pas important de montrer à Nyon que la Télévision Romande a produit des films remarquables à l'époque où le maître de l'oeuvre était le réalisateur, qui faisait parler les images? Depuis le verbe a pris le dessus, on nous fait de la radio illustrée.

Alors, pourquoi nous? Nous qui ne sommes pas des vedettes, qui n'avons fait que peu de films, qui ne sommes représentatifs que de l'indispensable aptitude à surmonter, envers et contre tout, les difficultés auxquelles sont en butte, en Suisse, tous les cinéastes indépendants. Nous n'éprouvions nullement le besoin de fouiller notre passé; vous nous y avez obligés. Résultat inattendu: ce regard en arrière ~~nos expériences à l'heure actuelle~~ rajeunit notre volonté de travailler! Merci, chers amis, et nous remercions la ville de Nyon de sa persévérance à promouvoir le travail des cinéastes qui s'en prennent à la réalité.

Amicalement

Reni Mertens Walter Marti

Reni Mertens et Walter Marti



*Walter Marti «acteur», lors d'une pose
du tournage de «Eugen» de Rolf Lyssy (1968)*



UN ENGAGEMENT POUR LA DIGNITE HUMAINE

WALTER MARTI / RENI MERTENS ET LEURS FILMS

J'ai fait la connaissance de Walter Marti et de Reni Mertens dans la vieille maison rénovée proche du Lindenhof en plein Zurich, où se trouvait le "bureau" de leur "Teleproduction". Ce "bureau", une pièce étroite et allongée, n'est pas un bureau d'affaires, mais un cabinet de travail. Des livres sont empilés sur le sol, et les murs sont couverts de tableaux, de photos, de notes et d'extraits de journaux. Du côté sud, près de la fenêtre, il y a un vieux pupitre sculpté occupé de chaque côté par Reni Mertens et Walter Marti et où ils discutent, travaillent, fument à la chaîne et boivent de temps en temps un verre de vin.

Walter Marti et Reni Mertens travaillent ensemble depuis plus de 30 ans. La base de leur collaboration tient en une amitié indéfectible et une solidarité mutuelle absolue. Ils se sont connus pendant leurs études à Zurich juste après la deuxième guerre mondiale, bien avant qu'ils tournent leur premier film. Ils commencèrent par écrire des articles et par préparer des émissions de radio en français, en italien et en allemand. En 1953, ils fondèrent la "Teleproduction" et ont fait depuis 20 courts et longs métrages documentaires, auxquels ils ont toujours apporté une signature commune. Mais dans le domaine commercial et familial, ils ont suivi des voies séparées. Chacun a sa propre famille et des enfants devenus grands entre-temps.

Une si longue communauté de travail reste assez exceptionnelle. Les deux trouvent surprenant "qu'une entente spirituelle entre un homme et une femme étonne aujourd'hui encore". Leur relation avec des amis communs était décisive pour leur association : avec le photographe Helmar Lerski, avec Bertold Brecht et sa femme, la comédienne Hélène Weigel, avec la pédagogue zurichoise Mimi Scheiblauer, avec Cesare Zavattini, l'un des chefs de file du néoréalisme italien. Ils découvrirent que leurs intérêts, malgré une grande différence de caractère, reposaient sur le même fond. De cette existence commune et de cette analyse commune de leur expérience personnelle et de leur environnement, découle leur façon de traiter les sujets et toute leur oeuvre.

Atelier de pensée

"Penser ensemble" - les deux réalisateurs ont développé cette faculté à travers leur constante confrontation avec la réalité qui les entoure. Situé au haut du Rennweg zurichois, à mi-chemin entre le monde de la finance et celui des bistrots de la ville basse, entouré par la frénésie et l'agitation de la foule, le trafic et la rage de la consommation de la métropole de la Limmat, leur espace de travail ressemble à une cellule de moine : une oasis de tranquilité et de méditation. Ici, le monde extérieur est intérieurisé, la situation mondiale est discutée, les événements politiques, économiques, sociaux et culturels analysés et appréciés selon leur utilité pour l'humanité, des alternatives et de nouvelles perspectives sont cherchées. Marti et Mertens sont des contemporains actifs et critiques, dont l'esprit s'agit pour eux comme pour les autres. Ce sont des créateurs indépendants de tout pouvoir économique ou idéologique, investis d'un devoir envers eux-mêmes et envers la dignité des hommes. Con-

trairement à une idée fort répandue, ils ne considèrent pas que la Culture soit un luxe " mais qu'elle est aussi indispensable que boire et manger".

Essayer de déterminer qui de ces deux têtes pensantes est responsable de quoi que ce soit est une démarche vouée d'avance à l'échec. Comme tout est pensé, discuté et décidé en un procédé dialectique permanent, Marti et Mertens forment une symbiose qui les rattache l'un à l'autre. Différents de caractère et de tempérament, ils semblent se compléter de façon idéale. Walter Marti, un être plutôt extraverti, fourmille d'idées; c'est en quelque sorte celui qui prend la parole pour les deux, un passionné, un bavard parfois virulent, un tempérament volcanique. Provocateur et adversaire redoutable, il passe parfois aux yeux de ceux qui le connaissent mal pour un homme tête et un querelleur obstiné. Reni Mertens, avec sa forte personnalité, a une aversion totale des apparitions en public. Elle possède une grande force intérieure et de la dignité, et surtout un grand savoir, "mais aucun orgueil personnel", comme elle le dit elle-même. Elle écoute tranquillement, mais elle est critique et rétablit l'ordre. Elle a le sens pratique, le sens de la chose possible, et se laisse emporter par les envolées de Marti et gagner par l'optimisme constant malgré les revers et les désillusions, mais elle conserve toujours une clarté de pensée et une certaine sobriété. Elle est le pilote du navire, lui, le capitaine, et leur responsabilité est indissociable. Ou comme dit Marti : "Nous avons toujours tout pensé ensemble, la composante féminine étant dans une telle collaboration un soutien. Car le créateur, l'artiste est toujours au bord du désespoir. Ma partenaire m'apporte dès lors une sorte de continuité, celle de la morale. Comme j'ai une partenaire qui me soutient pour les questions morales - ce qui est juste ou faux, ce qui est bien ou moins bien - cela me donne une énorme faculté de pensée. J'ai ainsi le droit d'inventer des choses qui ne sont pas bonnes, parce que quelqu'un est là pour me le dire, pour me freiner".

Une confiance mutuelle, le respect et l'amour, et oui aussi l'amour, résument les bases de cette collaboration. Il en ressort une solidarité totale, qui a résisté à toutes les crises et à tous les problèmes que les deux réalisateurs ont rencontrés sur leur chemin. En considérant la radicalité de cette union, on peut sans autre dire que le modèle traditionnel des rapports entre homme et femme est dépassé.

L'année prochaine, Walter Marti aura 60 ans et le "Teleproduction" 30 ans. C'est pourquoi la rétrospective du festival de cinéma de Nyon est dédiée à Walter Marti et Reni Mertens. Comme leur oeuvre est loin d'être terminée, cet hommage ne peut être qu'incomplet et provisoire.

Biographie

Walter Marti, originaire du canton d'Argovie, est né en 1923 à Zurich. Comme sa mère était vaudoise, on a toujours parlé français dans sa famille. Son grand-père, l'écrivain et journaliste Fritz Marti, était le rédacteur du feuilleton de la Neue Zürcher Zeitung. Son père, un pasteur protestant, se sentit aussi attiré par le journalisme. Il fut correspondant économique et politique à Bruxelles dans la région du Benelux pour plusieurs journaux européens, jusqu'à ce que son farouche anti-nazisme le rendit

insupportable aussi bien à la Neue Zürcher Zeitung qu'à la Frankfurter Rundschau. Il fut ensuite appelé par l'église suisse de Gênes.

"Si la viande manquait parfois sur la table, nous ne manquions jamais de nourriture spirituelle. Einstein m'apprit à monter à vélo et Auguste Piccard m'apprit à faire voler des avions en papier. Et avant d'aller à Gênes, je connaissais par cœur la plupart des opéras italiens."

Walter Marti a donc été imprégné de culture latine, grâce à une enfance passée en Belgique et en Italie. "J'ai un intérêt patriotique pour la Belgique, un lien culturel avec la France et un amour spirituel pour l'Italie". Ces séjours à l'étranger ont fait un Suisse très conscient. "Si j'étais un étranger, je choisirais la Suisse. Pas parce que j'aime tant les banques ou parce que Marx a dit que la Suisse était le seul pays au monde qui pouvait devenir socialiste sans violence, mais parce que la compréhension des gens et les anciennes institutions démocratiques fonctionnent. Je ne pourrais pas mieux penser et travailler dans un autre pays. Ici, on ne peut m'entraîner à faire des choses que je n'aimerais pas faire. La Suisse ne m'oblige en rien, je peux décider moi-même ce que je veux faire et je peux même m'en aller. Notre peuple est plus cultivé qu'aucun autre sur la terre et il est informé sur tout. Si je vais de Constance à Genève en hélicoptère, je peux contempler une incroyable profondeur de discernement et d'intelligence, à part Gähnertwil - oui, il y a quand-même des tâches -."

La famille retorna en Suisse à cause de la guerre d'Abyssinie. Walter Marti passa sa jeunesse à Yverdon, où son père était pasteur des Suisses alémaniques et se mit à écrire des pièces de théâtre et des romans. On le considérait comme un pasteur "rouge", parce qu'il avait loué la république espagnole dans une lettre parue dans la "Voix Ouvrière", pour avoir sauvé le trésor du Prado en le cachant à Genève. Grâce à son ami Benno Besson, qui fonda en 1940 la "Troupe des écoliers", Marti s'intéressa au théâtre, joua des rôles, fut éclairagiste et conduisit le cheval lorsqu'ils allèrent jouer dans les villages. Plus tard, la troupe fut baptisée "Troupe des sept", et l'une des actrices, Suzanne Paschoud de Lutry, devint sa femme.

Marti échoua au gymnase de Lausanne. Mais après avoir été un court instant employé dans une fabrique, il fit sa maturité à Zurich. A l'université, il étudia 8 semestres les langues romanes, l'histoire de l'art et l'histoire. Marti ne pouvait renier l'héritage paternel et il travailla comme journaliste à l'agence de presse "Exchange Telegraph", comme traducteur et enfin comme rédacteur. Là il a écrit sur sa machine les nouvelles d'Hiroshima, la fondation de l'O.N.U. et le procès de Nuremberg.

Il a appris à travailler à la radio avec Felix Vitali. Un moment donné, il réalisa une chronique zurichoise pour Lugano et Genève. "Cette collaboration avec la radio a cessé parce que j'aimais faire des montages compliqués. Je payais les techniciens de ma poche et ainsi je travaillais sans gagner un sou". Au cinéma, Marti débute comme figurant chez Jacques Feyder. Il joua plusieurs petits rôles, il écrivit des spots publicitaires et des commentaires et fit le sous-titrage de plus de 100 films. Il participa, en tant que journaliste, au tournage du film de De Sica "Le voleur de bicyclette". C'est de cette époque que date son amitié avec Cesare Zavattini, avec lequel il formula plusieurs projets sans pouvoir toutefois les réaliser.

Walter Marti fut pendant huit mois directeur du secteur film à la télévision suisse. Sa tâche ne consistait pas seulement à acheter et à programmer les films, mais il était encore responsable du Téléjournal, dont il produisit la première édition qui contenait, entre autre, la mise en fonction de l'émetteur de l'Uetliberg, l'ouverture de l'aéroport de Kloten et les championnats du monde de cyclisme. Marti se fit un point d'honneur de présenter ces événements le jour même, ce qui n'était, à l'époque, pas du tout évident. "Alors, on fit l'erreur de me faire faire un stage chez Pierre Sabbagh, le chef de l'information de la télévision française. Cela provoqua des frictions avec MM. Haas et Tappolet. Je voulais faire des émissions en direct pour l'information. Je pensais aussi que la réalisation de films était diversifiée et plus économique que les émissions en studio. A la télévision suisse romande, on avait plus de compréhension pour mes idées et il en sortit un coup de pouce pour des gens comme Tanner, Goretta et Roy. Pour Marti, la collaboration avec la télévision était terminée, jusqu'à ce que Jean-Jacques Lagrange lui permit de réaliser en 1977 "A propos des apprentis".

Reni Mertens-Bertozzi, fille d'une famille modeste d'émigrés italiens, est née en 1918 à Zurich dans un quartier ouvrier de la ville. Son père était marchand des quatre-saisons. Après des études de commerce et une maturité classique, elle étudia les langues romanes à Genève et Zurich (Dissertation : "L'antiréalisme de Gabriel d'Annunzio"). Elle enseigna, sous-titra des films, fit des émissions de radio et des traductions en italien (les écrits théoriques de Brecht, "Santa Cruz" de Max Frisch, etc.) Son mariage avec l'architecte Mertens fut rompu.

Pendant ses études, Reni Mertens participait au traditionnel débat du "Lundi". C'est là qu'elle fit la connaissance de Walter Marti et qu'elle rencontra des gens comme Lucien Goldmann, Georg Lukacs, Emmanuel Mounier, Ignazio Silone, Elio Vittorini et d'autres. Mais elle fit avant tout la connaissance de Bertold Brecht auquel elle avait prêté son appartement au bord du lac de Zurich. Benno Besson était là aussi, qui travaillera plus tard au Brecht-Theater à Berlin-Est. "Nous rendions visite aux Brecht chaque dimanche, sa femme nous faisait de délicieux gâteaux et Brecht participait à nos "Lundi" et nous faisait part de son travail hebdomadaire". (W. Marti)

Le maître Brecht

Brecht fut le grand maître de Walter Marti et de Reni Mertens. Marti : "Brecht fut pour nous une rencontre essentielle, une rencontre avec la force de la pensée, avec la dialectique. Ce que j'entends par là, c'est la capacité de voir les deux faces d'une même chose qui s'opposent. Mes rapports avec Brecht s'instauraient comme cela : A chaque phrase que je disais, il s'écriait : "Bêtises et criminel !" Brecht pensait que de mal raisonner était criminel. Personnellement, j'avais des rapports plus profonds avec Hélène Weigel, parce qu'elle m'aimait bien. Elle était têtue et elle aimait mon obstination. Elle aimait par exemple quand je continuais à argumenter après que Brecht m'eut lancé sa phrase : "Bêtises et criminel". Plus tard, quand Brecht nous l'a expliqué, j'ai compris. (...) Puis il voulu faire de Reni Mertens un dramaturge à Berlin. Mais elle n'y est pas allée, parce qu'après la guerre Berlin souffrait encore de misère et elle avait un petit enfant qu'elle ne voulait pas sacrifier". (Zoom-Filmberater 4/73, p.6).

La dialectique de Brecht, les éléments pédagogiques de son théâtre épique et son travail scénique ont profondément influencé l'œuvre de Marti et Mertens. Ils partageaient avec lui le goût du professoratisme. Marti a toujours transmis les résultats de son travail théorique et pratique aux étudiants lorsqu'il était docent. Il aurait aimé créer des groupes de travail pour réfléchir sur le contenu des cours : "On doit faire des procès pour comprendre comment est faite la justice". Selon lui il faudrait aussi faire des procès pour éprouver le contenu et la forme des représentations des thèmes concernant la société. C'est pourquoi aucun autre réalisateur suisse n'a développé une telle diversité dans l'expérimentation de leur œuvre comme Marti et Mertens.

Comme autre "père", on peut citer Heinrich Pestalozzi. Un tableau du peintre Comensoli est accroché au mur du salon de Marti : il représente Pestalozzi au milieu de ses contradicteurs. Des gens lui amènent des enfants, d'autres les lui retirent. Marti : "J'ai lu Pestalozzi, il m'intéresse, c'était un idéaliste, il a été le premier à comprendre l'enfant et l'importance de l'éducation dans les premières années de l'enfance.

Le monde ne l'a pas compris, il l'a idéalisé et le monde lui a ri au nez. (Zoom-Filmberater 24/83, p.2). Plusieurs des films réalisés entre 1953 (Krippenspiel I) et 1966 ("Ursula") peuvent être considérés comme un hommage à Pestalozzi, envers sa foi en l'enseignement, en l'éducation des jeunes gens. Marti et Mertens l'ont démontré à travers les enfants handicapés profonds.

Redécouvrir la réalité

Marti/Mertens ont en commun, avec d'autres précurseurs du nouveau cinéma suisse, tels que Henri Brandt, Alain Tanner, Alexander J. Seiler, qu'ils contribuèrent à faire découvrir des hommes libérés de tous rites, mythes et autres bagages culturels et idéologiques. En ce sens, ils s'inscrivent dans le style du cinéma direct ou cinéma-vérité qui a inspiré le cinéma euraeuropéen (documentaires et longs métrages) des 30 dernières années. Les buts de cette école, devenus réalisables grâce au néoréalisme et à la nouvelle technique du 16 mm permettant de mieux cerner la réalité, sont les mêmes que ceux apparus lors du congrès de 1929 à La Sarraz : à côté d'un cinéma commercial, on veut créer des films techniquement et artistiquement valables, en un mot des films moralement engagés. Marti et Mertens sont, en tant que cinéastes, solidaires de Flaherty, Henri Storck et Joris Ivens. Alain Tanner et Claude Goretta eux se sont distancés de ce courant; Marti et Mertens au contraire l'ont suivi sans compromis, ce qui leur a souvent valu de nager à contre-courant.

Dans le film "Jour de pêche - Am Bach" (1958) on peut déceler une autre affinité avec le réalisme poétique français. Ce film en noir et blanc rayonne d'une lumière subtilement nuancée, d'une sensualité dans l'image et de la beauté du paysage, qualités que l'on trouve rarement dans un film en couleur. L'imagination, la joie de vivre, l'amour de la nature, Marti le doit à sa mère : elle lui a appris à ne pas se fier à sa seule raison, mais de laisser parler ses sens. C'est pourquoi il est devenu cinéaste, l'écriture ne l'ayant que peu intéressé. "Je suis venu au cinéma parce que

je sais utiliser mes yeux et mes oreilles et parce que je sais que les idées judicieuses et les pensées cohérentes ne naissent qu'en regardant et en écoutant." (Zoom-Filmberater 24/73, p. 4) Un des piliers de la théorie de Marti et Mertens est que le film ne doit pas d'abord exprimer des idées, mais que celles-ci au contraire doivent être perçues grâce à nos sens. Il n'est pas faux de constater que cet aspect des choses n'est pas toujours pris en considération dans le cinéma suisse récent. Derrière cette conception du cinéma se profile, en fin de compte, l'expérience du "troisième Reich", du fascisme et de l'abus qu'il a fait de la culture, des mots et des institutions à des fins de propagande et de mensonges idéologiques. Autre conséquence de cette époque nazie pour Marti et Mertens, en tant que créateurs, ils se méfient de toute institution bureaucratique et de toute forme de pouvoir.

Marti : "Je ne suis payé par personne pour penser ce que je pense. Je crois que ma morale ne peut être utilisée ni par la gauche, ni par la droite." Leur constante lutte pour garder leur individualité et leur indépendance, leur refus de suivre une mode ou d'accepter un compromis leur auront coûté cher. Ils n'ont jamais fait partie d'un groupe, n'ont jamais été les porte-paroles d'intérêts particuliers. "S'être borné à chercher des thèmes humanitaires" (Reni Mertens) ne leur aura pas facilité les choses dans un pays qui pourtant tient beaucoup à ses traditions et institutions humanitaires. Ils se considèrent comme moralistes :ils sont conscients que le développement de la société, de la science et de la technique doit contribuer dans la mesure de leurs possibilités, à une transformation de la morale et de son échelle de valeurs. C'est dans la participation à ce changement qu'ils voient le devoir d'un artiste, d'un écrivain, d'un musicien ou d'un cinéaste. Je ne peux qu'influencer et sensibiliser les gens aux grands problèmes de notre temps, soit dans leur propre pays ou dans le tiers-monde. Je ne peux faire plus, si non je devrais prendre les armes ou devenir terroriste ou Dieu sait quoi... (Walter Marti)

Teleproduction 1953 - 1963

Lorsque Walter Marti dut se rendre à l'évidence qu'il ne pouvait pas réaliser ses projets à la télévision suisse, il chercha avec Reni Mertens à produire lui-même ses films. Vu l'inexistence des subventions, et le fait que la structure de la production de films en Suisse ne permettait pas leur intégration - en effet à cette époque on ne trouvait que des longs métrages de Praessens ou d'autres producteurs -

En 1953, ils fondèrent TELEPRODUCTION, Dr R. Mertens-Bertozzi/Walter Marti. Le premier film fut "Krippenspiel", un court-métrage narrant l'histoire de la nativité, jouée il y a 25 ans, par des enfants sourds-muets d'une école zurichoise, sous la direction du prof. Mimi Scheiblauer. En 1962, sort une nouvelle version avec le même titre (caméra : Hans-Peter Roth). "Krippenspiel" contient déjà un sujet central propre à la plupart des films de Marti et R. Mertens : "la préoccupation, la confrontation avec l'homme, et même l'homme difficile, blessé, souffrant; la mise à jour délicate, mais tenace, de ses qualités cachées, de sa beauté invisible; la saisie respectueuse de cet ultime secret qui repose, caché et inviolé, même dans l'être le plus étrange, le plus troublé" (Klara Obermüller, dans la "Weltwoche" du 6 octobre 1982, p. 29).

En 1954, Marti/Mertens prévirent trois numéros pour le "Schweizer Magazin", une série télévisée dont le quatrième numéro devait être l'émission

"Am Pfäffikers" et réalisèrent le court-métrage "Trois chansons" avec les cabaretistes lausannois "Les Faux-Nez". Puis ils réalisèrent - une fois encore avec Mimi Scheiblauer - "Rhythmik" (opérateur : Ernst Artaria) qui obtint le prix de la ville de Zurich et une mention spéciale (Prädikat "besonders wertvoll") comme film de valeur de la République Fédérale d'Allemagne. Par des moyens cinématographiquement simples, mais néanmoins artistiques, le film illustre de manière absolument convaincante la signification, pour le développement et la formation de l'enfant, d'une éducation musicale et rythmique telle qu'elle a été conçue et développée par le pédagogue genevois - spécialiste de la musique -qu'était Emile Jacques-Dalcroze.

Les enfants qui se déplacent devant la caméra avec un naturel absolu, montrent comme la rythmique - composée de mouvement et de musique - stimule la concentration, la capacité de se contrôler soi-même et le don de s'intégrer dans une communauté, favorise le développement de l'imagination et le talent d'improvisation, permet la détente et arrive à décomplexer les participants.

Après le court-métrage déjà mentionné "Jour de pêche - Am Bach" (1958; une nouvelle version de l'émission "Am Pfäffikersee" prévue pour le "Schweizer Magazin") qui rappelle l'ambiance joyeusement poétique d'"Une partie de campagne" de Renoir et "Jour de fête" de Tati, et le film de commande "Parfums de Paris" (1958) qui pétille de plaisir enjoué et d'improvisation, un autre film pédagogique fut réalisé en 1960 : "Frustration im frühen Kindesalter" ("Frustration durant le prime enfance") (50 minutes/coul.) documente une enquête scientifique de la pédagogue zurichoise Dr. Marie Meierhofer. Deux autres films de 1961/62 témoignent du contact étroit avec son travail : "Im Schatten des Wohlstandes" (littéralement "Dans l'ombre du bien-être") (opérateur : Ferry Radax) traite de frustrations dans la vie quotidienne mécanisée (des autorités zurichoises interdirent la projection publique du film en menaçant de couper les subventions de l'Institut qui avait livré les informations de base), et "Unsere Kleinsten" (littéralement : "Nos plus petits") (opérateur : Rudolf Menthö Menthonnex) montre à l'aide de cinq modèles exemplaires reconstitués en studio les causes et les conséquences de frustrations durant la prime enfance. A la "Hyspa" (Exposition pour l'hygiène, la santé et le sport), les cinq parties (d'une durée de trois à cinq minutes) furent projetées en même temps en rétroposition dans un couloir sombre; de cette manière, le spectateur, tout en regardant l'une des parties, percevait acoustiquement également les autres.

En 1963, la réalisation de "Le Pèlé", un document significatif du "cinéma-vérité", fut une entreprise inhabituelle. "Le Pèlé" est une abréviation de "pèlerinage" et désigne le pèlerinage traditionnel des étudiants parisiens à Chartres, organisé par le Centre Richelieu, suivant une tradition lancée jadis par Charles Péguy. L'équipe cinématographique qui accompagna le 4 mai 1963 les 10'000 étudiants pendant leur marche de 50 à 60 kilomètres rassembla des co-équipiers de six pays européens, sous la direction de Moritz de Hadeln, Walter Marti et Sandro Bertossa (avec comme opérateurs, Ernst Artaria, Richard Clifton-Dey, Hervé Hesnard, Jan Oonk et Jean-Charles Meunier.) La majeure partie de ce reportage cinématographique captivant est formé de discussions et d'interviews. Etant donné que plusieurs équipes tournaient en même temps, en réalisant des séquences totalement différentes (tantôt froidement distancées, tantôt engagées de manière saisissante), on parvint - en une heure à peine - à transmettre une impression générale de ce "phénomène d'enthousiasme col-

lectif" (Freddy Buache).

Sortie de l'isolement

Durant les premières années Marti/Mertens travaillèrent dans l'isolement presque complet. Il n'exista pas presque de contact entre les cinéastes qui cherchaient - en dehors du cinéma suisse traditionnel - à réalistiser d'autres, de nouvelles conceptions, formes et contenus. Cela changea en 1961 avec "Quand nous étions de petits enfants". Ce film modeste et dépouillé sur une école du Jura neuchâtelois était quelque chose de tout-à-fait nouveau pour la cinématographie suisse. Brandt passa avec son film de village en village et réussit à en vivre. Alain Tanner eut l'idée de s'associer à cet homme. Il y eut ainsi une rencontre chez Brandt, à laquelle participèrent J. Bardet, Claude Goretta, Jean-Jacques Lagrange, Marti/Mertens et Alain Tanner. Ils avaient en tête le "Free-cinema" anglais qu'ils avaient appris à connaître au cours d'une manifestation à Grebbekem et surtout "Il Posto" d'Ermanno Olmi. Ils pensaient qu'il serait possible de faire en Suisse de tels films en suivant la trace de Brandt. Walter Marti : "Trois décisions furent prises : 1. la création d'une Association des Réaliseurs dont le but était la création d'une loi fédérale d'aide au cinéma. 2. la prise de contact avec Alexander J. Seiler, afin d'intégrer les cinéastes suisses-allemands. 3. de proclamer que le cinéma suisse traditionnel est mort et que nous sommes le nouveau cinéma suisse".

Le 9 octobre 1962, les statuts de l'Association suisse des réalisateurs furent approuvés. Sous la direction des "hommes politiques" Tanner, Seiler et Freddy Landry, l'Association devint un facteur essentiel pour le développement du nouveau cinéma suisse. Walter Marti ne fut pas toujours d'accord avec les buts et la politique de l'Association; il y eut des discussions violentes; par moments, Marti prit même ses distances à l'égard de l'Association. La création du Centre Suisse du Cinéma le remplit de scepticisme, parce qu'il se méfiait d'une institution aussi bureaucratique. En bien des points, l'évolution ne put donner raison à Marti, mais son opposition ne fut pas vainue. Marti vit également les aspects négatifs de l'aide au cinéma : "Le terme "aide au cinéma" n'a pas raté son effet éblouissant. L'espoir de toucher des subventions fédérales a donné naissance à un tas de films. L'Etat se vit dans l'obligation de développer un système de contrôle, de censure et de direction qui s'est beaucoup perfectionné au cours des années. Tout comme la télévision, la confédération n'a pas d'argent pour des expériences. Toute tentative d'emprunter des voies nouvelles - que ce soit sur le plan formel ou thématique - est exclue de et par l'aide de la confédération. Celle-ci subventionne par contre les co-productions avec la télévision où les moutons sont bien gardés, et oriente les cinéastes vers des sujets marginaux, les oblige à faire du réchauffé, à traiter du folklore en voie de disparition. La préoccupation n'est pas du tout de stimuler la création cinématographique nationale, mais de réaliser des co-productions commerciales avec l'étranger." (Réponse à une enquête du Festival de Nyon 1975, publiée par le Badener Tagblatt du 18 octobre 1975.)

Marti et Mertens ont toujours défendu ceux qui ne suivaient pas la tendance générale, qui n'étaient pas à la mode, pas dans le vent et qui n'avaient pas de lobby - les jeunes, les marginaux, les dérangeants, les querelleurs. Pour cette raison, les bureaucrates et entrepreneurs de toutes espèces les trouvaient suspects et ne les aimait pas. Et il est tragique de consta-

ter que souvent Marti et Mertens virent d'autres profiter de ce pour quoi ils avaient lutté.

Auteurs-Producteurs

Marti et Mertens n'étaient pas seulement leur propre producteurs, ils étaient aussi celui des autres : en 1964, ils produisirent "Les apprentis", le premier long métrage d'Alain Tanner. C'était un premier pas vers le "nouveau cinéma suisse". Tanner mit en scène des apprentis, "les forces de travail les moins chères de notre industrie" (A.J. Seiler dans "Film in der Schweiz", p. 25) en les laissant parler de leur expérience, de leur point de vue sur leur formation professionnelle. Il compléta leur témoignage par des images prises contre-point dans leur vie quotidienne intime et encore intacte, leurs occupations et leurs hobbies. Avec Alexander J. Seiler qui réalisa la même année "Siamo Italiani", Tanner mit en valeur des thèmes très proches de la réalité, que le film commercial suisse avait évité jusqu'alors. "Les apprentis" est le point de départ d'une carrière qui a fait de Tanner l'un des réalisateurs suisses les plus connus.

Deux ans plus tard, en 1966, ce fut "Ursula ou la vie inutile" (caméra : Hans-Peter Roth et Rolf Lyssy), l'œuvre maîtresse de Marti et Mertens et, jusqu'à aujourd'hui, avec "Krippenspiel", leur plus grand succès. C'est un document unique sur les tentatives d'éducation et de formation de la pédagogue et thérapeute Mimi Scheiblauer, décédée en 1968, des enfants handicapés physiques et mentaux. Avec une infinie patience et une grande sensibilité humaine et artistique, ils ont essayé de prendre l'être handicapé au sérieux, de découvrir leurs facultés aussi restreintes soient-elles et de les développer, de jeter un pont entre les handicapés et les soi-disants êtres normaux. Ce film prend (le titre l'indique) une position éthique fondamentalement opposée au comportement criminel des nazis qui justifiaient l'élimination des vies "inutiles" comme de l'art "dégénéré". Mais le film (certaines institutions s'étaient senties visées et avaient réagi par des critiques) possédait et possède aujourd'hui encore une dimension socio-politique : "Une société ne peut être qualifiée d'humaine que lorsqu'elle aide les enfants handicapés à trouver une dignité humaine ou lorsqu'elle tente de le faire" (Wilhelm Roth dans "Film in der Schweiz", p. 47).

"Ursula", qui obtint plusieurs distinctions et constitu la base d'une série de film sur ou avec des handicapés, reste, malgré son relatif succès, un exemple de la misère dans laquelle les auteurs et les producteurs devaient travailler. Le travail sur "Ursula" dura huit ans. Il fut sans cesse interrompu par le manque d'argent. En tant que propre producteurs, Marti et Mertens devaient sacrifier une grande partie de leur force et de leur temps à la recherche de capitaux. Ni la télévision, ni aucune institution publique ne s'intéressa à leur film. Ils reçurent finalement une prime à la qualité de 35'000.-- francs de la confédération. Dans cette situation, Marti et Mertens publièrent une lettre ouverte au conseiller fédéral H.P. Tschudi dans la "Gazette de Lausanne" du 25 février 1967, en réaction à la position de celui-ci sur la politique culturelle. Celle-ci donnait l'impression que les subventions étaient bien distribuées et qu'il était même question d'y intégrer les films de fiction : Marti et Mertens écrivaient entre autre :

"Ursula ou la vie inutile" a été réalisé en huit ans, par manque d'argent. Ce film marche dans les cinémas en Suisse allemande. Nous n'avons pas les moyens de réaliser une version française pour le moment. Ce film a rapporté à l'Etat, en 5 mois, sous forme d'impôts sur les spectacles, autant d'argent qu'il nous a été accordé par la Confédération sous forme d'aide à la production. Ce film nous a complètement ruinés. Il rapporte de l'argent, oui, et nous payons nos dettes. La prime de qualité, d'un montant de 35'000.-- francs, ne permet pas de mettre un nouveau projet sur pied.

Mettions les choses au point. L'aide fédérale au cinéma ne nous a pas empêchés de faire du cinéma indépendant. Nous avons réalisé des longs métrages documentaires qui font leur chemin à l'étranger. Nous allons mettre nos 35'000.-- francs à la disposition d'un jeune qui fera, avec notre collaboration, un long métrage de fiction. Dans les pays de l'Est, l'apprenti-cinéaste qui arrive au bout de ces études doit faire un long métrage, et plusieurs de ces films, travaux de diplôme, ont été primés au Festival de Locarno. En Suisse, un cinéaste de trente ans a le choix entre l'émigration et la mendicité. Pour notre part, nous n'avons pas peur de mendier."

... Ce jeune cinéaste auquel ils prêtèrent 35'000.-- francs, était Rolf Lyssy, dont ils produisirent en 1968 le premier film "Eugen heisst wohlgeboren". Son film, une comédie grotesque et légère qui racontait les déboires d'un Suisse inhibé à la recherche d'une compagne grâce à un ordinateur, n'eut pas de succès. Il en résulta pour la TELEPRODUCTION une montagne de dettes que Marti et Mertens durent éponger pendant des années. Cela devait couper court à tous leurs projets d'auteur, car même en tant que producteur ils ne pouvaient plus rien tenter. S'ils en étaient arrivés à cette situation, c'était surtout parce qu'ils avaient produit "Eugen" trop tôt pour l'époque. Le film de Lyssy n'avait obtenu alors aucune subvention parce que la première réglementation sur l'aide au cinéma datant de 1963 ne prévoyait de soutenir que des films culturels, ou valorisant la politique de l'Etat, le documentaire et les films éducatifs. Ce n'est qu'en 1969 qu'une révision de cette loi rendit le subventionnement des films de fiction. L'investissement financier dans le film de Rolf Lyssy perdit l'entreprise de Marti/Mertens, mais il leur resta la satisfaction d'avoir vu juste en ce qui concerne les qualités cinématographiques d'un Lyssy, comme leur confiance en Tanner s'était avérée pleinement justifiée. Avec "Les faiseurs de Suisses" il sut réaliser le film suisse jusqu'ici le plus réussi au niveau du succès. Et les expériences pas toujours encourageantes avec d'autres productions (de cinéastes suisses) ne les ont pas fait baisser les bras. Ils ont, encore et encore, soutenu de jeunes talents, prodiguent travail et conseils et s'interrogent avec un regard critique sur les projets en cours.

Il existe une sorte d'école Marti/Mertens, à laquelle appartiennent, entre autres, Erich Langjahr et Beni Müller.

Les dernières dix années

Ce n'est qu'à partir de 1973 que Marti/Mertens réapparaissent en public avec un film personnel, un film radicalement expérimental, qui rencontra beaucoup d'incompréhension. "L'autodestruction de Walter Matthias Diggelmann" (caméra : Hans-Peter Roth) retrace les paroles de l'écrivain suisse-allemand, improvisées et proférées devant la caméra le 16 septembre 1972 dans la salle non-chauffée du "Théâtre du Jorat" à Mézières. Diggelmann se juge

lui-même, et tire un bilan de sa vie. L'objectif de la caméra ne le lâche pas, demeure figé, évite les coupures, ne module que la distance entre le spectateur et cet homme solitaire sur la scène : un homme qui tente de dire la vérité, sa vérité, une entreprise aussi périlleuse pour celui qui s'exprime, que pour celui qui tente de le capter, à travers sa caméra, de saisir cette vérité avec un minimum de moyens formels, tout en s'exposant continuellement à la confrontation de sa propre "vérité". Cette oeuvre est une oeuvre extrême, dans la mesure où elle accule, et l'acteur et le cinéaste derrière sa caméra, à une limite qui ne se franchit pas sans une autodestruction réelle.

Le film sur Diggelmann a été suivi de deux portraits filmés nommés "Helder Camara : Prière pour la gauche" (1974) et "Héritage" (1980), un film sur le musicien et peintre argovien Peter Mieg. Le point commun des trois films en question demeure le fait qu'ils font le portrait de personnages à traits charismatiques : L'aura mondiale de Camara, l'impact suprarégional (en pays germanique) de Diggelmann, et le rayonnement régional de Mieg, un artiste argovien. Au niveau formel, les trois œuvres, qui forment une sorte de trilogie, sont cependant fort différentes. Chaque portrait a sa forme propre, est conçu et réalisé de manière conséquente, afin d'évaluer la portée réelle des solutions expérimentées. "Dans "L'autodestruction" - et Diggelmann n'était-il finalement pas écrivain - domine le verbe, la parole; les moyens optiques sont réduits à leur minimum. Dans "Héritage", au contraire, il n'y a pas de parole. Mieg y apparaît comme le représentant, l'image, le support optique et sonore, l'"héritier" de la culture bourgeoise, véhiculée par ses œuvres, ses compositions, ses tableaux, son territoire privé, sa maison et son agencement. Entre les deux, il y a au point de vue temps et forme, "Prière pour la gauche", qui, partant d'un discours de Helder Camara à Zurich, se compose de parties formellement fort diverses. Articulées autour d'une séquence centrale, des scènes optiquement très mouvementées, soulignées par des séquences musicales intenses, soutiennent la dominance du verbe : devant une caméra immobile, Camara prononce une prière pour les minorités. Cette solution formelle, étudiée, ne relève pas du simple jeu, mais reflète différents niveaux qui se révèlent dans la personnalité complexe de Camara.

Sous le label TELEPRODUCTION, Mertens et Marti ont annoncé, dès le départ, leur intérêt pour la production télévisée. Au cours des premières trente années, aucune coproduction propre n'a cependant vu le jour. Ils n'ont jamais réussi à franchir les obstacles posés par la TV. D'autres, tel que Fredi Murer, ont partagé le destin d'être ignorés par la TV. Leur bilan sur le rôle de la télévision dans la promotion cinématographique reflète cette amertume : "Dans les années 60, la TV suisse-romande a offert à quelques cinéastes suisses de réaliser des productions autonomes, de faire leurs expériences, de mûrir. Il n'en est plus ainsi. Mais en Suisse allemande, la TV a toujours été contre toute initiative et talent individuels et, depuis 20 ans, aucune personnalité cinématographique n'a émergé à travers elle." (Badener Tagblatt du 18 octobre 1975).

Une des raisons qui ont fait que Marti et Mertens n'ont jamais eu libre jeu, tient probablement au fait qu'ils n'ont jamais voulu apparaître comme producteurs, mais qu'ils ont toujours défendu inconditionnellement leurs sujets, leurs réalisateurs sans se préoccuper des conditions syndicales de ceux-ci.

En Suisse romande, il aura (W. Marti) tout au moins eu la possibilité de réaliser deux productions TV : "A propos des apprentis" (1977), film dans lequel Marti a interrogé des élèves d'écoles professionnelles, entre-temps devenus adultes, élèves qu'Alain Tanner avait présentés, en 1964, dans son film. Dans l'impressionnante oeuvre "Ballade au pays de l'imagination" (1980), il tente de faire avec Jean-Jacques Lagrange le portrait de peintres naïfs et de présenter leurs œuvres issues du prolifique delta du Pô, de la Basse Padanie. Le projet d'une mise en scène "La mère du meurtrier" (d'après le reportage de Egon, Erwin Kirch) s'est brisé sur des points de vue inconciliaables.

Au pays de l'imagination

A la question de savoir s'il est possible de vivre de l'activité cinématographique, W. Marti répond : "Je vis de l'imagination, du rêve, de la planification, de l'étude de films qui devraient se faire, mais ne peuvent être faits. Je vis de recherches, de films qui en valent la peine pour lesquels il m'importe de me battre, qui m'incitent coûte que coûte à la lutte pour qu'ils se réalisent. (Zoom-Filmberater 24/73, p. 4).

Des plans, des projets, des idées, Marti et Mertens en regorgent de toute façon au jour le jour.

La liste des projets de films concrets, mais jamais réalisés, est nettement plus longue que celle des projets aboutis.

Parmi eux, nombre de projets TV, de films de fiction avec De Sica, Zavattini et autres, de mises en scènes de pièces de Brecht, d'un long métrage de Pestalozzi, d'une unité cinématographique contre l'analphabétisme nommée "Portraits de petites gens" et "Chroniques des années 80" (proposition pour une série TV) un film sous le titre de "Centre du monde et alors..." et j'en passe.

Parmi les projets TV, il y a plusieurs sujets qui n'intéressaient personne dans le temps, mais qui ont trouvé, plus tard, des réalisateurs qui ont su leur donné des formes nouvelles et actuelles. Les projets élaborés en commun et jamais réalisés se comptent par douzaines. Il demeurent tous "Au pays de l'imagination". On ne peut que s'étonner que Marti et Mertens n'aient pas renoncé, tous deux, depuis longtemps à leur fameuse passion. Et pourtant, ils continuent, bien qu'ils aient à s'interroger en permanence sur les possibilités concrètes de leur défi.

Malgré les échecs, malgré les déceptions, les "bides" et les "cassées de gueules", Walter Marti et Reni Mertens sont demeurés optimistes. Marti prétend même que tous les aspects positifs et négatifs de leur expérience les a rendus aptes à être véritablement "soi-même", car délivrés de toute crainte à l'égard de qui ou quoi que ce soit !

J'ai intitulé ma tentative de réunir quelques aspects de la vie et de l'œuvre de Walter Marti et Reni Mertens "Der Würde des Menschen verpflichtet", c'est-à-dire "Dédicé à la dignité de l'homme". S'il fallait encore une preuve que cette affirmation est exacte : Marti et Mertens préparent depuis deux ans, un nouveau projet dont le titre est "Plaidoyer pour l'humanité". Le sujet du film est le droit humanitaire qui a été fixé à partir de 1884 par différentes conventions et dans des procès-verbaux qui sont restés partiellement inconnus ou qui sont tombés dans l'oubli, et qui ne

peuvent être imposés par aucun tribunal ni aucun pouvoir. Seule, l'opinion publique en serait capable, et c'est elle qu'ils cherchent à mobiliser par leur projet. Walter Marti et Reni Mertens ont le droit - vu leurs activités passées - d'obtenir le soutien dont ils ont besoin pour réaliser ce projet.

Franz Ulrich

Indication des sources :

F. Buache, Le cinéma suisse, Lausanne 1979
Film in der Schweiz, München 1978
W. Marti, Schweizer Filmrealitäten (in Badener Tagblatt, 18 octobre 1975)
K. Obermüller, Filme und Projekte (in Weltwoche, 6 octobre 1982)
M. Schaub, Der neue Schweizer Film 1963-1974, Zurich 1975
F. Ulrich, Filme machen in der Schweiz - zum Beispiel Walter Marti
(Interview in Zoom-Filmberater 24/73)
sowie Tonbandaufzeichnungen, Dokumente und Gespräche, für die ich
Reni Mertens und Walter Marti danke.

DER WUERDE DES MENSCHEN VERPFLICHTET

Walter Marti / Reni Mertens und ihre Filme

Kennengelernt habe ich Walter Marti und Reni Mertens in dem alten, renovierten Haus in der Nähe des Lindenhofs mitten in Zürich, wo sich das "Büro" ihrer "Teleproduction" befindet. Dieses "Büro", ein langgezogener, schmaler Raum, ist kein Geschäftslokal, sondern ein Arbeitszimmer. Bücher sind auf dem Boden aufgestapelt, an den Wänden hängen Bilder, Fotos, Notizen, Zeitungsausrisse. An der südlichen Stirnseite, nahe dem Fenster, steht ein alter Schreibtisch mit schönem Schnitzwerk, an dem sich Reni Mertens und Walter Marti gegenüber sitzen, diskutieren, arbeiten, kettenrauchend und ab und zu ein Glas Wein trinkend.

Walter Marti und Reni Mertens arbeiten seit über 30 Jahren zusammen. Grundlage ihrer Zusammenarbeit ist eine unverbrüchliche Freundschaft und absolute gegenseitige Solidarität. Sie lernten sich während des Studiums in Zürich kurz nach dem zweiten Weltkrieg kennen, lange bevor sie die ersten gemeinsamen Filme machten. Sie begannen, zusammen Artikel zu schreiben und Radiosendungen auf französisch, italienisch und deutsch zu machen. 1953 gründeten sie die "Teleproduction" und haben inzwischen rund 20 kurze und lange Dokumentarfilme gemacht, für die sie als Autoren immer gemeinsam gezeichnet haben. Kaufmännisch und privat führen sie Einzelunterschrift. Beide haben eine eigene Familie mit inzwischen erwachsenen Kindern.

Eine solche jahrzehntelange Arbeitsgemeinschaft ist trotz Gleichberechtigung und Emanzipation nicht gerade alltäglich, und die beiden finden es erstaunlich, "dass geistige Partnerschaft zwischen Mann und Frau heute noch verwundert". Ausschlaggebend für ihre Partnerschaft waren gemeinsame Freundschaften, etwa mit dem Lichtbildner Helmar Lerski, mit Bertold Brecht und seiner Frau, der Schauspielerin Helene Weigel, mit der Zürcher Heilpädagogin Mimi Scheiblauer, mit Cesare Zavattini, einem der wichtigsten Köpfe des italienischen Neorealismus. Sie entdeckten, dass ihre Interessen, trotz grösster Unterschiedlichkeit des Charakters, gleich gelagert waren. Aus dem gemeinsamen Erlebnis und aus der gemeinsamen Analyse der Selbsterfahrung und der Umwelt leiteten sie ihr Handeln ab, entstanden ihre Werke.

Denk-Werkstatt

"Gemeinsam denken" - diese Fähigkeit haben die beiden Filmschaffenden in langen Jahren zu der ihnen gemässen Form der schöpferischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, in der sie leben, entwickelt. Oben am Zürcher Rennweg, auf halbem Weg zwischen der Bankenwelt der Bahnhofstrasse und der Kneipenwelt des Niederdorfs gelegen, umbrannt von der Hast und Unrast, dem Verkehrslärm und der Konsumwut der Limmatmetropole, wirkt ihr Arbeitsraum wie eine klösterliche Zelle: eine Oase der Stille und der Meditation. Hier wird die Aussenwelt zur Innenwelt, wird täglich die Weltlage besprochen, werden die politischen, wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Geschehnisse geprüft und gewertet, nach ihren Folgen für den Menschen und sein Dasein befragt, Alternativen diskutiert und neue Perspektiven erwogen. Marti/Mertens sind kritisch anteilnehmende Zeitgenossen, die mit ihren beiden Köpfen Denkarbeit für sich und andere leisten. Sie sind im eigentlichen Sinne Kulturschaffende - selbständige, von keiner wirtschaftlichen und ideologischen Macht abhängig, nur sich selbst und der Würde des Menschen verpflichtet. Im Gegen- satz zu einer verbreiteten Meinung ist Kultur für sie nicht Luxus, "sondern notwendig wie Essen und Trinken".

Der Versuch, auseinanderzudividieren, wer von diesem janusköpfigen Team für was zuständig und verantwortlich ist, erweist sich als unergiebiges, ja aussichtloses Unterfangen. Da alles von zwei Köpfen in einem permanenten dialektischen Prozess gedacht, diskutiert und beschlossen wird, bilden Marti/Mertens eine partnerschaftliche Symbiose, in der beide aufeinander angewiesen sind. In Charakter und Temperament äusserst gegensätzlich, scheinen sie sich ideal zu ergänzen. Walter Marti, ein eher extravertierter Mensch, sprudelt und spritzt von Ideen, er ist sozusagen der Speaker der beiden, ein passionierter, anregender und auch unbequemer Dauerredner, manchmal ungestüm und heftig aufbrausend, ein vulkanisches Temperament. Als leidenschaftlicher Provokateur und zäher Verfechter von Ideen mag er Gegnern und solchen, die ihn nicht näher kennen, gelegentlich als hitziger Trotzkopf und sogar als sturer Querulant erscheinen. Reni Mertens, eine ausserordentlich starke Persönlichkeit, hat eine totale Aversion gegen öffentliches Auftreten. Sie besitzt eine tiefe innere Kraft und Würde und ein immenses Wissen, "aber keinen persönlichen Ehrgeiz", wie sie selber sagt. Sie hört zu, ruhig und kritisch abwägend und ordnend. Sie hat den Sinn für das Machbare, das Praktische, lässt sich immer wieder von den geistigen Höhenflügen Martis mitreißen und von seinem trotz allen Fehlschlägen und Enttäuschungen ungebrochenen Optimismus anstecken, bewahrt aber dabei Bedachtsamkeit und Nüchternheit. Sie sei die Steuerfrau des Bootes, er der Kapitän, und beider Verantwortung sei unteilbar. Oder um es mit den Worten Martis zu sagen: "Wir haben immer alles miteinander gedacht, wobei die frauliche Komponente in so einer Zusammenarbeit erstens einmal eine Unterstützung ist. Denn der kreative, künstlerische Mensch ist immer sehr nahe an der Verzweiflung. Da bringt mir meine Mitarbei-

terin eine Art Kontinuität bei - die Kontinuität der Moral. Da ich eine Mitarbeiterin habe, die mich in Sachen der Moral - was ist richtig und was ist falsch, was ist gut, was ist weniger gut zu machen - stützt, gibt mir das eine enorme Fähigkeit des Denkens. Ich darf auch Sachen erfinden, die nicht gut sind, weil jemand da ist, der's mir sagt, der mich bremst" (ZOOM-FILMBERATER 24/73, S.3).

Das Fundament dieser Partnerschaft bilden gegenseitiges Vertrauen, Respekt und Liebe, ja auch Liebe, in einem sehr umfassenden Sinn. Daraus ist eine totale Solidarität erwachsen, die alle Krisen und Schwierigkeiten, die die beiden Filmschaffenden in überreichem Masse durchzustehen hatten, nicht zu erschüttern vermochten. Vor der Radikalität dieses Zueinanderstehens wird die Frage, ob denn diese Partnerschaft vielleicht nicht doch nur dem Muster der traditionellen Männer- und Frauenrolle, wenn auch mit anderen Vorzeichen, entspreche, hinfällig.

Weil nächstes Jahr Walter Marti 60 und die Teleproduction 30 Jahre alt werden, ist die diesjährige Retrospektive des Festivals von Nyon Walter Marti und Reni Mertens gewidmet. Da ihr Werk noch keineswegs abgeschlossen ist, kann dieser Versuch einer Würdigung nur ein unvollständiger und vorläufiger sein.

Biografisches

Walter Marti wurde 1923 in Zürich als Bürger des Kantons Aargau geboren. Da seine Mutter Waadtländerin war, wurde in der Familie immer französisch gesprochen. Sein Grossvater, der Schriftsteller und Journalist Fritz Marti, war Feuilletonredaktor der Neuen Zürcher Zeitung. Auch der Vater, protestantischer Pastor, fühlte sich zum Journalismus berufen. In Brüssel war er zeitweise wirtschaftlicher und politischer Korrespondent der Region Benelux für mehrere europäische Zeitungen, bis ihn die Machtübernahme Hitlers und sein radikaler Antifaschismus sowohl für die Neue Zürcher Zeitung als auch für die Frankfurter Rundschau untragbar machten. Er liess sich an die Eglise Suisse in Genua berufen.

"Wenn auch das Fleisch manchmal auf dem Tisch fehlte, an geistiger Nahrung war nie Mangel. Einstein brachte mir das Velofahren bei, und August Piccard lehrte mich Papierflugzeuge fliegen. Und bevor wir nach Genua kamen, kannte ich die meisten italienischen Opern auswendig".

Walter Marti wurde durch die in Belgien und Italien verbrachte Kindheit zuerst durch romanische Kulturen geprägt. "Ich habe ein patriotisches Interesse für Belgien, eine kulturelle Verbundenheit mit Frankreich und eine sinnliche Liebe zu Italien". Diese Aufenthalte im Ausland haben ihn aber auch zu einem "selten bewussten" Schweizer gemacht. "Wäre ich Ausländer, würde ich mir die Schweiz auswählen.

Nicht, weil ich die Banken so sehr liebe, auch nicht, weil Marx gesagt hat, die Schweiz sei das einzige Land der Welt, das ohne Gewalttätigkeit zum Sozialismus kommen könnte, sondern weil der Verstand der Leute und die alteingesessenen demokratischen Institutionen in den Gemeinden funktionieren. Ich könnte nicht besser denken und arbeiten in einem andern Land. Ich würde hier nicht in Dinge miteinbezogen, in die ich ungern verwickelt wäre. Die Schweiz zwingt mich zu nichts, es liegt im Bereich meiner eigenen Wahl, was ich da mache, sogar weggehen kann ich. Wir haben ein Volk, das gebildeter ist als jedes andere der Welt und das über alles informiert ist. Wenn ich mit dem Helikopter von Konstanz nach Genf fliege, dann kann ich mir eine unwahrscheinliche Dichte an Vernunft und Intelligenz anschauen, neben Göhnerwil - ja, Flecken gibts schon".

Wegen des Abessinienkrieges kehrte die Familie in die Schweiz zurück. Walter Marti verbrachte die Jugendzeit in Yverdon, wo der Vater Pastor der Deutschsprachigen wurde und begann, Theaterstücke und Romane zu schreiben. Er galt als "roter Pastor", weil er in einem Brief in der "Voix Ouvrière" die Spanische Republik lobte, die Schätze des Prado nach Genf gerettet zu haben. Durch seinen Freund Benno Besson, der 1940 die "Troupe des écoliers" gründete, kam er mit der Theaterarbeit in Berührung, spielte Rollen, war Beleuchter und führte das Pferd, wenn sie in die Dörfer spielen gingen. Später hieß die Gruppe "Troupe des sept", und eine ihrer Darstellerinnen, Suzanne Paschoud aus Lutry, wurde später Martis Frau.

Da Marti am Gymnasium von Lausanne kein Glück hatte, war er kurze Zeit Landarbeiter und Hilfsarbeiter in einer Fabrik, und schliesslich machte er die Matura in Zürich. An der Universität studierte er acht Semester Romanistik, Kunstgeschichte und Geschichte. Auch Walter Marti konnte sein väterliches Erbe nicht verleugnen und arbeitete bei der Presseagentur "Exchange Telegraph" als Journalist, Übersetzer und schliesslich als Redaktor. Dort hat er die Berichte über Hiroshima, die Gründung der UNO und den Nürnberger Prozess in seine Maschine getippt.

Mit Felix Vitali lernte er, fürs Radio zu arbeiten. Eine zeitlang realisierte er eine "Zürcher Chronik" für Lugano und Genf. "Diese Zusammenarbeit mit dem Radio hat aufgehört, weil ich Geschmack daran fand, komplizierte Montagen zu machen. Den Techniker bezahlte ich aus der eigenen Tasche, und so arbeitete ich, ohne etwas zu verdienen". Beim Film begann Marti als Statist bei Jacques Feyder. Es folgten weitere kleine Rollen, er schrieb Werbetexte und Kommentare, machte die Untertitel zu mehreren 100 Filmen. Als Journalist war er bei den Dreharbeiten von De Sicas "Ladri di biciclette" dabei. Aus dieser Zeit datiert Martis Freundschaft mit Cesare Zavattini, die zu einigen gemeinsamen Projekten führte, von denen jedoch keines verwirklicht werden konnte.

Während acht Monaten war Marti Leiter der Filmabteilung beim Schweizer Fernsehen, als dieses noch im Experimentierstadium war. Seine Aufgabe bestand nicht nur darin, Filme einzukaufen und zu programmieren, er war auch für die Tagesschau verantwortlich, deren erste Nummern er produzierte, darunter Berichte über die Inbetriebnahme des Senders Uetliberg, die Eröffnung des Flughafens Kloten und die Radweltmeisterschaft. Marti setzte seinen Ehrgeiz darein, die Ereignisse noch am selben Tag über den Sender gehen zu lassen, was damals alles andere als selbstverständlich war. "Dann beging man den Fehler, mich ein Praktikum bei Pierre Sabbagh, dem Informationschef des französischen Fernsehens machen zu lassen. Es offenbarten und verschärften sich die mit den Herren Haas und Tappolet unvereinbaren Vorstellungen. Ich wollte nicht nur Filme, sondern auch Direktsendungen für die Information einsetzen. Ich war auch der Meinung, dass die Programmierung und Produktion von Filmen vielseitiger und billiger seien als Studioproduktionen. Beim Westschweizer Fernsehen hatte man mehr Verständnis für diese offene, filmische Arbeit und schuf damit auch Voraussetzungen für die Entwicklung von Leuten wie Tanner, Goretta und Roy. Für Marti gab es keine Zusammenarbeit mehr mit dem Fernsehen, bis ihm Jean-Jacques Lagrange 1977 die Realisierung von "A propos des apprentis" ermöglichte.

Reni Mertens - Bertozzi wurde 1918 als Kind italienischer Emigranten in einfachen Verhältnissen in Zürich, im Kreis 5, einem Arbeiterquartier, geboren. Der Vater war Gemüsehändler. Nach der Handels- und klassischen Matura studierte sie Romanistik in Genf und Zürich (Dissertation: "Der Antirealismus von Gabriele d'Annunzio"). Sie unterrichtete, untertitelte Filme, machte Radiosendungen und Übersetzungen ins Italienische (Brecht's theoretische Schriften, "Santa Cruz" von Max Frisch u.a.). Ihre Ehe mit dem Architekten Mertens wurde wieder geschieden.

Während ihrer Studienzeit in Zürich hatte Reni Mertens ihren "Montag" genannten Debattierkreis, der auch noch so hieß, als er am Donnerstag stattfand. Hier lernten sich Reni Mertens und Walter Marti kennen, hier begegneten sie Persönlichkeiten wie Lucien Goldmann, Georg Lukács, Emmanuel Mounier, Ignazio Silone, Elio Vittorini und anderen. Vor allem aber lernten sie Bert Brecht kennen, dem die Mertens durch die Vermittlung von François Bondy ihre Wohnung in Feldmeilen am Zürichsee angeboten hatten. Auch Benno Besson war dabei, der später am Brecht-Theater in Berlin (Ost) arbeitete. "Wir besuchten die Brechts jeden Sonntag, seine Frau machte vorzügliche Törtchen, und Brecht kam zu unserem 'Montag' und gab uns den Vorgenuss seiner wöchentlichen Arbeit" (W. Marti).

Lehrmeister Brecht

Für Walter Marti und Reni Mertens wurde Brecht zum grossen Lehrmeister. Marti: "Brecht war für uns eine wichtige Begegnung, und zwar eine Begegnung mit der Kraft des Denkens, mit der Dialektik. Damit meine ich die Fähigkeit, innerhalb einer Sache sowohl die eine als auch die andere Seite zu sehen, die beide einander bekämpfen. Meine persönliche Begegnung mit Brecht war die: Bei jedem Satz, den ich sagte, rief und schrie er mir zu: 'Unfug und verbrecherisch!' Brecht war der Meinung, dass falsches Denken verbrecherische Konsequenzen habe. Persönlich eine viel tiefere Beziehung hatte ich mit Helene Weigel, weil sie mich mochte. Sie war trotzig, und sie hat meine trotzige Art gemocht. Sie mochte zum Beispiel, dass ich nicht aufgegeben habe, wenn Brecht mir 'Unfug und Verbrechen' sagte, sondern weitergeredet und es nicht geglaubt habe. Später, als Brecht es uns erklärt hat, habe ich es eingesehen. (...) Dann wollte er Reni Mertens als Dramaturgin in Berlin haben. Sie ist aber nicht gegangen, weil in Berlin damals nach dem Krieg noch Hungersnot und Mangel an allem herrschte, und sie hatte ein kleines Kind, das sie dem nicht aussetzen wollte" (Zoom-Filmberater 24/73, S.6)

Brechts Dialektik, die spezifisch pädagogischen Elemente seines epischen Theaters und der Werkstattcharakter seiner Theaterarbeit haben das Filmschaffen von Marti/Mertens tief geprägt. Mit Brecht verbindet sie auch die Lust am Dozieren. Marti hat die Erfahrungen und Ergebnisse ihrer theoretischen und praktischen Arbeit immer wieder als Dozent (Volkshochschule, Universität Zürich und anderswo) zusammengefasst und weitervermittelt. Am liebsten hätte er eine Art Foschungswerkstätte, um formale Studien zu machen und sie auf ihre inhaltliche Bedeutung hin zu untersuchen: "Man muss Prozesse führen, um zu erfahren, wie es mit der Gerechtigkeit bestellt ist". Eben solche Arbeitsprozesse seien zu machen, um herauszufinden, welche Inhalte welche Formen fordern, aber auch um zu erproben, wie weit man inhaltlich und formal bei der Darstellung gesellschaftlich relevanter Themen gehen kann. Keine schweizerischen Filmschaffenden weisen denn auch ein formal derart unterschiedliches, vielfältiges und geradezu experimentelles Werk auf wie Marti/Mertens.

Als weitere "Vaterfigur" ist Heinrich Pestalozzi zu nennen. In Martis Wohnzimmer hängt dominierend ein frühes Bild des Malers Comensoli: Pestalozzi im Gewühl der Widersprüche - Leute bringen ihm Kinder, andere nehmen sie ihm weg. Marti: "Ich habe Pestalozzi gelesen, er interessiert mich, er war ein Idealist, er hat als erster das Kind verstanden und die Bedeutung der Erziehung in der frühen Kindheit. Die Welt hat ihn nicht verstanden, er hat sie idealisiert, und die Welt hat ihn ausgelächelt" (Zoom-Filberater 24/83, S. 2). Mehrere der zwischen 1953 ("Krippenspiel I") und 1966 ("Ursula") entstandenen Filme dürfen geradezu als Hommage an Pestalozzi bezeichnet werden, an seinen Glauben an das Lernvermögen und die Bildungsfähigkeit der jungen Menschen. Marti/Mertens haben das am Beispiel auch schwerstbehinderter Kinder gezeigt.

Die Realität neu entdecken

Marti/Mertens haben mit den andern Wegbereitern des neuen Schweizer Films - Henri Brandt, Alain Tanner, Alexander J. Seiler und anderen - gemeinsam, dass sie die unverstellte Realität und den von Ritualen, Mythen und ideologischen, kulturellen und anderen Schablonen befreiten Menschen zu entdecken begannen. Sie sind damit Teil jenes Free Cinéma, Cinéma direct oder Cinéma-vérité genannten Stils, der dem europäischen Dokumentar- und Spielfilmschaffen in den 50er und 60er Jahren neue und bis heute wirksame Impulse verschaffte. - Die Zielsetzung dieser Schule, die übrigens ohne den bereits erwähnten Neorealismus und die neue 16mm-Technik, die es ermöglichte, die Kamera zur Erforschung der Realität zu benützen, kaum entstanden wäre, war im Grunde die gleiche wie die des Kongresses von 1929 in La Sarraz: neben dem kommerziellen Kino einen technisch, künstlerisch und moralisch alternativen Film zu schaffen. Marti/Mertens sind Filmschaffenden wie Flaherty, Henri Storck und Joris Ivens verbunden und verpflichtet. Alain Tanner und Claude Goretta haben sich von dieser Richtung getrennt, Marti/Mertens sind ihr kompromisslos treu geblieben, mit der Konsequenz, dass sie oft gegen den Strom schwimmen müssen.

Noch eine andere Wahlverwandtschaft hat auf die Filme von Marti/Mertens eingewirkt: der französische poetische Realismus. Besonders deutlich ist dies festzustellen in "Jour de pêche / Am Bach" (1958), einem Schwarzweiss-Film, der ganz von einem unwahrscheinlich nuancenreichen Licht lebt, von einer Sinnlichkeit des Bildes und einer plastischen Greifbarkeit der Landschaft, die in Farbfilmen kaum je zu finden ist. Die Phantasie, die Freude am Leben, an der Natur will Marti von seiner Mutter haben: Sie habe ihn gelehrt, nicht bloss abstrakt zu denken, sondern auf Grund von über die Sinne vermittelten Empfindungen. Deswegen sei er Filmer geworden, Schreiben habe ihn wenig interessiert. "Zum Film bin ich gekommen, weil ich ein Augen- und Ohrenmensch bin und weil ich weiß, dass die richtigen Gedanken und Ideen erst entstehen, wenn man richtig schaut und richtig hört" (Zoom-Filmberater 24/73, S. 4). Das ist ein wesentlicher Teil der Filmtheorie von Marti/Mertens: Der Film hat nicht in erster Linie Gedanken zu vermitteln, sondern Empfindungen, sodass das Denken auf Grund des Sinnenerlebnisses erfolgt. Man geht wohl nicht ganz fehl mit der Feststellung, dass dieser Aspekt der sinnlichen Erfahrung im neuen Schweizer Film nicht immer genügend berücksichtigt wurde.

Hinter dieser Konzeption des Filmemachens steht nicht zuletzt die Erfahrung des "Dritten Reiches", des Faschismus und dessen Missbrauch der Kultur, des Wortes, der Institutionen für ideologische Propaganda und Lüge. In der Auseinandersetzung mit dem Faschismus der Nazizeit wurzelt auch das Selbstverständnis von Marti/Mertens als Intellektuelle, als Kulturschaffende. Sie misstrauen den bürokratischen Institutionen und jeder Art von Machthabern. Marti: "Ich bin von niemandem bezahlt, um das zu denken, was ich denke. Ich glaube, dass ich eine Moral habe, die weder links noch rechts

auszunützen ist." Ihr jahrzehntelanger Kampf für Selbständigkeit und Unabhängigkeit, ihre konstante Weigerung, irgendwelche Moden mitzumachen oder Kompromisse einzugehen, haben einen hohen Preis gefordert. Sie gehörten nie einer Gruppe an, machten sich nie zum Sprachrohr irgendwelcher Partikularinteressen. Ihre "penetrante Sturheit im Verfolgen humanistischer Themen" (René Mertens) erschwerte ihr Schaffen in einem Land, das sonst so viel auf seine humanistische Traditionen und Institutionen hält. Sie betrachten sich als Moralisten: Sie sind sich bewusst, dass die Entwicklung der Gesellschaft, der Wissenschaft und Technik zu einer Aenderung der Moral und ihrer Massstäbe führt. Mitzuwirken an der Veränderung der Moral und ihrer Anpassung an die vorhandenen materiellen Mittel und Möglichkeiten, darin sehen sie die Aufgabe der Künstler, Schriftsteller, Musiker und Filmer. "Ich kann nur die Sensibilität der Leute für die grossen Probleme unserer Zeit, sei es im eigenen Land oder in der Dritten Welt, aktivieren und beeinflussen. Mehr kann ich nicht tun, sonst muss ich zur Waffe greifen, Terrorist werden oder weiss Gott was machen" (W. Marti).

Teleproduction 1953 - 1963

Als Walter Marti erkennen musste, dass er seine Vorstellungen von Fernseharbeit beim Schweizer Fernsehen nicht verwirklichen konnte, suchte er mit René Mertens einen Weg, selber Filme zu machen. Da es damals keine Filmförderung gab und die bestehende Struktur der schweizerischen Filmproduktion - es wurden fast nur Spielfilme, vor allem durch Lazar Wechslers Praesens, und Auftragsfilme hergestellt - für ihr Vorhaben denkbar ungünstig war, mussten die beiden Autoren auch Produzenten werden: 1953 gründeten sie die "Teleproduction", Dr. R. Mertens-Bertozzi/Walter Marti". Der erste Film war "Krippenspiel", ein Kurzfilm, der die szenische Darstellung der Weihnachtsgeschichte, wie sie unter der Leitung von Prof. Mimi Scheiblauer von Kindern der Zürcher Taubstummenschule seit 25 Jahren aufgeführt wurde, dokumentiert. 1962 entstand eine 26 minütige Neufassung (Kamera: Hans-Peter Roth) mit dem gleichen Titel. "Krippenspiel" enthält bereits ein zentrales Thema der meisten Filme von Marti/Mertens: "die Auseinandersetzung mit dem Menschen, auch dem schwierigen, dem versehrten, dem leidenden Menschen, das sachte, aber hartnäckige Aufspüren seiner verborgenen Qualitäten, seiner unsichtbaren Schönheit, das ehrfürchtige Erfassen jenes letzten Geheimnisses, das unangetastet in jedem auch dem eigenartigsten, dem verstörtesten Geschöpf verborgen liegt" (Klara Obermüller in der Weltwoche, 6. Oktober 1982, S. 29).

1954 planten Marti/Mertens drei Nummern für das "Schweizer Magazin", eine TV-Serie, dessen vierte Nummer aus dem Beitrag "Am Pfäffikersee" bestehen sollte, und realisierten den Kurzfilm "Trois chansons" mit dem Lausanner Cabaretensemble "Les Faux-Nez". Wiederum mit Mimi Scheiblauer entstand 1956 "Rhythmik" (Kamera: Ernst Artaria), der einen Filmpreis der

Stadt Zürich erhielt und in der BRD mit dem Prädikat "besonders wertvoll" ausgezeichnet wurde. In einfacher, aber dennoch kunstvoller filmischer Gestaltung illustriert der Film überzeugend die Bedeutung der musikalisch-rhythmischen Erziehung, wie sie vom Genfer Musikpädagogen Emile Jacques-Dalcroz entwickelt wurde, für die Entwicklung und Bildung des Kindes. Die Kinder, die sich, unbekümmert um die Kamera, völlig natürlich bewegen, zeigen, wie Rhythmisik bestehend aus Bewegung und Musik, die Fähigkeit zur Konzentration, zur Selbstbeherrschung und zur Gemeinschaft fördert, Phantasie und Improvisationsgabe anregt, zur Entspannung und zur Lösung von Hemmungen führt.

Nach dem bereits erwähnten, in der heiter-poetischen Stimmung an Renoirs "Une partie de campagne" und Tatis "Jour de Fête" erinnernden Kurzfilm "Jour de Pêche / Am Bach" (1958; eine Neufassung des für das "Schweizer Magazin" geplanten Beitrags "Am Pfäffikersee") und dem Auftragsfilm "Parfums de Paris" (1958), der ganz von spielerischer Lust und Improvisation lebt, entstand 1960 ein weiterer "pädagogischer" Film: "Frustration im frühen Kindesalter" (50 Minuten, farbig) dokumentiert eine wissenschaftliche Untersuchung der Zürcher Heimpädagogin Dr. Marie Meierhofer. In engem Zusammenhang mit ihrer Arbeit stehen zwei weitere Filme aus dem Jahr 1961/62: "Im Schatten des Wohlstandes" (Kamera: Ferry Radax) handelt von Frustrationen im mechanisierten Alltag (Eine Zürcher Behörde verbot die öffentliche Vorführung des Films mit der Drohung, dem Institut, das die Grundlagen lieferte, die Subventionen zu streichen), und "Unsere Kleinsten" (Kamera: Rudolf Menthonnex) zeigt anhand von fünf im Studio konstruierten Musterbeispielen Ursachen und Folgen von Frustrationen im frühen Kindesalter. An der Hyspa, der Ausstellung für Hygiene, Gesundheit und Sport, wurden die fünf drei- bis vierminütigen Teile gleichzeitig von fünf Projektoren mit Rückprojektion in einem dunklen Gang vorgeführt, sodass die Besucher beim Betrachten eines Teiles akustisch auch die andern wahrnahmen.

Ein ungewöhnliches Unterfangen war 1963 die Realisierung von "Le pèlé", einem bedeutenden Dokument des "Cinéma-vérité". Pèlé ist die Kurzform von pèlerinage und bezeichnet die traditionelle Wallfahrt der Pariser Studenten nach Chartres, organisiert vom Centre Richelieu nach einer von Charles Péguy begründeten Tradition. Die Filmequipe, die am 4. Mai 1963 den 50-60 Kilometer langen Pilgermarsch von 10000 Studenten begleitete, stammte aus sechs europäischen Ländern. Geleitet wurde sie von Moritz de Hadeln, Walter Marti und Sandro Bertossa, an den Kameras standen Ernst Artaria, Richard Clifton-Dey, Hervé Hesnard, Jan Oonk und Jean-Charles Meunier. Diskussionen und Interviews bilden den Hauptteil der fesselnden Filmreportage. Da mehrere Teams gleichzeitig filmten, wobei ganz unterschiedliche (mal kühl-distanzierte, mal ergriffen-engagierte) Sequenzen entstanden, gelang es, in dem knapp einstündigen Film einen umfassenden Gesamteindruck von diesem "Phänomen kollektiver Begeisterung" (Freddy Buache) zu vermitteln.

Ausbruch aus der Isolation

Die ersten Jahre hatten Marti/Mertens in fast völliger Isolation gearbeitet. Es gab kaum Beziehungen zwischen den Filmschaffenden, die ausserhalb des traditionellen Schweizer Films neue Konzeptionen, Formen und Inhalte zu realisieren versuchten. Das änderte sich 1961 mit Henri Brandts "Quand nous étions petits enfants". Dieser schlichte Film über eine Schule im Neuenburger Jura war für das schweizerische Filmschaffen etwas völlig Neues. Brandt zog mit seinem Werk von Dorf zu Dorf und konnte von den Einnahmen sogar leben. Alain Tanner hatte die Idee, man müsse sich mit diesem Mann verbünden. So kam es zu einem Treffen bei Brandt, an dem J. Bardet, Claude Goretta, Jean-Jacques Lagrange, Marti/Mertens und Alain Tanner teilnehmen. Sie hatten das englische "Free Cinema", das Cinéma-vérité, das sie bei einer Veranstaltung in Grenoble kennengelernt hatten, und vor allem Ermanno Olmis "Il posto" im Kopf. Sie glaubten, dass es möglich sein sollte, auf der Fährte von Brandt auch in der Schweiz solche Filme zu machen. W. Marti: "Es wurden drei Beschlüsse gefasst: 1. Gründung eines Verbandes der Filmgestalter mit dem Ziel, ein Bundesgesetz zur Förderung des Films zu schaffen. 2. Kontakt aufzunehmen mit Alexander J. Seiler, um die Deutschschweizer miteinzubeziehen. 3. Zu verkünden, dass der alte Schweizer Film gestorben ist, und dass wir der neue sind."

Am 9. Oktober 1962 wurden die Statuten der "Association Suisse des Réaliseurs" (Verband Schweizerischer Filmgestalter) genehmigt. Unter der Führung der "Politiker" Tanner, Seiler und Freddy Landry wurde der Verband zu einem wesentlichen Faktor für die Entwicklung des neuen Schweizer Films. Mit den Zielen und der Politik des Verbandes war Walter Marti nicht immer einverstanden, es gab heftige Auseinandersetzungen und es kam zu einer zeitweisen Entfremdung zwischen ihm und dem Verband. Er war skeptisch gegenüber der Gründung des Schweizerischen Filmzentrums, weil er einer solchen bürokratischen Institution misstraute. Die Entwicklung hat Marti in manchem nicht Recht gegeben, doch ist seine Opposition nicht wirkungslos geblieben. Marti sah auch die negativen Seiten der Filmförderung: "Das Wort 'Filmförderung' verfehlte seine Blendwirkung nicht. Die Hoffnung auf Bundesgelder hat eine Menge Filme hervorgebracht. Der Staat sah sich veranlasst, ein Kontroll-, Zensur- und Lenkungssystem zu entwickeln, das sich mit den Jahren sehr vervollkommen hat. Wie das Fernsehen, hat auch der Bund kein Geld für Experimente. Jeder Versuch, in der Filmkunst thematisch und formal neue Wege zu gehen, ist von der eidgenössischen Filmförderung ausgeschlossen. Sie begünstigt Co-Produktionen mit dem Fernsehen, wo die Schafe gut gehütet sind, schiebt die Filmemacher auf Randthemen, das Aufwärmnen alter Töpfe, die verschwindende Folklore ab. Die Haupttendenz ist gar nicht, das ~~creative~~ nationale Filmschaffen zu fördern, sondern kommerzielle Co-Produktionen mit dem Ausland." (Antwort auf eine Umfrage des Festivals von Nyon 1975, abgedruckt im Badener Tagblatt, 18. Oktober 1975).

Marti/Mertens haben sich immer wieder für jene eingesetzt, die nicht im Trend liegen, nicht modisch sind, die Nase nicht im Wind und keine Lobby haben - die Jungen, die Aussenseiter, die Unbekümen, die Querulant. Das macht sie bei Bürokraten und Mischlern aller Art verdächtig und unbeliebt. Und eine gewisse Tragik besteht darin, dass Marti/Mertens häufig zusehen müssen, wie andere von dem profitieren, wofür sie gekämpft haben.

Autoren - Produzenten

Marti/Mertens waren nicht nur ihre eigenen Produzenten, sie wurden es auch für andere: 1964 produzierten sie "Les apprentis", Alain Tanners ersten langen Film. Es war ein Schritt nach vorn auf dem Weg zu einem "nouveau cinéma suisse". Tanner setzte Lehrlinge - "die um ihre Jugend betrogenen billigsten Arbeitskräfte unserer Industrie" (A. J. Seiler in "Film in der Schweiz", S. 25) - vor die Kamera und liess sie über ihre Erfahrungen und über ihre Einstellung zur beruflichen Ausbildung berichten, und ergänzte und kontrapunktierte ihre Aussagen mit Bildern aus ihrem vertrauten, noch weitgehend intakten Alltag zu Hause, von ihren Beschäftigungen und Hobbies. Zusammen mit Alexander J. Seilers im gleichen Jahr entstandenen "Siamo Italiani" erschloss Tanner wirklichkeitsnahe Themen, um die der kommerzielle Schweizer Film bisher meist einen grossen Bogen gemacht hatte. "Les Apprentis" ist der Ausgangspunkt einer Karriere, die Tanner zum international bekanntesten Filmschaffenden der Schweiz machte.

Zwei Jahre später, 1966, kam "Ursula oder das unwerte Leben" (Kamera: Hans-Peter Roth und Rolf Lyssy), das Hauptwerk von Marti/Mertens und bis heute neben "Krippenspiel" ihr erfolgreichster Film. Er ist ein einzigartiges Dokument der Erziehungs- und Bildungsbestrebungen der 1968 verstorbenen Heilpädagogin Dr. h. c. Mimi Scheiblauer mit geistig und körperlich schwerst behinderten Kindern. Mit unendlicher Geduld und menschlich-künstlerischem Gespür wird hier versucht, den behinderten Menschen ernstzunehmen, seine Fähigkeiten, und seien sie noch so gering oder verschüttet, zu entdecken und zu entwickeln und so Brücken zu schlagen zwischen den Behinderten und dem sogenannten Normalmensch. Der Film nimmt - der Titel deutet es an - eine ethisch und menschlich fundamental jener verbrecherischen Haltung entgegengesetzte Position ein, die in Nazi-Deutschland die Vernichtung "unwerten" Lebens wie "entarteter" Kunst rechtfertigte. Der Film aber hatte (sich betroffen fühlende Institutionen reagierten damals mit empfindlicher, abwegelnder Kritik) und hat immer noch eine aktuelle gesellschafts-politische Dimension: "Eine Gesellschaft kann erst dann human genannt werden, wenn sie zum Beispiel auch behinderten Kindern zu einem menschenwürdigen Dasein verhilft oder es wenigstens versucht" (Wilhelm Roth in "Film in der Schweiz", S. 47).

"Ursula", der mehrere Auszeichnungen erhielt und am Anfang einer Reihe von Filmen über und mit Behinderten steht, ist trotz seines relativen Erfolges ein Exempel dafür, in welcher Misere Autoren-Produzenten in jenen Jahren (und noch heute) häufig tätig sein mussten. Die Arbeit an "Ursula" dauerte acht Jahre. Wegen Geldmangel musste sie immer wieder unterbrochen werden. Als ihre eigenen Produzenten mussten sie einen grossen Teil ihrer Kraft und Zeit im Auftreiben von Finanzen erschöpfen. Weder das Fernsehen noch andere öffentliche Institutionen interessierten sich für den Film. Vom Bund gab es schliesslich eine Qualitätsprämie von 35'000 Franken. In dieser Situation veröffentlichten Marti/Mertens am 25. Februar 1967 in der "Gazette de Lausanne" einen offenen Brief an Bundesrat Tschudi, als Reaktion auf dessen Darstellung der Kulturpolitik, die den Eindruck erweckte, mit der Filmförderung sei alles bestens bestellt und man denke jetzt sogar daran, den Spielfilm in die Förderung einzubeziehen. Marti/Mertens schrieben unter anderem: " 'Ursula ou la Vie inutile' a été réalisé en huit ans, par manque d'argent. Ce film marche dans les cinémas en Suisse allemande. Nous n'avons pas les moyens de réaliser une version française pour le moment. Ce film a rapporté à l'Etat, en 5 mois, sous forme d'impôts sur les spectacles, autant d'argent qu'il nous a été accordé par la Confédération sous forme d'aide à la production. Ce film nous a complètement ruinés. Il rapporte de l'argent, oui, et nous payons nos dettes. La prime de qualité, d'un montant de 35000 francs, ne permet pas de mettre un nouveau projet sur pied.

Mettons les choses au point. L'aide fédérale au cinéma ne nous a pas empêchés de faire du cinéma indépendant. Nous avons réalisé des longs métrages documentaires qui font leur chemin à l'étranger. Nous allons mettre nos 35000 francs à la disposition d'un jeune qui fera, avec notre collaboration, un long métrage de fiction. Dans les pays de l'Est, l'apprenti-cinéaste qui arrive au bout de ces études doit faire un long métrage, et plusieurs de ces films, travaux de diplôme, ont été primés au Festival de Locarno. En Suisse, un cinéaste de trente ans a le choix entre l'émigration et la mendicité. Pour notre part, nous n'avons pas honte de mendier."

Der Junge, dem sie die 35000 Franken zur Verfügung stellten, war Rolf Lyssy, dessen erster Spielfilm "Eugen heisst wohlgeboren" (1968) Marti/Mertens produzierten. Der Film, eine leicht groteske Komödie um einen verklemmten Schweizer, der über den Computer eine Frau sucht, hatte keinen Erfolg und liess die Teleproduction auf einem Schuldenberg sitzen, den Marti/Mertens während Jahren abtragen mussten. Damit war ihnen als Autoren jeder Spielraum genommen, denn auch als Produzenten konnten sie nichts mehr wagen. In diese Lage waren sie nicht zuletzt deshalb geraten, weil sie "Eugen" sozusagen zu früh produziert hatten. Weil das erste Filmgesetz von 1963 lediglich die Unterstützung und Förderung von "kulturell oder staatspolitisch wertvollen Kultur-, Dokumentar- und Erziehungsfilmen" vorsah, war ein Beitragsgesuch für Lyssys Spielfilm abgelehnt worden. Erst das revidierte Filmgesetz von 1969 ermöglichte

auch die Förderung von Spielfilmen. Die materielle Investition in Rolf Lyssys Film haben Marti/Mertens verloren. Es bleibt ihnen die Genugtuung, dass sich, wie bei Tanner, das Vertrauen in Lyssys Qualitäten als richtig erwiesen hat. Mit "Die Schweizermacher" hat er den bis heute erfolgreichsten Schweizer Film geschaffen. Und die entmutigenden Erfahrungen mit der Produktion von Filmen anderer haben die beiden nicht resignieren lassen. Sie unterstützen immer wieder junge Talente, geben ihnen Arbeit und Ratsschläge und setzen sich mit ihren Projekten kritisch auseinander. Es gibt so etwas wie eine Marti/Mertens-Schule; Erich Langjahr und Beni Müller gehören dazu.

Die letzten zehn Jahre

Marti/Mertens traten erst 1973 wieder mit einem eigenen Film an die Öffentlichkeit, mit einem Film, dessen radikal experimenteller Charakter bei vielen auf Unverständnis stiess. "Die Selbstzerstörung des Walter Matthias Diggelmann" (Kamera: Hans-Peter Roth) hält fest, was der Schriftsteller Diggelmann am 16. Dezember 1972 im ungeheizten Théâtre du Jorat in Mézières aus dem Stegreif in die Kamera gesprochen hat. Diggelmann geht mit sich selbst ins Gericht und zieht eine Bilanz seines Lebens. Die Kamera lässt ihn nicht aus dem Objektiv, bleibt immer am gleichen Standort, es gibt kaum Schnitte, nur die Distanz zwischen Zuschauer und dem einsamen Mann auf der Bühne wechselt. Da versucht einer, die Wahrheit, seine Wahrheit zu sagen, ein für den Sprecher ebenso gefährliches Unterfangen wie für den Filmer, der dieser Wahrheit mit dem denkbar geringsten formalen Aufwand auf der Spur bleibt und sich dabei der eigenen Wahrheit aussetzt. Der Film ist ein extremes Werk, das den Akteur auf der Bühne wie die Filmer hinter der Kamera an eine Grenze gelangen liess, die ohne tatsächliche Selbstzerstörung kaum mehr zu überschreiten war.

Auf den Diggelmann-Film folgten noch zwei Filmporträts "Helder Camara: Gebet für die Linke" (1974) und "Héritage" (1980), ein Film über den Aargauer Musiker und Maler Peter Mieg. Allen drei Filmen gemeinsam ist, dass sie "Menschen mit Charisma" porträtieren: Camara mit weltweiter, Diggelmann mit überregionaler (im deutschsprachigen Raum) und Mieg mit regionaler "Ausstrahlung". Formal sind aber die drei Filme, die eine Art Trilogie bilden, denkbar unterschiedlich. Für jedes Porträt wurde eine spezifische Form erdacht und konsequent realisiert, um herauszufinden, was die jeweils praktisch erprobten formalen Lösungen hergeben. In der "Selbstzerstörung" - Diggelmann war schliesslich Schriftsteller - dominiert das Wort, die optischen Mittel sind so weit wie möglich reduziert. Im Gegensatz dazu fällt in "Héritage" kein einziges Wort. Mieg wird aus seinen Werken, Kompositionen und Gemälden, und aus seinem privaten Lebensbereich, seinem Haus und dessen Ausstattung optisch und akustisch als Vertreter und Erbe bürgerlicher Kultur "erschlossen". Zeitlich und formal liegt das "Gebet für die Linke" dazwischen. Ausgehend von einer Rede Helder Camaras in Zürich,

besteht der Film aus formal ganz verschiedenen Teilen. Optisch stark bewegte, nur musikalisch begleitete Sequenzen sind mit einem Mittelteil verbunden, in dem das Wort dominiert: Vor starrer Kamera spricht Camara ein Gebet für Minderheiten. Diese ausgeklügelte formale Lösung ist keine blosse Spielerei, sondern entspricht verschiedenen Ebenen, die in der Persönlichkeit Camaras wiederum eine Entsprechung finden.

Mit dem Namen "Teleproduction" haben Marti/Mertens von Anfang an ihr Interesse am Fernsehen angemeldet. Aber in 30 Jahren ist es zu keiner eigenen Koproduktion mit dem Fernsehen gekommen. Es gelang ihnen nie, die Hürden zu nehmen, die das Fernsehen ihnen entgegenstellte. Das Schicksal, vom Fernsehen links liegen gelassen zu werden, teilen Marti/Mertens noch mit andern, zum Beispiel mit Fredi M. Murer. Entsprechend bitter lautet Martis Fazit über die Rolle des Fernsehens für das Filmschaffen: "In den sechziger Jahren hat das Fernsehen der welschen Schweiz einigen Filmleuten die Möglichkeit geboten, eigenwillig zu arbeiten, Erfahrungen zu sammeln, zu reifen. Das ist jetzt nicht mehr so. Aber in der deutschen Schweiz war das Fernsehen schon immer filmfeindlich und allergisch auf Talent, es hat in 20 Jahren keine einzige schöpferische Persönlichkeit hervorgebracht" (Badener Tagblatt, 18. Oktober 1975). Einer der Gründe, warum Marti/Mertens nie zum Zug gekommen sind, liegt wohl darin, dass sie als Produzenten ihre Anliegen vertraten und sich nicht als Autoren bedingungslos den Arbeitsbedingungen ausliefern mochten. In der Westschweiz war es immerhin möglich, zwei Fernsehproduktionen zu gestalten: In "A propos des apprentis" (1977) besuchte Walter Marti die inzwischen erwachsenen Lehrlinge, die Alain Tanner 1964 in seinem Film vorgestellt hatte, und in der eindrücklichen "Ballade au pays de l'imagination" (1980) porträtierte er zusammen mit Jean-Jacques Lagrange naive Maler und ihre Werke, die die Bassa Padana am Unterlauf des Po in überreichem Masse hervorgebracht hat. Der Versuch, für das Deutschschweizer Fernsehen das Fernsehspiel "Die Mutter des Mörders" (nach einer Reportage von Egon Erwin Kirch) zu inszenieren, scheiterte an unvereinbaren Standpunkten.

"Au pays de l'imagination"

Auf die Frage, ob er überhaupt vom Filmen leben könne, antwortete Walter Marti nicht ohne Ironie: "Ich lebe vom Filme-Planen, vom Filme-mir-Vorstellen, vom Studieren, welche Filme gemacht werden sollen, die man aber nicht machen kann. Ich lebe davon, dass ich danach suche, welche Filme den Kampf lohnen, den es ohnehin braucht, um sie zu machen" (Zoom-Filmberater 24/73, S. 4). Pläne, Projekte, Entwürfe, Ideen produzieren Marti/Mertens täglich. Die Liste konkreter Filmprojekte, die nie zustande kamen, ist um vieles länger als jene der verwirklichten Werke. Darunter befinden sich zahlreiche Fernsehprojekte, Spielfilmprojekte mit De Sica, Zavattini und anderen, Verfilmungen von Brecht-Stücken, ein abendfüllender Patalozzi-Film, eine Filmleinheit im Kampf gegen den Analphabetismus, "Porträts kleiner Leute" und "Chronik der 80er Jahre" (Vorschläge für TV-Serien), ein Kinofilm "Centre du monde" und und.... Unter

den TV-Vorschlägen hat es mehrere Projekte, für die sich damals niemand interessierte, die aber später in anderer Form von anderen Leuten verwirklicht wurden.

Die gemeinsam entwickelten, nie realisierten Projekte gehen in die Dutzende. Sie blieben alle "au pays de l'imagination". Es wundert eigentlich, dass beide nicht schon längst das Filmmachen an den berühmten Nagel gehängt haben. Aber sie machen weiter, obwohl sie sich immer wieder ganz konkret fragen müssen, ob sie sich das Weitermachen überhaupt noch leisten können. Trotz allen Rückschlägen, Misserfolgen und Enttäuschungen sind Marti/Mertens Optimisten geblieben. Marti sagt, all die guten und schlimmen Erfahrungen hätten ihn fähig gemacht, "wahrhaftig mich selber zu sein, weil ich vor nichts und niemandem mehr Angst habe."

"Dem Humanen verpflichtet" habe ich meinen Versuch, einige Aspekte zum Leben und Werk von Walter Marti und Reni Mertens zusammenzutragen, überschrieben. Wenn es noch eines Beweises bedürfte, dass diese Behauptung zutrifft: Marti/Mertens planen seit zwei Jahren ein neues Projekt mit dem Titel "Plädoyer für die Menschlichkeit". Thema des Films ist das humanitäre Recht, das seit 1884 in verschiedenen Konventionen und Protokollen festgelegt wurde, die teilweise unbekannt geblieben oder in Vergessenheit geraten sind, und von keinem Gericht und keiner Macht durchgesetzt werden können. Dies könnte nur die öffentliche Meinung, und diese wollen sie mit ihrem Projekt mobilisieren. Walter Marti und Reni Mertens haben auf Grund ihrer bisherigen Tätigkeit ein Anrecht darauf, dass ihnen jene Unterstützung geboten wird, die sie zur Realisierung dieses Projektes benötigen.

Franz Ulrich

Benützte Quellen:

- F. Buache, *Le cinéma suisse*, Lausanne 1979
Film in der Schweiz, München 1978
W. Marti, Schweizer Filmrealitäten (in Badener Tagblatt,
18. Oktober 1975)
K. Obermüller, Filme und Projekte (in Weltwoche, 6. Oktober 1982)
M. Schaub, *Der neue Schweizer Film 1963-1974*, Zürich 1975
F. Ulrich, Filme machen in der Schweiz - zum Beispiel Walter Marti
(Interview in Zoom-Filmberater 24/73)
sowie Tonbandaufzeichnungen, Dokumente und Gespräche,
für die ich Reni Mertens und Walter Marti danke.

WALTER MARTI & RENI MERTENS

DOCUMENTS PHOTOGRAPHIQUES

LEGENDE DES PAGES DE PHOTOGRAPHIES
(de haut en bas, de gauche à droite)

Page 1

1. Scène du film "Unsere Kleinsten" (1961)
2. Scène du film "Krippenspiel" (première version, 1953)
3. De gauche à droite : Walter Marti, Ernest Artaria et Reni Mertens lors du tournage de "Jour de pêche" (1955)
4. Walter Marti lors du tournage de "Rhythmik" (1956)
5. Scène du film "Rhythmik" (1956)

Page 2

1. De gauche à droite : H.P. Roth, Reni Mertens et Walter Marti lors du tournage de "Krippenspiel" (Nativité), 1962
2. Scène de "Krippenspiel/Nativité" (deuxième version), 1962
3. Scène de "Krippenspiel/Nativité" (deuxième version), 1962
4. Scène de tournage de "Krippenspiel". A droite en bas, Reni Mertens
5. Présentation de "Krippenspiel" au Festival de Locarno (Walter Marti et Michel Simon, derrière Freddy Buache)

Page 3

1. Tournage de "Les apprentis" (1964). A droite Alain Tanner et Ernest Artaria
2. Tournage de "Les apprentis" (1964)
3. Scène du film "Les apprentis" (1964) de Alain Tanner (prod. Teleproduction)
4. Scène du film "Les apprentis" (1964) de Alain Tanner
5. Scène du film "Le Pèlé" (1963) de Moritz de Hadeln (prod. Teleproduction). Deuxième à droite : le Père Lustiger, actuel archevêque de Paris
6. Scène du film "Le Pèlé" (1963) de Moritz de Hadeln (prod. Teleproduction)

Page 4

1. Scène de tournage de "Ursula oder das unwerte Leben" (1966)
2. Scène du même film, à droite Mimi Scheiblauer
3. Scène de tournage de "Ursula oder das unwerte Leben" (1966)

Page 5

1. Rolf Lyssy, Reni Mertens et Walter Marti lors du tournage de "Eugen heisst Wohlgeboren" de Rolf Lyssy (Prod. Teleproduction), 1968
2. Scène du film "Eugen heisst Wohlgeboren" de Rolf Lyssy (1968)
3. Scène de tournage du même film. A droite Rolf Lyssy

Page 5 (suite)

4. Scène de tournage du film "Eugen heisst Wohlgeboren"
5. Scène du même film
6. Scène du film "Eugen heisst Wohlgeboren" de Rolf Lyssy

Page 6

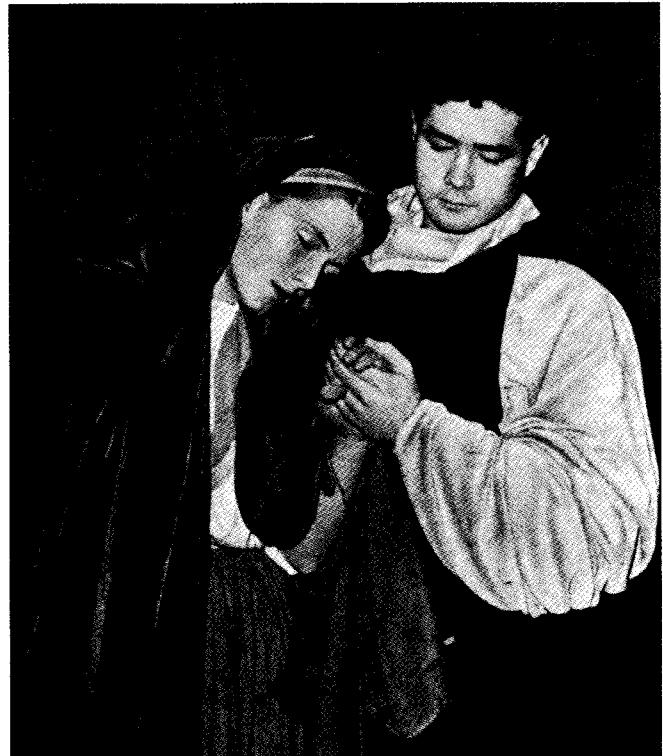
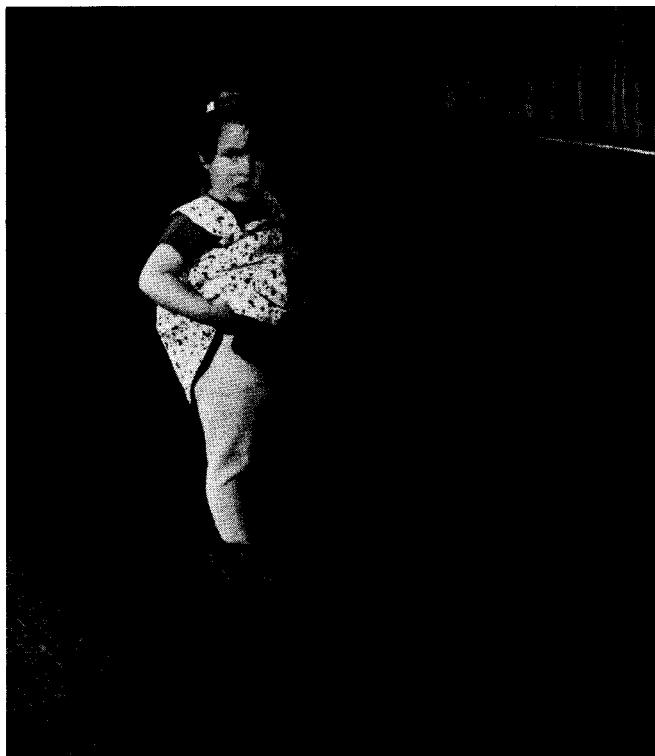
1. Scène du film "A propos des apprentis" (1977)
2. Scène du film "Ballade au pays de l'imagination" de Jacques Lagrange (1980)
3. Reni Mertens et de dos Helder Camara lors du tournage de "Prière pour la gauche" (1974)
4. Scène du film "Prière pour la gauche" (1974).

Page 7

1. W.M. Diggelmann dans "Die Selbstzerstörung des Walter Matthias Diggelmann" (1973)
2. Peter Mieg dans "Héritage" (1980)
3. Scène du film "Ballade au pays de l'imagination" de Jacques Lagrange (1980)

WALTER MARTI & RENI MERTENS

Photo 1



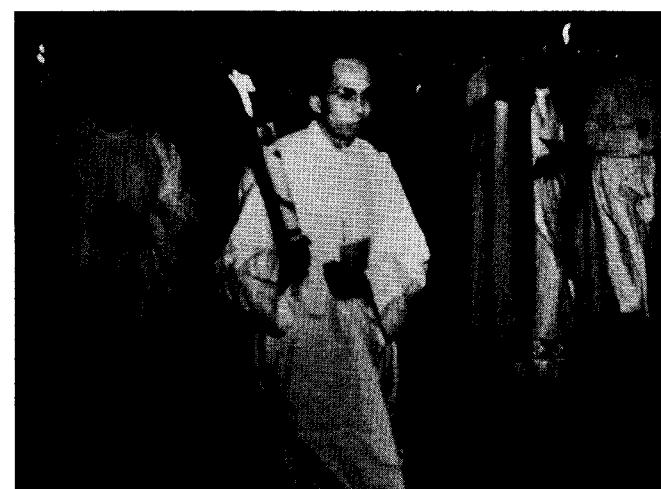
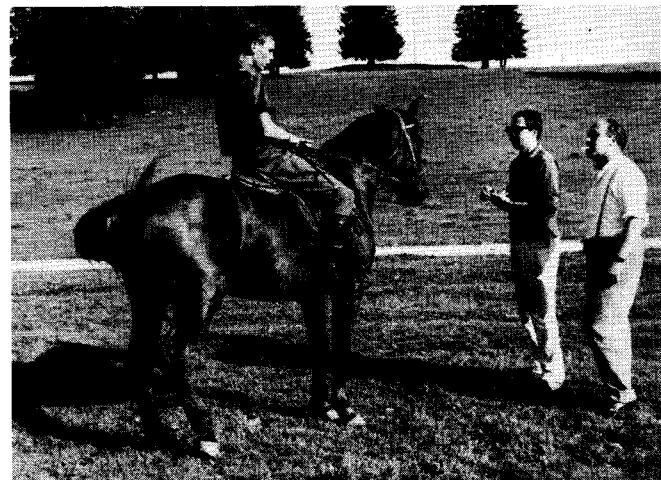
WALTER MARTI & RENI MERTENS

Photo 2



WALTER MARTI & RENI MERTENS

Photo 3



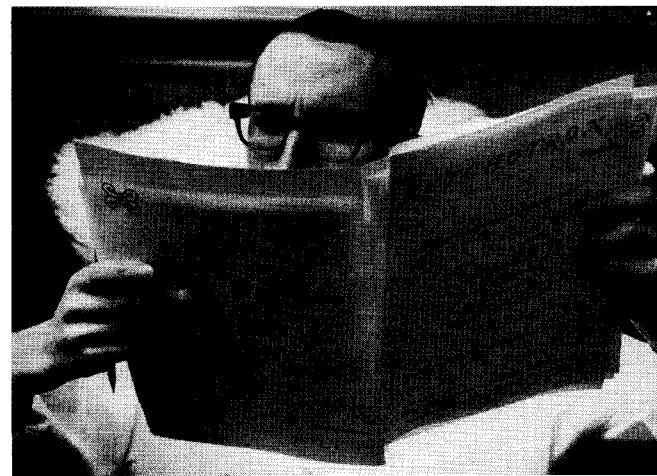
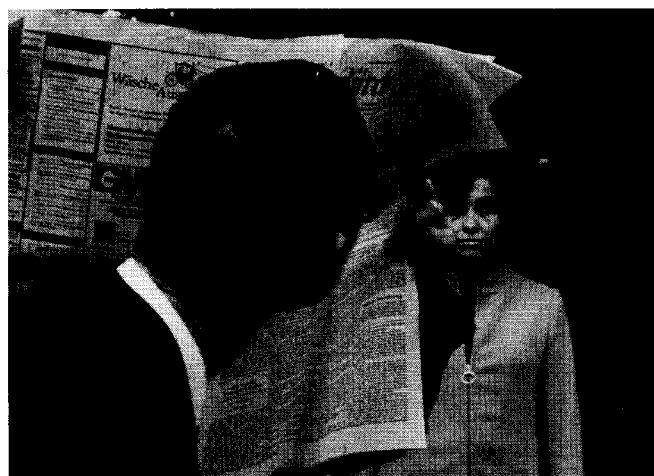
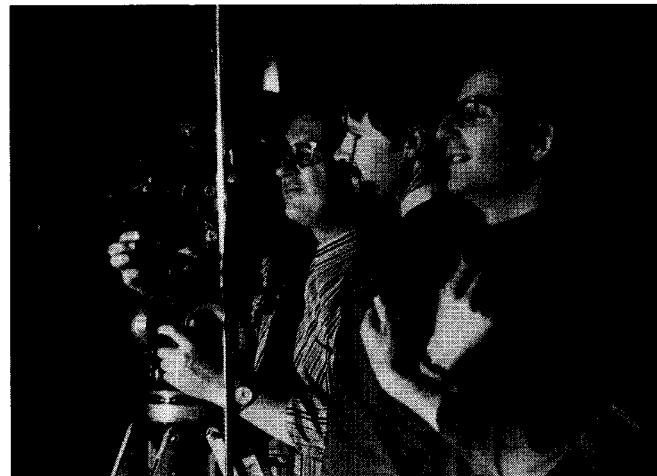
WALTER MARTI & RENI MERTENS

Photo 4



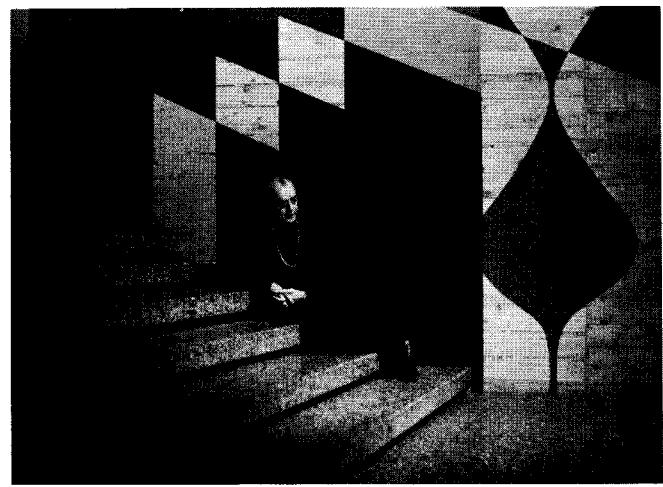
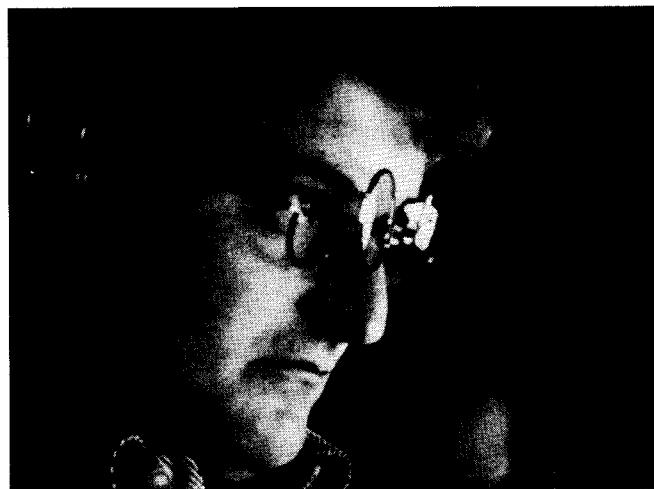
WALTER MARTI & RENI MERTENS

Photo 5

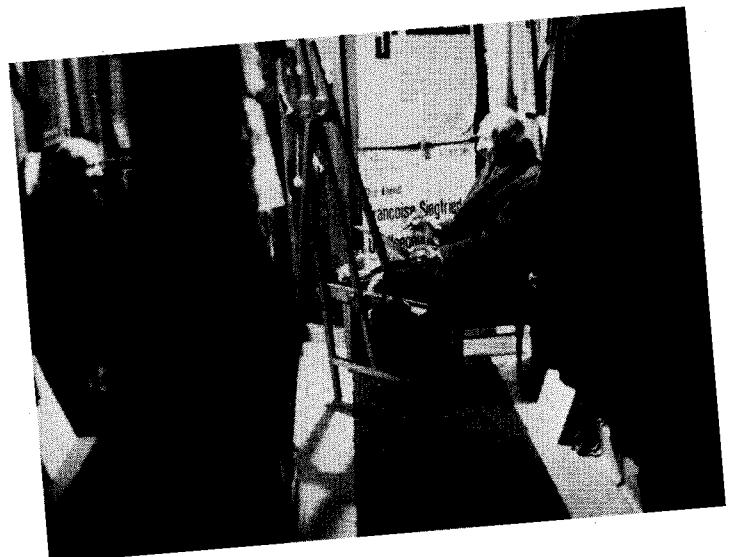


WALTER MARTI & RENI MERTENS

Photo 6



WALTER MARTI & RENI MERTENS



WALTER MARTI & RENI MERTENS

TEMOIGNAGES

"L'art cinématographique offre une telle variété de recherches, exige une si grande quantité de travaux de tous genres, et réclame une attention si soutenue que je n'hésite pas, de bonne foi, à le proclamer le plus attrayant et le plus intéressant des arts, car il les utilise à peu près tous."

(Georges Méliès)

"Ce ne sont pas les images qui font un film, mais l'âme des images."

(Abel Gance)

"Je meurs pour témoigner qu'il est impossible de vivre."

(Jean-Paul Sarte)



LEUR SOLITUDE DE FREDDY BUACHE

L'initiative que vous prenez en vue de composer un hommage cohérent au travail de Reni Mertens et Walter Marti me semble mériter d'emblée la plus vive gratitude et l'attention de tous ceux qui s'efforcent de comprendre (non de juger en impressionnistes distraits ou myopes) les sens complexes et contradictoires des énergies souterraines d'où le septième art helvétique tire, depuis un quart de siècle, quelques résultats louables en même temps que ses endémiques velléités.

Ce que j'écris de ces deux personnalités dérangeantes dans mon livre sur le cinéma suisse correspond exactement à ce que je pense d'elles aujourd'hui; je vous autorise évidemment à extraire de ces textes ce que vous jugerez utile d'en extraire pour l'information de votre public et des lecteurs de l'ouvrage que vous vous proposez de leur consacrer. Vous pensez bien que ces quelques pages insérées dans un panorama général (dont je connais les nombreuses lacunes) me paraissent très insuffisantes pour cerner convenablement leur oeuvre inscrite sur la pellicule, indissociable de l'action morale, esthétique, sociale, qui s'y révèle et qui ne cesse de se prolonger en dehors d'elle : car chacunes de leurs réalisations (je ne parle donc pas seulement des films, je songe également à leur attitude quotidienne, à leurs paroles, à leur façon de se porter à notre rencontre dans la vie), nous obligent à des réactions presque toujours passionnelles. Jamais, avec eux, l'interlocuteur ne peut se satisfaire de l'indifférence polie.

Par conséquent, aucun projet plus pertinemment que le vôtre, quelques semaines seulement après Locarno 1982, ne pouvait mieux provoquer ma réflexion au sujet de la situation actuelle (artistique et administrative) du cinéma suisse telle que l'éclairent 25 années qui, très exactement, furent ceux au cours desquels Mertens et Marti bataillèrent toujours en première ligne.

Mais les observateurs galonnés (ou ceux qui pensaient l'être) n'aperçurent pas souvent ces deux fantassins transformés au gré des jours, en estafettes, en sentinelles avancées, en tirailleurs solitaires. Car ces observateurs, vaniteux ou victimes des modes, ne regardaient pas les vrais combattants sur le terrain; ils préféraient discourir à partir de la rhétorique des officiers d'Etat-Major palabrant sous la tente (c'est-à-dire, par exemple, aux nocturnes conférences de presse de Soleure...) Je sais que ces métaphores militaires conviennent mal à Mertens et Marti. Pourtant, le fait est que, pendant le quart de siècle qui nous sépare du lendemain des années 50, tout ce que l'on a pu faire dans le cinéma suisse relève de la patrouille de reconnaissance, de l'escarmouche, de la conquête d'un pont à l'improviste, du retrait stratégique, bref d'une guérilla dont il faut reconnaître maintenant, hélas, qu'elle ne nous a pas permis de gagner la guerre. Nous avons glané des illusions de victoires. Mais la carte des opérations demeure plus confuse que jamais. Il n'y a pas de front commun, ce que précisément, continuellement, Mertens et Marti appellent de leurs voeux, ce qu'ils s'efforcèrent, par divers moyens, de créer. Faisant partie, comme eux, de la piétaille (que j'espère n'avoir pas quittée), je ne pouvais que les côtoyer sans tarder, les revoir souvent, fraterniser, ra-

mener au dialogue les enthousiasmes de Marti qui, parfois, ont tendance à devenir des monologues. Portés par leurs convictions, par leur volonté de rompre, par leur désir de lancer en toutes circonstances un appel au regroupement des forces, ils ont tenté de maîtriser l'ensemble des secteurs, de la production à la distribution en passant par la création. Il suffit de rappeler ce que fut leur action pour Les apprentis de Tanner (relire le générique, réétudier la technique adoptée en fonctions de l'époque) ouvrage qui sortit en première à l'Exposition nationale de 1964, manifestation-charnière de l'histoire cinématographique helvétique. Il suffit de rappeler ce que fut la tentative de tourner Eugen. Il suffit de mesurer l'importance exceptionnelle d'Ursula, puis d'évoquer le souvenir des commentaires suscités à ces multiples occasions pour constater, avec tristesse, qu'en dépit de leurs qualités d'accueil, Mertens et Marti ont souffert d'un injuste isolement. C'est de cela qu'il faudrait parler, en laissant remonter de la mémoire des faits qui pourraient composer une jolie chronique sentimentale ponctuée de quelques bons coups de colère, sans pour autant virer au radotage d'anciens combattants choqués par les moeurs des jeunes de la nouvelle génération.

Malheureusement, cet article, des circonstances fâcheuses m'empêchent d'en entreprendre la rédaction avec sérieux pour le terminer dans les délais que vous indiquez. D'où cette lettre que vous pouvez joindre, si vous le souhaitez, aux témoignages qui, je l'espère, plus clairement que le mien, attireront la sympathie sur Mertens et Marti, en montrant ce que fut leur solitude, née de l'incompréhension; de la sorte, cette solitude sera-t-elle peut-être moins douloureuse à l'avenir, pour eux comme pour d'autres, parce que partagée.

Et voici ce qu'écrivit en 1974 Freddy Buache sur Walter Marti et Reni Mertens, dans son livre "Le Cinéma Suisse" (L'Age d'homme, Lausanne) :

...Face à l'univers de l'enfance infirme, ils nient l'infirmité pour mieux l'analyser. Ils analysent le vide qu'elle constitue en face d'un univers social et moral (supposé plein) que ce vide, à son tour, analyse, puis juge. Reni Mertens et Walter Marti sont aussi des producteurs non conformistes qui auraient pu jouer entre 1960 et 1970, surtout pendant les années cruciales des débuts de la loi d'aide fédérale (1963-1968), un rôle d'animateurs de premier plan; mais ils rencontrèrent peu d'encouragements autour d'eux. (Mertens, Marti, Artaria, Bertossa présentèrent "Le Pelé" à la Cinémathèque Suisse à Lausanne - le film fut ensuite au programme du Festival de Locarno - le 2 février 1964 au cours d'une soirée qui prit la tournure d'un appel au regroupement des forces au niveau national et à la lutte contre une conjoncture maligne). Mertens et Marti, comme ceux qui les soutenaient, étaient en avance sur le lent mouvement officiel des idées, qualité qu'en Suisse on ne pardonne jamais (ou toujours, mais de façon posthume). Ils produisirent "Les Apprentis" de Tanner et, la même année, un autre long métrage de cinéma-vérité : "Le Pelé" (réal. : W.M., Moritz de Hadeln, Sandro Bertossa, avec 5 caméramen, 3 preneurs de son, 1964) consacré au pèlerinage des étudiants de Paris à Chartres. Les cinéastes décrivent, sans prendre parti, ce phénomène d'enthousiasme collectif et enregistrent en cours d'action (au gré d'interviews, de conversations particulières ou de discussions générales) les motivations contradictoires qui sous-tendent l'organisation de ce long cortège : certains participants avouent donner à leur fatigue la valeur d'un acte de foi, d'autres sont sceptiques mais espèrent gagner cette foi au bout de la route, d'autres encore sont rétifs, ou indifférents, mais tous marchent...

et la distanciation recherchée comme fondement principal du reportage s'abolit au profit d'un retour de l'apologétique chrétienne : belle preuve qu'un film n'est jamais innocent. A l'époque, où l'on accordait trop de vertus au "cinéma vérité", c'était une expérience nécessaire et décisive.

En 1961, "Krippenspiel (Nativité)" de Mertens et Marti se présentait comme une ébauche de leur oeuvre majeure : "Ursula oder das unwerte Leben (1966, Ursula ou la vie inutile)" même si elle ne lui ressemble pas et s'inscrit dans une esthétique affectée sans rapport avec le réalisme clairvoyant d'Ursula. "Nativité" est interprété par des sourds-muets qui ont reçu le canevas d'une histoire à raconter (d'où "La Nativité" canevas simple et connu). Les cinéastes les laissent inventer les gestes et les figures; ces sourds-muets témoignent d'une aisance d'expression corporelle qui pourrait être une leçon pour les comédiens professionnels. En même temps, les auteurs filment le spectacle comme un documentaire sur une thérapie par le jeu. Et l'intérêt qu'ils prirent à cette collaboration avec des enfants privés de l'ouïe et de la parole, à cette intrusion dans un monde que ceux qui ont des oreilles pour entendre et une bouche pour parler abandonnent en marge, les amenèrent à concevoir une oeuvre beaucoup plus excentrique afin de mieux faire sentir que l'homme est un centre et que la circonférence est partout.

Il n'y a pas de meilleur révélateur de la lumière que la nuit. Ils choisirent donc Ursula, petite fille sourde, muette, aveugle, épileptique, débile mentale, pour la mettre en scène dans un long métrage "pédagogique", au sens que Brecht cette fois, et non l'Institut Rousseau, donne à ce mot. En huit ans, avec une merveilleuse monitrice, Mimi Scheiblauer, ils vont quetter l'éveil passager dans le comportement de cet être noué sur sa douloreuse solitude. Que savons-nous de ces ténèbres ? Dalton Trumbo affirme dans "Johny got his gun" (1971) (film admirable jamais distribué en Suisse), que lorsqu'un cœur continue de battre au fond d'un abîme sous un corps mutilé jusqu'à n'être qu'un amas de viande, un mystère subsiste. La vie, c'est peut-être cette palpitation sacrée brûlant à l'infini d'elle-même, du minéral au végétal, de l'animal aux nébuleuses, de la glaise à la graine et à l'étoile. "Ursula" montre ce que peut accomplir une ouvrière du miracle puisque le miracle c'est la vie même. Néanmoins, l'essentiel n'est pas là, car le film nous en apprend moins sur les méthodes de Mimi Scheiblauer ou sur l'anormalité d'Ursula que sur notre propre normalité (ou ce que nous croyons être notre normalité). Sans doute fut-il mal compris. Les spectateurs sentirent qu'il les interpellait, à travers son sujet, de plus loin; mais trop souvent il fut considéré comme un bon documentaire, exempt de sentimentalisme, sur une créature à plaindre, alors qu'il posait par son langage, sans équivoque, les questions qui troublaient alors tous les cinéastes et qu'il y répondait : il indiquait la voie de l'authenticité, de l'intransigeance lucide et tenace.

"La vie inutile" du titre est une antiphrase; aucune vie n'est inutile, et surtout pas celle d'Ursula puisqu'elle parle de nous beaucoup mieux que la nôtre. Ce film d'une importance considérable (et qui le demeurera) surveillait à une étape ingrate du cinéma suisse. Producteurs-auteurs, Mertens et Marti, prêts à poursuivre leur tâche, furent pris de lassitude et de désexcitation. Dans une lettre ouverte adressée le 28 février 1967 à "La Gazette de Lausanne", qu'il convient de citer assez longuement parce qu'elle

concerne une situation générale, ils écrivaient : "...l'exposé de M. H.P. Tschudi donne l'impression que l'Etat fait de son mieux et que, si l'aide au cinéma manque d'efficacité, les cinéastes en sont eux-mêmes responsables. Le Département fédéral de l'Intérieur est, paraît-il, disposé à encourager maintenant dans un plus large mesure le film de fiction.

"Nous avons pour notre part, le 1er juin dernier, demandé un subside pour donner à un jeune réalisateur l'occasion de prouver sa capacité de réaliser un film de fiction. On nous a répondu le 31 décembre que c'était impossible dans le cadre de la loi actuelle.

"La loi permet toutefois l'attribution de primes de qualité. Pour "Nativité", court métrage à scénario, nous n'avons pas obtenu de prime. Pour "Le Pelé" nous avons reçu 15'000 francs. Pour "Les Apprentis", 12'500 francs. Pour "Siamo italiani", Alexander Seiler a obtenu 25'000 francs à la suite d'un recours. Pour notre dernier film de long métrage, "Ursula oder das unwerte Leben", la Confédération nous a alloué une prime de qualité de 35'000 francs.

"Ursula ou la vie inutile" a été réalisé en huit ans, par manque d'argent. Ce film marche dans les cinémas de Suisse allemande. Nous n'avons pas les moyens de réaliser une version française pour le moment. Ce film a rapporté à l'Etat, en cinq mois, sous forme d'impôt sur les spectacles, autant d'argent qu'il nous a été accordé par la Confédération sous forme d'aide à la production. Ce film nous a complètement ruinés. Il rapporte de l'argent, oui, et nous payons nos dettes. La prime de qualité, d'un montant de 35'000 francs, ne permet pas de mettre un nouveau projet sur pied... En Suisse, un cinéaste de trente ans a le choix entre l'émigration et la mendicité. Pour notre part, nous n'avons pas honte de mendier".

La version française d'"Ursula" ne put être réalisée; le film ne fut jamais exploité commercialement en Suisse romande. Quant au jeune cinéaste que Mertens et Marti se proposaient d'aider, c'était Rolf Lyssy, leur opérateur et collaborateur qui avait préparé un scénario en songeant à l'acteur qu'il emploierait : Kurt Bigger. L'argument d'"Eugen heisst wohlgeboren" (1968) se réfère aux aventures feutrées d'un esseulé timide qui espère trouver une épouse par le moyen d'une agence matrimoniale disposant d'un ordinateur. Lyssy, narquois, s'appuie sur la charmeuse photographie en gris-perlé de Robert Gnant et déploie le divertissement dans une tonalité vaguement tchèque, ou qui paraît l'être en partie à cause de Kurt Bigger qui rappelle Jiri Menzel acteur. Ce film sympathique et sans prétention fut déchiré par la critique de Zurich. Il ne méritait peut-être pas des dithyrambes, mais certainement pas non plus une exécution si sommaire. Sa carrière fut stoppée et les producteurs furent paralysés par cet échec. Lyssy fut plus heureux avec un court métrage impertinent, "Vita Parcoeur" (1970) qui scandalisa quelques pudibonds que la vogue des films "sexy" dans les salles spécialisées n'émouvaient pourtant guère, probablement parce que ces produits-là sont fabriqués ailleurs et parce qu'ils ressortissent au secteur des affaires !

L'incompréhension des journalistes face à Marti ne fut, hélas, qu'un cas particulier.

Et au sujet des "Apprentis", quelques pages plus loin :

... Le film fut présenté en première sous les auspices de la Cinémathèque suisse au cinéma central de l'Exposition nationale le 1er juin 1964. Ce fut un événement dans l'histoire du nouveau cinéma suisse en gestation. Mais rares furent ceux qui en saisirent la portée, qui négligèrent les défauts de l'œuvre pour saluer l'affirmation majeure qu'elle dressait face aux puissances d'argent, face aux idées reçues, face à des journalistes soumis au culte de la Beauté, respectueux des canons académiques et incapables de déceler une source prisonnière sous un terrain sec. Le film fut projeté au Festival de Locarno. Ceux qui l'avaient défendu à Lausanne poursuivirent le combat sans parvenir à briser l'indifférence des autres. Les producteurs Walter Marti et Reni Mertens, de leur côté, s'étaient battus pour obtenir une distribution normale et, grâce à eux, "Les Apprentis" entraînait dans le circuit au même titre qu'une œuvre importée. Mais, encore une fois, lors de la sortie publique, la presse fut réticente; le mouvement de sympathie de quelques-uns fut sans action sur la carrière du film. Les spectateurs boudèrent. Les rares critiques qui avaient senti que "Les Apprentis" amorçait une ère nouvelle au même titre que "La Suisse s'interroge" de Brandt, furent déçus, mais non désespérés. Persuadés qu'une brèche venait d'être ouverte dans le système, ils étaient attentifs aux modalités d'application de la loi fédérale qui venait d'entrer en vigueur. En outre, ils étaient persuadés que le cinéma intervenait avec opportunité dans une lutte sourde, imprécise, et pourtant d'une considérable importance dans la redéfinition complète des rapports politiques, sociaux et culturels au sein d'une société repue somnolant depuis trop longtemps avec le Neutralité pour oreiller de paresse....

Et sur le film "L'autodestruction de Walter-Mathias Diggelmann", quelques pages plus loin :

... Walter Marti tente une expérience dans "Die Selbstzerstörung des Walter-Matthias Diggelmann" (1972, L'autodestruction de W.M. Diggelmann) en fixant sa caméra sur l'écrivain convoqué, seul, le 16 décembre 1972, sur la scène du Théâtre du Jorat à Mézières, et sommé de se livrer là, devant d'inutiles décors en désordre, à un happening intellectuel solitaire. L'idée d'enregistrer ce spectacle anti-spectacle était bonne pour obliger Diggelmann à jouer le jeu de la vérité, mais elle n'est pas conduite jusqu'à son point extrême de cohérence par le cinéaste désireux, probablement sans le savoir, de filmer l'équivalent du "Portrait of Jason" de Shirley Clarke. Il n'ose pas se tenir dans le rogorisme du plan-fixe taraudeur, ce qu'aurait fait Straub, mais surtout il y choisit un personnage d'une arrogance exhibitionniste assez superficielle et d'une intériorité plutôt rabougrie : tout en buvant son litre de vin rouge pour défier puérilement les bien-pensants, Diggelmann sous la loupe de Marti n'expectore qu'une phraséologie banale sur la révolte et les affres de la création : on préférerait dès lors sur l'écran, même au détriment de l'abyssale introspection, un peu plus de panache ou un grain de folie, Dalí ou Carmelo Bene. Mais il n'y que Diggelmann et ce n'est pas beaucoup.....



FILMPOLITISCHE AVANTGARDE DE ALEX BAENNINGER

In die Filmgeschichte des bhördlichen Irrtums gehört ein wichtiges Kapitel über Reni Mertens und Walter Marti : ihnen zur Ehre als Filmschaffende und Filmförderer; sie sind beides, keines vom andern zu trennen.

Als es darum gegangen wäre, ihnen für Beginn und Fortführung der Arbeit weitsichtig zu helfen, tat sich die Filmpolitik schwer. Vielleicht darum, weil Mertens und Marti nicht blass und nicht einfach finanzielle Hilfe suchten, sondern ebenso das Bekenntnis zu ihrem Weg. Damals wie heute. Sie verlangen Radikaltät : aus der Ueberzeugung jener, die das Richtige im Gegenteil sehen. Zum Beispiel : Das behinderte Kind war Mitte der sechziger Jahre kein Thema. Sie machten daraus einen ergreifenden und ihren besten Film "Ursula oder das unwerte Leben". Das Werk gab ihnen recht - Hinterher. Es war tollkühn, 1968 für Rolf Lyssy "Eugen heisst wohlgeboren" zu produzieren. Sie bekamen recht - Jahre später. Mit "Les apprentis" und Alain Tanner war es nicht anders.

Wer heute wissen will, wie es um den Schweizer Film steht, entschliesst sich mit Gewinn zum Gespräch mit Reni Mertens und Walter Marti. Sie haben sich Klarsicht bewart und den Blick fürs Wesentliche. Unerbittlich sind sie im Argumentieren : stets mit Wirkung - und sei es jene des Widerspruchs, des Aergers, der Ungeduld. Unwirsches und Unangenehmes kommt zurück. Mertens un Marti beherrschen das Streigespräch, dem Streit nicht abgeneigt. Es gehört zum Schweizer Film, natürlich. Sie aber sind darin voraus und darüber, dass sie eine Kultur der Konfrontation besitzen. Ihre Direktheit hat Souveränität und Kompetenz.

Solches erklärt Erfolg und Verdienst : den Filmschaffenden gezeigt zu haben und immer wieder zu zeigen, dass Film nicht politisch voraussetzungslös entsteht; dass es sich aufdrängt, sich mit seinen Bedingungen zu befassen, um sie zu ändern und zu verbessern. Reni Mertens und Walter Marti, auch am Anfang des Verbandes Schweizerischer Filmgestalter, Übertragen Brecht auf den Film. Das charakterisiert und qualifiziert ihren Einsatz als filmpolitisches Programm.

Sie waren von den ersten, die eines hatte als der alte Schweizer Film zu Ende kam und der neue sich ankündigte. Nicht die Filmförderung war gegen Mertens und Marti : sie waren ihr voraus. Das ergibt den doppelten Wunsch, dass es so bleibt, dass die Filmpolitik noch grössere Schritte tut.



UN SEMEUR D'IDEES

CONVERSATION AVEC HENRY BRANDT

Comme Walter Marti, Henry Brandt est l'un des membres fondateurs de l'Association Suisse des Réalisateur. En vingt ans beaucoup de choses ont changé. Les hommes ont vieilli aussi, ou sont devenus plus amers, peut-être. A l'enthousiasme des premières heures, fait peut-être place plus de réalisme. L'on se souvient, ou l'on préfère ne pas trop se souvenir d'illusions et d'espoirs déçus. Pris dans les préparatifs d'un nouveau tournage, au milieu d'un nouveau projet encore plus complexe et difficile que "Le dernier printemps", Henry Brandt, sans se dérober - mais en donnant l'impression qu'il ne disait peut-être pas tout ce qu'il avait sur le cœur - s'est laissé interroger. Lui qui se dit être cinéaste par accident, mais qui n'a jamais cessé d'être cinéaste, lui qui se définit marginal fut en fait au centre aux moments décisifs. Son témoignage nous paraît capital, sur Marti et Mertens d'abord, puis sur ce qui les unit : le cinéma suisse, ou une certaine idée que l'on s'en fait.

Q - Walter Marti et Reni Mertens, quand et comment tout cela a-t-il commencé ?

R - C'est vraiment dans le brouillard tout ça. Je pense avoir connu Marti lorsqu'il m'a proposé - car l'initiative venait de lui - que nous fondions une association suisse des réalisateurs de films. Nous nous sommes réunis chez moi, sur les bords du lac de Neuchâtel. Il y avait là Marti - je me souviens de sa tête, car il a une tête que l'on n'oublie pas ! Puis j'ai le vague souvenir qu'il y avait là aussi Tanner, peut-être Bardet. Je me souviens que nous avons été ensuite manger les filets de perches pour fêter la naissance de cette nouvelle association : mais à part cela, je ne me rappelle guère d'autres détails.

Q - Pourquoi vouloir fonder une association nationale ? quels étaient les problèmes d'alors ?

R - C'était surtout des motifs de solitude. Chacun se battait dans son coin. Il y avait le groupé de l'Atalante à Genève, il y avait des tas de cinéastes qui commençaient..... Comme j'étais, par le hasard d'ailleurs, l'un des premiers qui avait commencé, Marti est venu me trouver avec ce projet d'association. C'était pour rompre la solitude, c'était une tentative de s'unir, de renverser la vapeur, de cesser de faire des cartes postales, de photographier les Alpes, pour faire enfin du cinéma.

Q - Y avait-il des contacts suivis entre réalisateurs romands et suisses allemands avant cette date ?

R - A mon avis, c'était la première fois. A cette époque, je crois, je ne connaissais aucun cinéaste suisse allemand. Y en avait-il d'ailleurs ? Je veux dire des cinéastes qui faisaient des films selon nos rêves d'alors. On a entendu parler de Seiler surtout après, vers 1963, lorsqu'il réalisa "Siamo Italiani" - donc une année après la fondation de l'association. Seiler à ce moment-là travaillait dans "l'alimentaire", en réalisant des films - je crois - pour l'office du tourisme. Je me souviens qu'on avait vu de lui un film assez beau, esthétisant, avec des

vues de voiliers sur le lac de Zurich. Mais Seiler nous ne le connaissons pas à l'époque. Il nous a rejoints après.

Q - Marti est donc d'abord venu chez toi ?

R - Il m'a d'abord téléphoné !

Q - Alors parlons des conversations téléphoniques avec Marti !

R - Marti est un gars qui parle beaucoup, qui a toujours beaucoup parlé. Nous avions ensemble de très très longues conversations téléphoniques qui me faisaient mal au bras gauche - car c'est avec le bras gauche que l'on tient l'écouteur. Il faudrait peut-être ne pas le dire, mais c'est peut-être pour cela que Marti n'a pas fait autant de films qu'il aurait pu en faire, car Marti est un semeur, un ensemeleur, c'est un homme d'idées, un homme qui a toujours essayé de jouer plus le rôle de producteur et de semeur d'idées, que celui de réalisateur.

Q - Quelle impression t'a laissée Marti à l'époque ?

R - C'est certainement l'impression d'un type extrêmement enthousiaste, plein d'idées, plein de projets et qui voulait faire quelque chose. Il n'a pas changé, il est resté le même, malgré l'âge, malgré l'usure et l'effet abrasif de l'indifférence.

Q - Alain Tanner a écrit avoir discuté avec toi du projet "Des Apprentis" avant d'avoir contacté Marti, qui en devint le producteur...

R - Je n'en ai vraiment aucun souvenir. Ce que je sais par contre, c'est qu'à cette même époque, nous avons approché les organisateurs de l'Exposition Nationale de 1964 à Lausanne pour que nous puissions nous y exprimer avec des films comme nous voulions en faire. Je me souviens qu'il y avait plusieurs projets, dont un de Goretta, un de Tanner et un de moi-même. Sur la base de je ne sais quelle décision, c'est moi qui ai été choisi pour réaliser les films de la Voie Suisse - "La Suisse s'interroge". Et c'est à ce moment-là que Tanner a fait "Les Apprentis".

Q - L'Association suisse des réalisateurs, l'Exposition Nationale, c'est aussi l'époque de la loi fédérale sur l'encouragement au cinéma. T'en souviens-tu ? Te souviens-tu des batailles, des discussions au sein de l'association à l'époque ?

R - Des batailles, je m'en souviens. On discutait beaucoup à l'époque. Je me souviens des réunions d'une bande de copains, qui mettaient leurs problèmes ensemble - et qui discutaient beaucoup. Ceci dura jusqu'à ce qu'arrivent dans cette association des éléments nouveaux très remuants et très contestataires, et qui, à mon avis, ont totalement changé l'esprit du début de l'association. A partir de ce moment-là, je m'en suis un peu désintéressé, car ce n'était plus des gens qui s'unissaient pour faire quelque chose, mais c'était des gens qui s'engueulaient.

Q - Après vingt ans, tu dresses donc un bilan assez négatif ?

R - Il est vrai que je n'ai plus beaucoup participé aux activités de l'association des réalisateurs. Mais je n'y ai plus rencontré non plus l'esprit de l'oxygène naissant qui nous arrivait lors de sa fondation.

Q - Walter Marti s'en est d'ailleurs - comme toi - distancé pendant une longue époque. Mais nous continuons à ne parler que de lui. Et Reni Mertens ?

R - J'ai toujours pressenti, ressenti, que Reni Mertens était la compagne de Walter Marti - la compagne intellectuelle profonde. Elle a sans doute joué chez Marti un rôle considérable. Ils forment une espèce d'association intellectuelle et politique qu'il m'est difficile de juger. J'ai l'impression qu'elle a toujours été derrière lui comme une inspiration profonde. Elle parlait peu; c'est Marti qui parlait. Mais je crois qu'elle a toujours été là, toujours au front.

Q - Nous y voilà à nouveau à ce personnage Marti, qui parle...

R - Je sais que Marti a fait beaucoup. On dit qu'il parle beaucoup. Peut-être est-ce le temps qu'il a perdu, je ne dirai pas à parler, mais à se battre sur le plan politique du cinéma suisse, qui l'a empêché de faire davantage de films. En fait, il me semblerait presque que Marti est victime sur le plan du nombre de films qu'il a réalisés, à cause des luttes qu'il a menées sur le plan politique et verbal.

Q - Finalement, Walter Marti est-il un personnage important ?

R - Pour moi oui, puisque nous étions les premiers à nous rencontrer et à nous rendre compte que l'on faisait chacun des films dans son petit coin. A mon humble avis, Walter Marti est sans doute un personnage plus important par les luttes qu'il a menées que par les films qu'il a réalisés - encore que je les connaisse mal. Marti est aussi à l'origine d'autres films, comme celui de Lagrange sur les peintres naïfs de la vallée du Pô - un film superbe. Marti avait énormément d'idées de ce genre-là. Il est peut-être aussi tombé sur un mauvais terrain parfois, car je constate qu'il règne aussi en Suisse entre les cinéastes un esprit de concurrence très souvent déplaisant. Marti est un pionnier, incontestablement. C'est un des premiers qui a fait le nouveau cinéma suisse - en même temps que moi, au début, mais sans que l'on ne le sache l'un et l'autre. Et je regrette qu'il ait si peu produit ou réalisé par rapport aux espoirs du début. C'est un homme qui n'a pas réalisé assez de films. Pourquoi il ne l'a pas fait ? je n'en sais rien. Le gros problème des cinéastes suisses, c'est qu'ils doivent passer autant de temps à financer leurs films qu'à les réaliser. A la limite, il ne faudrait pas trop s'en plaindre, car la difficulté pousse aux fesses. Mais trop de misère c'est trop, et quand les difficultés deviennent trop grandes, on finit par s'essouffler. Et à force de dire le film que l'on va faire, on finit par oublier le film que l'on va faire, on finit par le fixer d'une façon trop dangereuse dans notre mémoire. On finit par avoir le sentiment lorsqu'on a enfin trouvé l'argent pour le faire, que le film est déjà fait, alors que ça ne fait que commencer. C'est peut-être cela le grand drame du cinéma suisse, de parler des projets... Toujours cette fatigue incroyable, cette usure qui fait que lorsqu'on a trouvé enfin le fric, l'on arrive vidé - alors que ça ne fait que commencer. C'est aussi, sans doute, l'histoire de Reni Mertens et de Walter Marti.

Q - Le cinéma suisse, dans un pays trilingue, existe-t-il vraiment ?

R - Ca existe mal, parce que la barrière des langues est une barrière quasiment infranchissable. Je veux dire qu'elle serait sans doute plus franchissable avec des allemands, mais avec des suisses alémaniques c'est très difficile, à cause des dialectes. J'ai eu beaucoup de contacts avec Seiler et avec certains autres, mais la langue est une telle barrière en définitive, c'est la barrière la plus importante, et quand tu ne parles pas la langue précise d'un type, tu ne peux avoir un contact réel et vraiment profond avec lui. Je crois que c'est le gros problème du cinéma suisse. C'est ce qui fait que les films canadiens ne sont guère transmissibles dans d'autres langues et c'est ce qui fait que si je ne sais pas parfaitement le dialecte zurichois ou bernois, je n'arriverai jamais à pénétrer à l'intérieur de ces films, ni communiquer profondément avec mes collègues suisses alémaniques. C'est ce qui fait que "Les faiseurs de Suisses" de Rolf Lyssy - qui fut diffusé le même soir sur les deux chaînes - était en français une chose plate et que lorsqu'on passait sur la chaîne alémanique, le même film devenait une chose extrêmement vivante. Je pense que c'est l'un de nos gros problèmes, le trilinguisme.

Q - Est-ce finalement aussi l'une des raisons pour lesquelles tu connais peu Reni Mertens et Walter Marti ?

R - Pas seulement; c'est aussi une raison de distance géographique. C'est peut-être ridicule de le dire si l'on réfléchit selon l'échelle américaine ou celle d'autres grands pays. En définitive, pour nous suisses Genève-Zurich ou Neuchâtel-Zurich c'est déjà un voyage; je pense que les distances chez nous jouent un grand rôle - plus, je voudrais dire, une certaine rivalité entre nous. Je regrette que ce soit un peu le panier de crabes, après les enthousiasmes que j'ai vécus soit lors de la fondation de l'association suisse des réalisateurs, soit celle que je ressentais dans les films de l'Atalante (qui réunissaient à l'époque, parmi d'autres, Jean-Louis Roy et Bardet). En fait, je pense que l'union ne s'est jamais faite. Je pense que l'association des réalisateurs survit ou s'occupe de problèmes qui ne sont pas des problèmes de réalisation. Je pense qu'il n'y a pas réellement de coopération ou d'amitié. Cela s'explique peut-être par la lutte pour l'argent, parce que le gâteau est petit et les participants à la noce sont nombreux. C'est regrettable. Je crois que le temps du travail coude à coude des débuts avec Tanner, Marti, Seiler et quelques autres est passé. Il règne maintenant une grande division, me semble-t-il, et c'est très dommage.

(interview Moritz de Halden)



IL DOIT SE FAIRE DE JEAN-JACQUES LAGRANGE

Cher Walter,

Tu permettras que ma contribution au projet de Moritz et Erika de Hadeln sur vos activités de producteurs/cinéastes prenne la forme d'une nouvelle lettre, cette fois publique et un peu moins personnelle que celles que nous échangeons depuis 1977. Echange de correspondance où l'amitié, le métier et la confrontation d'idées trouvent une stimulante motivation qui s'est concrétisée dans deux réalisations : A PROPOS DES APPRENTIS et BALLADE AUX PAYS DE L'IMAGINATION.

Quand nous avons créé l'Association Suisse des Réalisateur·e·s de Films, en 1962, nous pensions que le cinéma suisse devait être le miroir de la Suisse telle qu'elle est, sans fausse honte et sans concessions et que nous devions le faire parce que c'est possible au cinéma. Chacun à sa manière, nous l'avons fait, en documentaire ou en fiction. Certes nous n'avons pas été encouragés. Mais le fait est là : Tanner, Imhof, Soutter, Lyssy, Goretta, etc.. sont aujourd'hui utilisés pas l'establischment diplomatico-politique pour montrer à l'étranger la vigueur de la culture suisse. Et certains cinéastes de télévision contribuent aussi à faire mieux connaître la cinématographie suisse au delà des frontières. Il n'y a qu'en Suisse que cela reste à prouver et la difficile situation actuelle des cinéastes indépendants, comme celle de la créativité personnelle dans le cadre de la SSR ne prêtent pas à l'optimisme. La tâche de l'Association est loin d'être achevée à l'heure de la révolution technologique des médias et au moment où les difficultés de la crise économique sont un bon prétexte pour certains à étouffer la liberté d'expression et à faire resserrer les rangs.

De votre longue fréquentation avec Bertolt Brecht, Réni et toi avez rapporté un indéfectible attachement à la défense de la liberté d'expression mais aussi une manière de regarder le monde et une habileté dialectique à manier les idées, les retourner, les malaxer qui m'ont toujours fasciné. Fasciné et parfois exaspéré quand nous étions talonnés par le temps et les problèmes matériels ou programmatiques; nous qui, à la télévision, sommes si souvent appelés à décider avant d'avoir vraiment pu réfléchir !

Je crois que cette stimulante confrontation de deux méthodes a beaucoup contribué à prolonger et enrichir cette amitié née en 1962.

C'est toi qui a proposé le retour sur les "Apprentis" et j'ai pu défendre ton projet à la TV romande et le produire pour qu'il devienne une émission jetant un regard curieux sur ces jeunes devenus adultes, regard qui correspondait bien à ce que nous souhaitions faire dans les années 50/60 en documentaire. Tu as aussi été confronté, par cette expérience, aux exigences et limitations de la production TV. Mieux que d'autres cinéastes indépendants, tu as compris ce que représentent ces exigences pour les cinéastes attachés à la TV, ceux que tu as appelé des "prolétaires", car jour après jour ils doivent fournir à l'organisme sa ration de reportages.

Tu as toujours pensé qu'il fallait mettre la distanciation et les froidures brechtiennes au service du sentiment. Ne serait-ce pas à ta longue amitié, parfois orageuse, avec Cesare Zavattini que tu devrais cette idée qui a mené toute votre action de cinéastes et de producteurs ?

C'est avec du sentiment que tu m'as parlé des "naïfs" de la plaine du Pô, que tu m'as fait rencontrer ces hommes et ces femmes, compatriotes de Zavattini, qui nous ont fasciné parce qu'ils sont émouvants de passion, d'enthousiasme et de foi dans leur créativité qui ne doit rien aux canons de l'académisme bourgeois. A leur manière, ils défendent leur liberté d'expression. Nous les avons ainsi fréquenté pendant deux ans avant que ne naîsse cette BALLADE AU PAYS DE L'IMAGINATION. Nous voulions aussi contrer l'envahissant bavardage de la plupart des documentaires et reportages de télévision qui ont complètement abandonné le langage par l'image au profit d'une soi-disant logique journalistique privilégiant la parole.

Nous avons voulu rendre sa primauté à l'image, à la poésie, au rythme silencieux du montage, à la musique, à la parole, la seule, la vraie : celle des hommes et des femmes que nous filmions. Et puis, il ne nous était pas indifférent de montrer que deux réalisateurs pouvaient travailler ensemble sans tirer à hue et à dia, ni se marcher sur les pieds.

Dans cette aventure, j'ai pu mesurer la part de Reni Mertens dans votre association. Discrète mais efficace, elle mettait sa vaste culture au service de notre réflexion, brassant les idées, les relançant, remettant la discussion sur le droit chemin quand elle s'égarait sous les poussées de tes propos qui, parfois, m'auraient saoulé si Reni n'y avait mis le holà. Comme toi, mieux que toi peut-être, elle sait avoir le contact avec les gens. Alors que nous parlions avec les hommes, elle recueillait dans les cuisines des brassées d'informations en confessant les "mamma" et les jeunes épouses.

Ces deux collaborations nous ont amené à réfléchir sur le rôle du professionnalisme dont tu crains qu'il ne devienne le fossoyeur de la création par l'intermédiaire de ces mercenaires maîtrisant le métier comme des tueurs à gage au service de chefs dillettantes et de purs intérêts commerciaux. J'ai essayé de te convaincre que le vrai professionnalisme c'est d'abord une exigence qu'on doit avoir envers soi-même pour, si possible, l'imposer. Tu en convins tout en remarquant qu'il y aurait lieu d'analyser dans quelle mesure les structures TV imposent des bornes à la conscience professionnelle.

Parler ainsi, c'est aborder le problème de la censure des formes qui lui est lié et qui te tient à cœur parce qu'il touche en fait à la liberté d'expression. Ta réflexion sur ce thème me semble intéressante pour reprendre ici ce que tu écrivais en 1977 pour le Festival de Nyon:

"Il m'apparaît avec le temps que la censure des formes et des méthodes est pire, plus néfaste, beaucoup plus lourde de conséquences, que la censure des phrases politiquement contestataires, et même la censure de thèmes déclarés tabous. (Le monde change très vite et je peux dire aujourd'hui ce qu'on m'interdira de dire demain). La censure des formes étouffe des générations entières. Or, à Berne, l'aide fédérale au cinéma empêche des talents, des formes et des méthodes de mûrir. Systématiquement. A la télévision, la censure des formes et des méthodes s'exerce de manière plus passive, au niveau des cases de programme. Il y a des thèmes qui n'entrent dans aucune case. Ou bien on peut traiter le thème, mais dans un ca-

dre préformé et limité....

...La résistance des créateurs ne peut se manifester que par la maîtrise de l'outil."

Je partage totalement ce point de vue et je pense que votre dernière expérience illustre parfaitement ce type de problèmes. Tu vas certainement en parler. Vos difficultés nous interpellent tous, cinéastes indépendants comme cinéastes à l'intérieur de la TV, car elles posent des questions essentielles. Et je me sens très solidaire de toi, même si aujourd'hui, je cherche dans la fiction une autre voie.

En fait, c'est vrai, tu es en quelque sorte un dissident du film. Toute ton activité avec Reni s'inscrit dans cette ligne de refus de transiger sur la liberté d'expression. Et quand tu m'écris "Je dois à mon âge et à une certaine résignation le privilège de parler au nom de la morale plutôt qu'à celui des contingences", je t'approuve en pensant à votre nouveau projet de film.

Mais tu es loin d'être résigné. Tu ne le dois pas et vos amis sont là pour vous empêcher. Je sens qu'on doit reparler de ce film. Il doit se faire.

Bien cordialement à Reni et à toi.



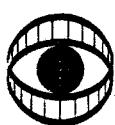
PARLER BIEN DU CINÉMA SELON ALAIN TANNER

Je suis en ce moment dans l'impossibilité d'écrire. Je suis en plein tournage, en train de me débattre avec une foule de problèmes, à la fois pratiques, filmiques et personnels qui font que je ne suis pas en mesure de parler bien du cinéma, et de ceux qui comme Marti et Reni Mertens en font. Si on ne parle pas bien, autant se taire. Ca n'empêche pas que je garde pour M. et M. une réelle amitié, et que je souhaite que le message leur soit transmis.

Michel Boujut, dans son "le milieu du monde ou le cinéma selon Tanner", cite un texte de ce dernier sur "Les Apprentis". Comme l'on pourra le constater, le jugement réservé d'Alain Tanner sur son film n'est pas partagé par tous - et notamment par Freddy Buache. Voici le point de vue de Tanner :

Nous avions le projet, Henry Brandt (le réalisateur de "Quand nous étions petits enfants") et moi de mettre sur pied une série de moyens-métrages sur divers aspects de la vie en Suisse, un peu à la manière de "We are the Lambeth Boys", de Karel Reisz - à l'occasion de l'Exposition nationale suisse. J'avais notamment un projet avec un groupe d'apprentis genevois. Après avoir passé des mois à tirer des sonnettes, j'ai fini par trouver une boîte qui s'est intéressée au sujet et a réuni les fonds. Je me suis retrouvé avec un "comité de patronage" sur le dos (industriels, offices de formation professionnelle...) - un cocktail très helvétique qui portait en lui-même la condamnation du film ! "Les Apprentis" ont quand même déplu à ses commanditaires qui voulaient publier un communiqué dans la presse pour me désavouer ! C'était une entreprise difficile à tous les niveaux qui a connu un échec commercial complet. Il aurait au moins fallu la caméra Eclair dont Rouch et Ruspoli commençaient à développer la technique, et non une caméra 35."

Sur ces affirmations, Walter Marti a d'autres explications. Le 35 mm n'était peut-être pas un choix artistique, mais une nécessité de production, de distribution. A Marti et Mertens de corriger le tir, de préciser. Ce texte d'Alain Tanner est déjà vieux. Est-il encore aujourd'hui son point de vue ?



PARLER BIEN DU CINÉMA SELON ALAIN TANNER

Je suis en ce moment dans l'impossibilité d'écrire. Je suis en plein tournage, en train de me débattre avec une foule de problèmes, à la fois pratiques, filmiques et personnels qui font que je ne suis pas en mesure de parler bien du cinéma, et de ceux qui comme Marti et Reni Mertens en font. Si on ne parle pas bien, autant se taire. Ca n'empêche pas que je garde pour M. et M. une réelle amitié, et que je souhaite que le message leur soit transmis.

Michel Boujut, dans son "le milieu du monde ou le cinéma selon Tanner", cite un texte de ce dernier sur "Les Apprentis". Comme l'on pourra le constater, le jugement réservé d'Alain Tanner sur son film n'est pas partagé par tous - et notamment par Freddy Buache. Voici le point de vue de Tanner :

Nous avions le projet, Henry Brandt (le réalisateur de "Quand nous étions petits enfants") et moi de mettre sur pied une série de moyens-métrages sur divers aspects de la vie en Suisse, un peu à la manière de "We are the Lambeth Boys", de Karel Reisz - à l'occasion de l'Exposition nationale suisse. J'avais notamment un projet avec un groupe d'apprentis genevois. Après avoir passé des mois à tirer des sonnettes, j'ai fini par trouver une boîte qui s'est intéressée au sujet et a réuni les fonds. Je me suis retrouvé avec un "comité de patronage" sur le dos (industriels, offices de formation professionnelle...) - un cocktail très helvétique qui portait en lui-même la condamnation du film ! "Les Apprentis" ont quand même déplu à ses commanditaires qui voulaient publier un communiqué dans la presse pour me désavouer ! C'était une entreprise difficile à tous les niveaux qui a connu un échec commercial complet. Il aurait au moins fallu la caméra Eclair dont Rouch et Ruspoli commençaient à développer la technique, et non une caméra 35."

Sur ces affirmations, Walter Marti a d'autres explications. Le 35 mm n'était peut-être pas un choix artistique, mais une nécessité de production, de distribution. A Marti et Mertens de corriger le tir, de préciser. Ce texte d'Alain Tanner est déjà vieux. Est-il encore aujourd'hui son point de vue ?



MEINE ZEIT MIT RENI MERTENS UND WALTER MARTI

VON ROLF LYSSY

1963 bis 1968 waren fünf entscheidende, prägende Jahre, ohne die ich nicht wüsste, wo ich heute wäre. Neben der Kamera-Assistenz wagte ich mich bei "Les Apprentis" erstmals ans Schneiden. Ernest Artaria wurde mein Lehrmeister. Ich kannte ihn schon von Zürich her, wo er bei der Fotografenlehre-Abschlussprüfung mein Experte gewesen war. Er hatte bereits mit Marti/Mertens, den Produzenten von "Les apprentis", zusammengearbeitet. Aus dieser kurzen Kameraarbeit ergab sich dann auch die willkommene Möglichkeit, beim Schneiden von "Les apprentis" mitzuwirken. Es war eine sehr intensive Auseinandersetzung zu viert - Walter Marti und Ernest Artaria, Alain Tanner und ich - am Schneidetisch. Da diese Arbeit in zwei Equipen eigentlich recht gut funktioniert hat, machte mir Walter Marti das Angebot, bei einem Auftragsfilm fürs Fernsehen über Zahnprophylaxe Kamera und Schnitt zu machen. Fast gleichzeitig wurde "Le pélé", der Film über die Wallfahrt der Pariser Studenten nach Chartres, von Walter Marti, Moritz de Hadeln und Sandro Bertossa fertiggestellt. Das war vor fast 20 Jahren so der Kreis von Leuten, von denen sich jeder heute auf seine Weise irgendwie etabliert hat. Es war eine spannende Zeit, ich fühlte mich wohl und spürte, dass dies mein Weg sein würde, denn mit Reni Mertens und Walter Marti lernte ich zwei Menschen kennen, die mir ungeheuer viel geboten haben. Ich hatte ein Manko an politischer Bewusstseinsbildung. Durch sie bekam ich die Gelegenheit, näher an Bertold Brecht, dessen Theorien ich durch seine Bücher bereits kannte, heranzukommen. In zahllosen, stundenlangen Gesprächen bekam ich viele Informationen ich fernte den Theaterregisseur Benno Besson und Helene Weigel kennen. Das waren starke Begegnungen und Eindrücke für einen jungen Mann, der alles wie ein Schwamm in sich aufsog. Als Marti/Mertens mir anboten, das "Ursula"- Material zu montieren, zögerte ich matürlich nicht lange. Ich sah mir das Material am Schneidetisch an, die Behinderten-Geschichte fasizierte mich ungeheuer. Nicht zu vergessen die Begegnung mit Mimi Scheiblauer, der grossen Behinderten-Pädagogin. Das waren alles Einflüsse, die mich prägten und mir sehr viel gebracht haben.

Wir arbeiteten zwei Jahre an "Ursula", ich machte zusätzliche Aufnahmen, die Hans Peter Roth nicht mehr hat machen können. Das war alles in allem eine recht gute Arbeit, die ich aber im Nachhinein nicht glorifizieren oder idealisieren will, weil Walter Marti auch ein schwieriger Partner war; es gab harte Auseinandersetzungen, auch Frustrationen. Trotzdem wurde des 13 Jahre Ältere so etwas wie eine Vaterfigur für mich, bei aller Gebrochenheit und allen Aggressionen. Er wusste so viel, das ich auch für mich brauchte. Ich lernte Literatur kennen, mit der ich mich dank Marti bewusst auseinanderzusetzen begann, angefangen mit Feuerbach bis zu Engels und Marx. Die Auseinandersetzung mit dieser Philosophie und Weltanschauung ist mir geblieben, wenn sie sich auch im Lauf der Jahre gewandelt hat.

Vom Winter 63/64 bis zum Herbst 68 war ich fast täglich von morgens bis abends mit Reni Mertens und Walter Marti zusammen - mit Arbeit, ohne Arbeit, und es wurde unendlich viel gesprochen und diskutiert. Ich fand, man müsse einen Spielfilm machen, einen Episodenfilm, um miteinander zu

arbeiten und sich gegenseitig zu helfen : Marti, Goretta, Seiler, Tanner, Lyssy. Nun war ich aber der jüngste, unbeschriebene, uninteressanteste. Trotzdem brachte es Marti fertig, dass wir gemeinsam zusammensassen, uns beschnuppern und versuchten, ein Konzept zu entwickeln. Spielfilmambitionen hatten alle. Ein Episodenfilm lag sogar im damaligen Trend.

Aber schon bei der Frage des Themas zeigten sich Asynchronitäten. Ich stellte mir als Thema vor : Beziehungen, Partner, Hochzeit, Ehe. Jeder hätte dazu eine Variation von 15-20 Minuten beigesteuert. Da der Vorschlag von mir, dem Anfänger, kam, wurde ihm mit grossem Misstrauen begegnet. Es war wirklich nicht einfach. Dennoch wurde beschlossen, Geschichten zu entwickeln. Dann traf man sich ein zweites Mal, bei dem Goretta schon nicht mehr dabei war. Ich hatte inzwischen zum vorgeschlagenen Thema einige Ideen entwickelt, während die Übrigen mit ganz andern Sachen kamen und eigentlich keine Lust mehr zeigten. Es gab keinen gemeinsamen Nenner, es war eine ziemlich verknorzte Sache. Unter den von mir vorgelegten Exposes befand sich die "Eugen"-Geschichte. Als es zu keinem Konsens kam, da die Charakteren und Persönlichkeiten zu verschieden waren, machte ich Marti den Vorschlag, "Eugen" zu einer abendfüllenden Geschichte auszubauen.

Parallel dazu fand der kommerzielle Erfolg von "Ursula" statt, dessen Verleih ich ein Jahr lang betreute - eine wichtige Erfahrung, die ich nicht missen möchte, da ich durch sie einen Blick in die Filmwirtschaft hineinwerfen konnte. Aufbauend auf die vielen Kontakte, entstand dann in der Folge "Eugen heisst wohlgeboren".

Das Ergebnis war "Eugen", der dann auch prompt missverstanden, zum Teil mit Recht, und nicht akzeptiert wurde. Es war einfach ein Versuch, bei dem Weiss Gott nicht alles, aber immerhin einiges gelungen ist. Vor allem war es auch eine Auseinandersetzung zwischen Marti und mir. Er hatte Ambitionen als Autor und Produzent, es war schliesslich sein Geld, und auch ich hatte Ambitionen, die ich zum Teil nicht durchsetzen konnte, ich musste Kompromisse eingehen, die ich im Nachhinein nicht gut fand.

Das Kennenlernen und Zusammenarbeiten mit Reni Mertens und Walter Marti fiel in die "Steinzeit" des neuen Schweizer Films. Seither sind fast zwanzig Jahre vergangen. Die Pflänzchen die wir damals in die Steinwüste setzten, wuchsen zu ertragreichen und weniger erfolgreichen, immer aber irgendwie "knorriegen" Filmbäumen heran. Ich meine, sie sind aus der Schweizer Filmlandschaft nicht mehr wegzudenken. Dies ist doch im wesentlichen ein unübersehbarer Verdienst von Reni Mertens und Walter Marti, die sich bis heute bemüht haben und es auch immer noch tun, durch ihre theoretischen und praktischen Arbeiten das breite Spektrum des schweizerischen Filmschaffens mit zu gestalten.



051 / 27 26 69

PAR MORITZ DE HADELN

27 26 69, sans doute l'un des numéros de téléphone que j'ai, à une certaine époque, souvent composé. C'est celui de Téléproduction à Zurich. Aujourd'hui, ce numéro n'existe plus. Il a changé, comme beaucoup de choses. C'est à ce numéro que j'ai sollicité - et obtenu - mon premier rendez-vous en 1962. C'est à ce numéro que j'étais accroché, à la fois plein d'espoir et d'appréhension. Ce numéro c'était peut-être le début d'une expérience.

Reni Mertens et Walter Marti - parler d'eux - revêt pour moi quelque chose d'indécent. Ils ne représentent pas seulement des souvenirs, au passé comme au présent - mais quelque chose de personnel, d'irrémediablement attaché à ma formation, à mon mode de réflexion, à ma conscience - et à mon inconscience, ou au goût du risque qu'ils ont toujours pratiqué et donné en exemple. Ils représentent aussi une certaine manière de voir le monde, un certain regard - une méthode.

Ils m'ont, pendant une certaine période, adopté et intégré dans leurs pré-occupations quotidiennes, dans leurs réflexions - pour ne pas parler dans leur environnement familial. Sans doute m'ont-ils marqué, comme l'on estampille les animaux d'une écurie. S'ils ne m'ont pas entretemps renié, j'espère que ma carrière successive - les vingt festivals internationaux que j'ai dirigés à ce jour (à Nyon, à Locarno ou à Berlin) - leur paraissent aussi un peu comme leur œuvre personnelle. C'est sans doute à des conclusions similaires qu'arrivent au fond d'eux-mêmes Rolf Lissy, Alain Tanner et d'autres. Pour le comprendre, il faut avoir éprouvé l'effet corrosif de la fréquentation de Walter Marti et de Reni Mertens, du travail avec eux.

Je ne sais si c'est l'influence de ce qu'ils m'ont dit ou bien plutôt la manière dont les choses me furent dites : sur ces échanges d'idées planait un je ne sais quoi qui ronge comme l'acide et mutile l'esprit. Avec Reni Mertens et Walter Marti, il ne faut surtout pas être d'accord. Ils ont besoin de la contradiction. Pour leur interlocuteur, la contradiction est une nécessité de survie. Le dialogue avec eux est une perpétuelle provocation, ils vous testent - tout en vous jugeant. Leurs mots, leurs idées d'un moment, ne représentent à aucun moment leur vérité - mais seulement la vérité d'un moment, une idée lancée dans l'attente d'une réaction. Leur parler, c'est en quelque sorte jouer au ping-pong, un jeu chinois. Utiliser des mots c'est provoquer un déluge d'associations d'idées; c'est jeter les bases à des multiples fausses pistes - et Dieu sait qu'une telle conversation peut dévier de sa trajectoire des heures durant. Au milieu du flot des mots, tout d'un coup, soit Reni, soit Walter, posent une bombe. L'illogisme, l'apparente incohérence ou le laisser-aller anodin devient d'un coup essentiel, logique - et tout se recompose comme un puzzle pour devenir primordial, essentiel. Maître du verbe, ils sont aussi maîtres de l'image et maîtrisent sans pareil sa structure et son langage. Ils savent ne jamais fondamentalement dévier d'une ligne de conduite secrète et subtile qui est à la fois l'axe central de leur œuvre et celui de leur action. À travers leurs apparentes contradictions, tout devient conséquent. Leur carrière

est une mine de richesse - un exemple.

Exemple sans doute, mais exemplaire - cela reste discutable. Peut-être ? Il y a aussi des blessés, laissés en route. La fuite en avant, ne peut faire oublier. Sur Reni Mertens et Walter Marti, j'en sais trop, pour n'en faire que des archanges. Ils sont bel et bien faits ces deux, de chair et d'os - aussi fragiles que solides, aussi obscurs que lumineux. Mais je ne puis m'empêcher de les admirer, aussi dans leur ambiguïté.

J'ai été témoin. L'ombre et la lumière sont les deux composantes de l'image cinématographique, comme de la vie - ils en sont aussi sa richesse. L'ambiguïté est une vertu, l'un ne va pas sans l'autre. Cette ombre, cette lumière, c'est aussi Reni Mertens et Walter Marti - c'est Téléproduction.

Tout a commencé en 1962. Ayant fondé à Paris, une association de photographes de presse - nous avions photographié le pèlerinage des étudiants de la Sorbonne de Paris à Chartres. J'étais à la recherche d'un "producteur". Je n'avais que 21 ans. Les photos du pèlerinage, l'influence du "Festival des peuples" de Florence - et des discours qui s'y développaient à l'époque sur le cinéma vérité, une idée d'un film non film, composé de multiples éléments émotionnellement contradictoires - voilà tout ce que j'avais en main. Une entrevue avec René Schenker, alors directeur de la Télévision Suisse Romande, avait plutôt mal tourné. La télévision n'avait pas d'argent. Elle n'en a pas plus aujourd'hui. Elle n'avait pas de courage non plus. Après "étude" le projet est rejeté. Freddy Buache : deuxième étape; étape obligatoire, étape du dernier recours. Aujourd'hui cela paraît évident - à l'époque cela l'était moins. "Je viens de recevoir la visite d'un jeune producteur zurichois; il m'a demandé si je ne connaissais pas de jeunes auteurs dont il pourrait éventuellement considérer les projets. Adressez-vous à lui. Peut-être aurez-vous de la chance". Je suis incapable aujourd'hui de citer mot pour mot l'exactitude des propos de Freddy Buache. Mais son ton et le sens de ses paroles me sont restés. Après 20 ans, merci. C'était le bon tuyau. Téléphone à Zurich - voyage à Zurich - la Suisse Allemande. L'allemand - j'ai toujours eu de mauvaises notes en allemand. Je crois même que j'avais tout oublié. Les langues obligatoires, c'est vrai, ce n'est pas mon fort. Aujourd'hui d'ailleurs, les choses n'ont guère changé !

Rendez-vous au bureau, celui que tous connaissent, Strehlgasse, dans la vieille ville. Présentations, paroles, déluges de paroles, photographies du pèlerinage, plans, idées. Walter Marti - ou Reni Mertens, qui sait ? - écoute. Sans doute la seule fois où je me souvienne qu'ils écoutent plus qu'ils n'en disent. Leur silence - inquiétant - m'est resté; ou est-ce mon imagination ? Invitation à déjeuner. Un restaurant italien. Un rayon de soleil, une terre connue - l'Italie, terre d'adoption de mes parents - sur assiette. Téléphone en allemand, animé, du chinois ou presque, de Walter Marti - au bout du fil de la ZDF. De dix heures du matin à cinq heures de l'après-midi, des paroles sans discontinuer. On parlait français; on utilisait les mêmes mots. Je bluffais ma jeunesse, ils faisaient semblant de mordre à l'hameçon. Ils cherchaient, j'apportais peut-être. Pour eux, tout était dans ce peut-être. René Schenker avait refusé, c'était bon signe, mais la France c'était bien loin de la Suisse, de Zurich. Et puis les histoires de curés, on les connaît bien, trop bien sans doute.

15'000 étudiants français qui vont à pied de Paris à Chartres, Charles Peguy, c'est tout de même fascinant - mais est-ce que ça fait vraiment un film ? Les distances sont maintenues. Producteurs potentiels, réalisateur culotté - tous deux s'observent, s'analysent, se dissèquent - les uns avec le poids d'une certaine expérience, l'autre avec la certitude de l'ignorance. La ZDF dit oui, la Suisse s'en foutait - il n'y avait pas de loi d'encouragement au cinéma. L'affaire était dans le sac - ou presque. Reni Mertens et Walter Marti avaient opté pour le risque sur un sujet et un terrain qui leur étaient étrangers.

L'idée du film, connu par la suite comme "Le Pelé", était d'observer un événement - le pèlerinage des étudiants de Paris à Chartres - sous divers angles subjectifs. L'espoir que les diverses équipes de tournage, choisies selon leurs rapports avec l'événement (croyants, incroyants, indifférents) puissent réagir émotivement aux événements qu'ils observaient. Le pèlerinage durait deux jours. Le tournage fut organisé comme une opération militaire, cartes à l'appui et horaires fixés. Les différentes vérités devraient s'additionner, pour approcher une objectivité volée aux diverses approches subjectives. Mais la réalité devait trahir les théories. Le montage s'accrocha au matériel existant et non aux principes abstraits. La fascination de certaines images sur d'autres eut le dessus sur la rigueur d'une méthodologie abstraite. Des paroles, naissaient un film. Le matériel, c'était d'abord la technique, des ariflex sans blimp - sans isolement sonore. C'était aussi l'erreur humaine, un pressoir mal fermé et 120 mètres (15 minutes) de film flou. Le matériel c'était aussi son absence : celui d'une équipe témoin des multiples évanouissements - étudiants arrivés à Chartres à bout d'énergie, qui s'effondraient - et qui, par décence ne furent pas filmés. Un film c'est aussi ce qu'il ne montre pas.

Reni Mertens et Walter Marti étaient de mauvais producteurs. Le montage du "Pelé" supervisé par Ernest Artaria, dura près de six mois. C'est incroyable pour un film d'une heure. Mais c'est aussi capital pour comprendre Reni Mertens et Walter Marti - et aussi ce que je leur dois. Ces six mois, sont au centre non d'un film, mais d'une expérience de vie.

Ces six mois, c'est d'abord Ernest Artaria - l'opérateur de "Come back Africa". - C'est d'incessantes disputes, des réconciliations, des introductions puis des mises au ban. C'est d'abord la fascination pour une série de prises de vues au téléobjectif d'un colloque intime - que j'avais réalisées lors du tournage avec mon opérateur français Ervè Henard. C'est ensuite la perplexité du comment utiliser ces prises de vues. C'est enfin leur exemple pour Ernest Artaria, et l'utilisation de cette même technique dans les "Apprentis" d'Alain Tanner. "Les Apprentis", un film de Reni Mertens et Walter Marti, produit alors que le montage de "Le Pelé" se terminait - ou traînait en longueur. La période de "Le Pelé" c'est aussi celle de la fondation de l'association suisse des réalisateurs, de la mise en pratique de la loi sur l'encouragement au cinéma; c'est celle aussi d'Alain Tanner à Zurich, des réflexions sur la technique de l'interview filmé, c'est celle d'Ernest Artaria et de sa bouteille de whisky, d'Edgard Schwartz et son laboratoire à Berne, de Bertold Brecht dont l'ombre planait, de la Suisse de l'anti-montre et de l'anti-chocolat, de ma première danse avec Marina - la fille de Reni Mertens - des conduites dangereuses

mais rassurantes dans la vieille Volvo de Walter Marti; c'est aussi celle du fils adoptif mais repris d'Ernest Artaria, des nuits à l'hôtel Verdere Sternen de Zurich, et surtout des petits déjeuners journaliers et rituels au café Odéon d'alors - avec la table réservée et les journaux choisis.

Période unique, dominée par la présence de producteurs omniprésents; période truffée d'incertitudes et d'inquiétudes - de certitudes assumées, mais aussi d'incertitudes dictées par la sensation de quelquechose d'in-définissable. Ce n'était plus un rapport de travail, mais sa mise en pratique. Au montage il est d'usage de faire des bout à bout provisoires - et Dieu sait combien de "Pelé" différents nous avions construits, puis détruits. Fréquenter Reni Mertens et Walter Marti c'est aussi faire des bout à bout d'idées et de mots provisoires - pour les détruire ensuite, soit que l'un se soit fâché, soit que l'autre ait quitté, soit qu'une autre idée plus pressante ait balayé la précédente. De toute façon, il en reste toujours quelquechose. Le temps perdu a été investi, stocké pour un nouveau round. Même à vingt ans de distance, je suis incapable de me souvenir et de décrire ces quelques six mois à Zurich sans qu'ils provoquent un enchaînement de réflexions et d'impressions contradictoires. Leur marque est là, indélébile.

"Le Pelé" est enfin sorti. Marti l'a exploité; de loin, j'en ai suivi la trajectoire. A ce sujet, nous nous sommes un moment brouillés, puis réconciliés. Deux autres films ont suivi sans eux, dont "Ombres et Mirages" (1967). Nos chemins se sont séparés. Mais une amitié solide devait en rester, ponctuée de rencontres régulières. Je les quittais emportant un peu de ce Bertold Brecht avec moi, bien que je ne sus rien de lui. Mais il devait être important, car il savait penser, ce monsieur là. Pas commode ce Bertold Brecht, mystérieux, distillé par personne interposée avec tout son train de prise de conscience et de mise en condition. De ce Bertold Brecht, je retiens la qualité d'une observation, d'une logique, d'un sens des actes, d'une justice et de l'injustice.

C'est à travers Reni Mertens et Walter Marti que ma culture française, celle de Sartre et de Camus, se germanisait. Pasolini est venu après. Son équivalent allemand, Fassbinder, bien plus tard encore. Brecht n'est jamais bien loin. Ce mélange, c'est aussi Reni Mertens et Walter Marti. La Suisse c'est quoi ? c'est eux, l'exemple type; le prototype d'une heureuse fusion, ou celui de contradictions inextricables.

Un matin, Walter Marti m'accueillit au café Odéon la mine sombre. Je ne me souviens pas si le peintre Comensoli n'était pas là aussi. D'un air quelque peu solennel il avait à me communiquer un fait qui, manifestement, avait provoqué entre lui et Reni Mertens de longues discussions. Ma mère avait écrit. Elle se plaignait de leur influence sur moi. Elle était peintre. Entre artiste on se comprend. Le rapport de travail devenait rapport de famille. Le producteur devenait "oncle" ou je ne sais quoi. Réponse fut donnée à la lettre. Courte, sèche, définitive. On n'en parla plus, sinon pour en sourire. Pour sourire avec regret sur un autre dialogue qui n'eut jamais vraiment lieu. Dommage.

En 1972, lors de ma première année à la direction du Festival de Locarno, Reni Mertens et Walter Marti me firent connaître Cesare Zavattini - une autre forme de pensée, si proche de la leur, mais si lointaine. Il y eu la visite de Beno Besson, arrivé en deux chevaux. Bertold Brecht n'était pas loin, encore une fois. De cette rencontre à Lizzara est née l'idée d'un

colloque. Encore des mots. Mais des mots ordonnés. A Locarno, 1972 : "Cinéma et Révolution". La vedette Cesare Zavattini. Les journaux de l'époque n'en dirent que du mal. Dans l'ombre : Reni Mertens et Walter Marti. Des choses importantes y furent dites; des mises au point y furent faites; elles restent.

Depuis cette époque, je dois admettre avoir été plus observateur distant, que participant. A chaque rencontre, un nouveau flot de mots - mais toujours une idée, un jugement juste, important. Que ce soit sur le festival, sur un film ou sur des sujets politiques. Toujours parfaitement informés, ils savent analyser - puis transmettre leurs réflexions, sans jamais laisser indifférents. C'est ainsi aujourd'hui comme hier. Et puis, je ne l'ai pas dit jusqu'ici : ils peuvent être follement drôles ces deux, mais d'un drôle ironique et percutant qui n'est jamais très loin du sérieux.

Nous avons souvent été en désaccord sans doute, mais jamais une porte n'a été claquée. Reni Mertens et Walter Marti c'est aussi pour moi deux personnes disponibles en toute circonstance, un recours. Des gens à prendre et à ne pas prendre au sérieux !

En définitive, ce n'est pas facile de parler d'eux sans être excessif, dans un sens ou dans l'autre. Un signe qu'ils ne laissent en tout cas pas indifférents.



30 ANS DE "TELEPRODUCTION"

DE DR. KLARA OBERMUELLER

Wenn am 9. Oktober das Internationale Film festival von Nyon eröffnet wird, zeigt es neben vielen neuen Werken aus dem Bereich des Dokumentarfilms auch eine Retrospektive des Filmshcaffens von Reni Mertens und Walter Marti : 18 Filme, die in 30 Jahren einer selten intensiven Zusammenarbeit zweier grundverschiedener Menschen entstanden sind.

Drei Blatt von einem karierten Schreibblock aneinandergeklebt, eine Trennlinie in der Mitte, links mit schwarze Tinte : die realisierten Filme, rechts in rot : die nie zustande gekommenen Projekte. Die rechte Kolonne füllt, eng geschrieben, die drei aneinandergeklebten Blätter; die Liste links ist kurz. 18 zumeist kürzere Filme sind in den 30 Jahren, seit Reni Mertens und Walter Marti zusammenarbeiten, entstanden. Wenn man Walter Marti zuhört, hat man bisweilen den Eindruck, die nicht realisierten, im Ansatz stecken gebliebenen, die gescheiterten Projekte seien die wichtigsten gewesen. Einne zeitlang hatte Marti im "Badener Tagblatt" eine Kolumne. "Das Filmprojekt der Woche" hiess sie. An Ideen hat es diesem eloquenten Westschweizer mit dem aargauischen Bürgerrecht nie gefehlt. Eher vielleicht and der Fähigkeit, Geplantes auch in die Wirklichkeit umzusetzen. Dafür scheint seine Partnerin in langen Jahren zuständig, die von sich selbst sagt, sie sei mehr "terre à terre", habe Sinn fürs Konkerte und all jene Gegebenheiten, die erledigt sein wollen, wenn ein Film auch wirklich zustande kommen soll.

Als Walter Marti und Reni Mertens sich vor 30 Jahren zusammestatten, um gemeinsam Filme, Dokumentarfilme, zu machen, wurde Partnerschaft zwischen Mann und Frau noch nicht so lauthals propagiert wie heute. Die beiden brauchten wohl auch keine Theorie für ihre Zusammenarbeit; sie taten's einfach, gegensätzlich, wie sie nun einmal sind, fast komplementär sich ergänzend und aufeinander angewiesen, die eine so sehr wie der andere. Kennengelernt hatten sie sich schon unmittelbar nach dem Krieg an der Uni Zürich, wo die Literaturstudentin Reni Mertens Debattierabende mit Schweizern und Emigranten - Lukacs war dabei, Bertold Brecht und andere - organisierte, wo eine erste Friedensbewegung sich zu regen begann und die Schweizer vor allem sich mit dem schlechten Gewissen der Verschonten herumschlügen. Reni Mertens und Walter Marti fingen an, gemeinsame Sache zu machen, sie verfassten Artikel und Werbetexte, übersetzten Untertitel von Filmen und stellten dabei schon bald fest, wie ihr Interesse sich nach und nach vom Schriftlichen weg und hin zum Bild verschob. Als Grund für diese Verlagerung des Interesses nennen sie die "Wortinflation des Dritten Reiches", die in ihnen ein so tiefes Misstrauen gegenüber dem gesprochenen Wort hinterliess, dass sie später in manchen ihrer Filme ganz ohne kommentierenden Text auskommen. Auch ihre "penetrante Sturheit im Verfolgen humanistischer Themen", wie Reni Mertens sich ausdrückt, dürfte hier, in der Auseinandersetzung mit dem Faschismus der Nazizeit, ihre Wurzel haben.

Als Walter Marti 1953, nach bloss achtmonatiger Tätigkeit als Leiter der Filmabteilung am noch jungen Schweizer Fernsehen, den Studios den Rücken kehrte, beschlossen die beiden, eine eigene Firma, die "Teleproduction",

zu gründen. Schuld an Martis Weggang vom Fernsehen waren Meinungsverschiedenheiten darüber gewesen, was Fernsehen zu leisten habe und was nicht. Fortan wollte er als sein eigener Chef realisieren, was im Dienst des Fernsehens nicht möglich gewesen war. Fürs erste liessen die beiden Visitenkarten drucken und setzten sich ins "Odeon", wo sich immer Leute fanden, mit denen man über Film diskutieren konnte und darüber, ob dieser ins Studio gehöre oder hinaus in die Wirklichkeit. Reni Mertens und Walter Marti standen unter dem Einfluss des italienischen Neorealismus; seinem Credo sind sie bis heute treu geblieben. Ihre Hoffnung allerdings auch als Fernsehen werde diesen Weg einschlagen, sahen sie getäuscht, und ihr Verhältnis zu diesem Medium ist bis heute gespannt geblieben: eine Art Hassliebe, könnte man sagen, die immer wieder zu Spannungen und Enttäuschungen auf beiden Seiten führte.

Der erste Film, den Walter Marti und Reni Mertens gemeinsam realisierten, war die Aufzeichnung eines Krippenspiels in der Taubstummenanstalt Zürich. Fast zehn Jahre später haben sie dann das Thema noch einmal aufgegriffen; es entstand ein Kinofilm, den sie mit den Taubstummen draussen in einer verlassenen Kiesgrube drehten. Es war da mit den Taubstummen etwas schon angedeutet, was sich durch das Filmschaffen von Reni Mertens und Walter Marti konsequent hindurchzieht: die Auseinandersetzung mit dem Menschen, auch dem schwierigen, dem versehrten, dem leidenden Menschen, das sachte, aber hartnäckige Auf spüren seiner verborgenen Qualitäten, seiner unsichtbaren Schönheit, das ehrfürchtige Erfassen jenes letzten Geheimnisses, das unangetastet in jedem, auch dem eigenartigsten, dem verstörtesten Geschöpf verborgen liegt. 1956 folgte auf dieser Linie der Film "Rhythmik", die erste Arbeit mit der Heilpädagogin Mimi Scheiblauer, die erste Arbeit mit behinderten Kindern und gleichzeitig eine Hommage auf Pestalozzi, auf Jacques Dalcroze.

Wäre Geld dagewesen, sie hätten da sofort weitergemacht. Doch Geld und Ideen verhielten sich im Leben von Walter Marti und Reni Mertens immer umgekehrt proportional zueinander. So dauerte es genau zehn Jahre, bis jener Film fertiggestellt werden konnte, der ihre Namen auch einem breiteren Publikum zum Begriff werden liess: "Ursula oder das unwerte Leben", ein Film zur These "Es gibt keine bildungsunfähige Kinder", ein Film noch einmal auch über Mimi Scheiblauer und ihren unermüdlichen Einsatz für all jene, die einer auf Leistung und Erfolg ausgerichteten Gesellschaft nichts wert sind. Aus dem Film "Ursula oder das unwerte Leben" kam man mit anderen Augen. Man sah nicht mehr die spastisch verzerrten Glieder, die mongoloiden Gesichter, die Debilen, die Wasserköpfe - man sah Menschen, die ansprechbar sind empfänglich für ein freundliches Wort, eine zärtliche Geste, Menschen, die liebenswert sind, wenn ihre Würde unangetastet bleibt.

Von dem Film existieren unzählige Kopien, er wurde landauf, landab und auch im Ausland gezeigt, er löste heftige Diskussionen aus, er hinterliess Eindrücke, die nicht mehr rückgängig zu machen sind. Ich meine, er habe diejenigen, die ihn gesehen haben, verändert.

"Ursula" brachte Geld, wie seinerzeit das "Krippenspiel" Geld gebracht hatte. Doch dann produzierte die "Teleproduction" den ersten Spielfilm des damals noch unbekannten Rolf Lyssy und stand vor einem Schuldenberg, den abzutragen es viele Jahre dauern sollte. Die Geschichte von Walter Marti und Reni Mertens ist auch ein Stück Schweizer Filmgeschichte:

eine Geschichte des notorischen Geldmangels, ewiger Bettelei und spärlich fliessender Prämien. Erst 1973 traten die beiden wieder mit einem Film an die Oeffentlichkeit. Es war "Die Selbstzerstörung" des Walter Matthias Diggelmann", ein eigenwilliger, ein extremer Film, mit dem die Filmemacher dem Schriftsteller Gelegenheit gaben, vor fast starrer Kamera 70 Minuten lang zu sagen, was er wollte. "Wir gingen manchmal gefährlich nah an die Wirklichkeit heran", sagt Reni Mertens, "gefährlich für die Beteiligten, nicht für die Zuschauer." Der Satz trifft auf keinen ihrer Filme so zu wie auf diesen ersten Teil einer Art Trilogie, die mit Helder Camaras "Gebet für die Linke" und dem Peter Mieg-Porträt "Héritage" abgeschlossen wurde.

Wenn man Reni Mertens und Walter Marti einen Abend lang zuhört, wie sie erzählen von dem, was sie gemacht und noch mehr von dem, was sie nicht gemacht haben, nicht machen konnten, weil das Geld fehlte oder die Idee sich als unrealisierbar erwies, dann fällt es bisweilen schwer, sich vorzustellen, wie das 30 Jahre lang gut gehen konnte. "Wie hat sie's ausgehalten ?" lautet denn auch die Frage, die sich Walter Marti heute stellt. Ja wie ? Da ist einer, der übersprudelt von Ideen, der sich hinreissen lässt von seiner eigenen Rede, der dazwischen fährt und das Wort aus dem Mund nimmt, heftig, manchmal, aber immer anregend. Und da ist diese Frau, die zuhört, die Ideen aufnimmt, ordnet, "siebt", wie sie sagt und auf Machmaren hin abtastet. Sie nimmt sich zurück bis zu einem Mass, das rätselhaft bleibt, aber sie spricht von gegenseitigem Respekt, von Zutrauen und vor allem von Optimismus, von seinem Optimismus, mit dem er sie immer wieder mitzureissen verstand auf seine Höhenflüge. "Wenn er's kann, kann ich's auch", sagt sie, "und wenn er durchhält, halte ich auch durch." Eine Muse sei sie nie gewesen, sagt Reni Mertens. Aber wenn es Pleiten gab und Bruchlandungen, dann stand sie treu neben ihm. Und wenn er mit einer neuen Idee kam, ging sie mit - immer wieder.

Auch heute noch, obwohl sie eigentlich aufhören könnte. Sie ist mittlerweile 64 und bekommt die AHV. Aber Marti hat es wieder verstanden, sie für ein neues Projekt, "für etwas, das sich lohnt", zu begeistern. Das neue Projekt heisst "Plädoyer für die Menschlichkeit" und soll ein Film werden über das humanitäre Recht. Der Titel steht einstweilen noch, rot geschrieben, auf der rechten Seite der Liste. Walter Marti steckt schon wieder bis zum Hals in Schwierigkeiten mit dem IKRK und dem Schweizer Fernsehen, das den Film mitfinanzieren sollte. Zweieinhalb Jahre Arbeit stecken da drin. Walter Marti redet sich in Wut und Begeisterung. Reni Mertens hört zu, wirft ab und etwas ein, berichtigt, ergänzt und wirbt auf ihre stille, nachhaltige Art für seine Idee. Der Ausgang des Unternehmens ist noch offen. Aber eines ist gewiss : Die beiden machen weiter, koste es, was es wolle.



JE SUIS EN TOUT ET POUR TOUT PEINTRE
DE MARIO COMENSOLI

Je dois avouer que je suis en tout et pour tout peintre et que je rencontre beaucoup de peine à composer un texte valable. Vous voudrez donc m'excuser si je me borne à vous donner en bref une image de Walter MARTI comme je le porte en moi-même.

Monsieur de Hadeln sait que je connais Walter MARTI depuis trente ans et il se rappellera aussi de nos rencontres au café Odeon de Zurich chaque matin à la même heure, en compagnie de Renata Mertens et d'autres personnages parmi lesquels Tanner, Tamburini, le pauvre Artaria, etc.

Par la suite ces rencontres entre Walter MARTI et moi-même se sont limitées et se sont fixées à dimanche matin. Je dois dire que nous avons passé des heures particulièrement denses en parlant soit en voiture ou devant un verre de blanc. Le thème préféré de Walter MARTI est "la politique" et "la révolution". En effet, je porte imprimé dans ma tête sa phrase mille fois répétée : "Marti est marxiste et révolutionnaire". On peut dire qu'il croit presque physiquement en ce qu'il dit et qu'il suit toujours son rêve délivrant "de la révolution", en vivant, comme nous tous, et jusqu'au fond sa propre folie.



SAVOIR LA PAIX EST NOTRE EFFORT PRIMAIRE

DE CESARE ZAVATTINI

Je suis heureux que nous renouions nos relations, après tant d'années. J'ai aussi répondu à une lettre d'Erika de Hadeln qui vous concernait et je la félicite, elle et Moritz de Hadeln, pour l'initiative qu'ils ont lancée en votre faveur, parce que vous la méritez. Je fête ces jours-ci mon grand âge mais je ne désespère pas de voir renaître l'occasion de faire quelque chose ensemble. Naturellement en un temps bref, pour la simple raison que les temps longs sont devenus désormais l'embrème du peu de rapport qu'il y a entre la réalité et les moyens d'expression, particulièrement les plus puissants, les audiovisuels.

Chers et inoubliables amis, merci encore de la confiance convoitée qu'encore une fois vous faites à ce vieux que je suis. Nous n'avons jamais eu de dissensiments idéologiques, vous avez toujours été prêts à comprendre les choses les plus avancées (il y a eu entre nous quelques malentendus d'ordre pratique et comme il arrive à un certain point la pratique l'emporte sur la grammaire, sur l'esprit) et je jurerais que vous l'êtes toujours, même si vous affirmez ne pas croire à la paix. Mon critère, en revanche, est qu'il n'existe aucun autre point de référence de l'intelligence pour travailler, pour construire, lutter entre l'indétermination par laquelle nous démontrons que nous ne savons pas ce qu'est la paix, et par conséquent savoir la paix est notre effort primaire, la confluence organique de chaque aspect de la connaissance. Dans cet ordre d'idées, peut-être savez-vous que j'ai suggéré à la Biennale de Venise que l'on commence, entre les festivals, à lancer le concours sur le plan des idées, des contenus, en donnant par exemple à l'ensemble des média le thème de la paix, que la technique, la raison et l'imagination conjointes peuvent aborder de cent mille façons. Je le proposai à Cannes il y a une décennie environ. J'ai aussi de nouveau fait allusion à un cinéma continu mes anciennes résolutions ou illusions, si vous voulez. Mais non, je comprends aussi, d'après ce que vous m'écrivez, que vous êtes toujours parmi les forces les plus avancées et sans préjugé. Bon travail.

A propos du prochain festival à consacrer entièrement à la paix (j'ai dit entre autre : trop de bombes, trop de prix), il est entendu : la nécessité suprême est celle de l'urgence, donc d'une organisation télévisuelle et cinématographique, et de toute autre invention sur le point de naître, radicalement différent, et la différence, l'échec de l'intelligence étant constaté de façon définitive, peut consister en l'utilisation du temps sans les médiations ordinaires (parmi lesquelles le spectacle) qui se traduisent en une culture, en une civilisation conservatrice (du massacre et de l'inexistence du concept de l'homme, la classe dominante interprète tout dans son processus historique, l'histoire devient malheureusement un élément atténuant).

Je suis en train de voir si je peux faire autre chose, je ne dis pas un autre film, ce sont des définitions du passé, où je ne serai pas acteur et où j'aimerais essayer de faire tomber au moins quelques uns de ces aaaaaa ironiques que j'ai mis à la queue du titre de mon opérette. Les gens qui meurent (nous-mêmes nous sommes des vivants semblants) ne savent plus que faire de l'ironie.

Mes très chers, je serai heureux si nous nous rencontrons bientôt, très bientôt.

Roma, 18.9.1982

Cari Marti-Mertens,

sono lieto che riprendiamo i nostri rapporti, dopo tanti anni. Ho risposto anche una lettera di Erika De Halden riguardantevi e mi congratulo con la stessa, e con Moritz de Hadeln, per l'iniziativa in atto a vostro favore, perché la meritate. Io compio in questi giorni molti anni ma non dispero che possa rinascere l'occasione di fare qualche cosa insieme. Naturalmente a tempi stretti, per la semplice ragione che i tempi lunghi sono diventati oramai l'emblema dello scarso rapporto fra la realtà e i mezzi d'espressione, particolarmente quelli più potenti, gli audiovisivi.

Cari indimenticabili amici, grazie della vostra ambita fiducia che manifestate ancora una volta verso questo vecchiaccio. Non abbiamo mai avuto dissensi ideologici, siete sempre stati pronti a capire le cose più avanzate (c'è stato fra noi qualche malinteso pratico e come succede a un certo punto la pratica travolge la grammatica, lo spirito) e potrei giurare che lo siete anche adesso, pur se affermate di non credere alla pace. Il mio criterio invece è che non esiste altro punto di riferimento dell'intelligenza per lavorare, per costruire, lottare — oltre che la genericità con cui

dimostriamo di non sapere che cos'è la pace, perciò sapere la pace è il nostro sforzo primario, la organica confluenza di ogni aspetto della conoscenza. In quest'ordine di idee forse avrete saputo che ho suggerito alla Biennale di Venezia che si comincino i confronti tra i Festiyals sul piano delle idee, dei contenuti, per esempio dando a tutto il mondo dei massmedia il tema della pace, da affrontare nei cento mille modi possibili della tecnica della ragione della immaginazione congiunte. Ho anche riaccennato a un cinema continuo, miei antichi proponimenti o illusioni, se volete, Ma no, comprendo pure da quanto mi scrivete che siete sempre tra le forze più avanzate e spregiudicate, buon lavoro.

Circa il prossimo festival da dedicare interamente alla pace (ho detto fra l'altro: troppe bombe, troppi premi!), s'intende: la necessità suprema ~~ma~~ quella dell'urgenza quindi di una organizzazione televisiva e cinematografica, e di quant'altro sta per essere inventato, radicalmente diversa, e la diversità, constatato definitivamente il fallimento dell'intelligenza, ~~ma~~ può consistere ^{nel} uso del tempo senza le ordinarie mediazioni (lo spettacolo fra esse) che si traducono in una cultura, in una civiltà conservatrice (del massacro della inesistenza del concetto di uomo,

* Lo propri anche a Cannes
circa un decennio fa.

3.

la classe dominante storicitza tutto, la storia diventa purtroppo un'attenuante) .

Sto vedendo se posso fare un'altra cosa, non dico un altro film, sono definizioni alle nostre spalle, dove non sarò attore e dove vorrei provare a far cedere almeno un paio di quegli aaaaaa ironici che ho messo in coda al titolo» La gente che muore (noi medesimi siamo dei finti vivi) non sa più che farsene dell'ironia . Carissimi, sarò felice se ci incontreremo presto , prestissimo . *Vostro Zavattini*

a della mia opera

LETTRE PRESQUE OUVERTE AU FESTIVAL DE NYON
DE SANDRO BERTOSSA

cher moritz quand tu m'as invité il y a quelques jours à écrire quelque chose pour un portrait en hommage à reni mertens et walter marti ou vice-versa pour les plus jeunes je me suis dit chic alors finalement on se décide à commémorer quelqu'un qui vit et travaille parce que d'habitude (trois petits points) et puis je me suis mis à rire parce que j'ai pensé à une conversation que j'ai eue avec walter et reni il y a des années de ça à carabbia à propos d'un ami à eux un certain cesare zavattini et j'ai l'impression d'entendre (j'entends encore) la voix de walter qui dit tu vois puisqu'ils n'ont jamais réussi à me faire taire et rester tranquille maintenant ils me font des revues commémoratives pour me faire comprendre qu'il est temps d'arrêter de casser les pieds à la moitié de la suisse avec mes idées et mes projets mais je sais que lui et reni continuent à faire comme zavattini en italie quoi qu'il en soit moritz ton idée me plaît parce que moi aussi je trouve juste qu'on rappelle aux gens et aux jeunes en particulier quelque chose pour le cinéma en suisse surtout pour ce cinéma à eux et à nous qui est conçu et réalisé uniquement pour faire de bons films d'auteur et non pas pour avoir surtout du succès donnant libre cours à leur propre narcissisme ou pour gagner de l'argent ceux qui ont de la peine maintenant à trouver les moyens pour faire un film doivent savoir qu'avant c'était plus difficile puisqu'il n'y avait ni les subventions ni les structures qui pouvaient aider comme celles de berne la télévision ou les autres et ici je pense qu'il est important de souligner les efforts que reni et walter ont prodigés pour aider les autres spécialement ceux qui sont plus jeunes qu'eux à concrétiser leurs premières expériences dans ce domaine si riche en mots et en promesses et pauvre en faits concrets et parmi tous ceux que toi aussi tu connais et qui profitant de cette précieuse aide initiale ont réussi par la suite à s'affirmer comme metteurs en scène valables j'aime à rappeler l'expérience de ton père à travers laquelle a passé notre carrière qui t'a porté toi dans de cercle des quelques festivals valables et qui m'a laissé à moi une chère relation d'amitié qui se renouvelle fidèlement à chaque rencontre presque toujours imprévue mais toujours riche en idées projets et promesses comme encore il y a quelques semaines à ancona (trois petits points) sandro bertossa septembre quatre-vingt deux

lettera quasi aperta al festival di nyon

caro moritz quando mi hai invitato giorni fa a scrivere qualcosa per un ritratto in omaggio a reni mertens e walter marti o vice versa per i più giovani mi son detto che bello finalmente ci si decide a commemorare qualcuno che vive e lavora perchè di solito (puntini) poi mi è venuto da ridere perchè ho pensato a una discussione che ho avuto con walter e reni anni fa a carabbia a proposito di un loro amico certo cesare zavattini e così mi pare di sentire la voce di walter che dice vedi dato che non sono mai riusciti a farmi star zitto e fermo adesso mi fanno le rassegne commemorative per farmi capire che è ora di smettere di rompere le balle a mezza svizzera con le mie idee e i miei progetti e invece io so che lui e la reni continuano a fare come zavattini in italia comunque moritz la tua idea mi piace perchè anch'io trovo giusto che si ricordi alla gente e ai giovani in particolare chi prima di loro hanno lavorato e fatto qualcosa per il cinema in svizzera soprattutto per quel loro e nostro cinema concepito e realizzato unicamente per fare buoni film d'autore e non per avere soprattutto successo sfogare il proprio narcisismo o per guadagnare soldi coloro che adesso fanno fatica a trovare i mezzi per fare film devono sapere che prima era anche più difficile poichè non c'erano ne sovvenzioni ne strutture che potessero aiutare come adesso quelli di berna la televisione o altri e qui penso che sia importante sottolineare gli sforzi prodigati da reni e walter per aiutare gli altri specialmente più giovani di loro a concretizzare le loro prime esperienze in questo campo ricco di parole e promesse e povero di fatti concreti e ~~sai~~ fra i tanti che anche tu conosci e che approfittando di questo prezioso aiuto iniziale sono riusciti in seguito ad affermarsi come validi registi mi piace ricordare l'esperienza del tuo pélé attraverso la quale è passata la nostra carriera che ha portato te nel giro dei pochi e validi festivals e ha lasciato a me un caro rapporto di amicizia che si rinnova puntualmente a ogni incontro quasi sempre casuale ma sempre ricco di idee progetti e promesse come anche settimane fa a ascona (punti sandro bertossa settembre ottantadue

WALTER MARTI & RENI MERTENS

DOCUMENTS D'EPOQUE

- 1. "Rhythmik" (1956)**
- 2. Feuillets du plan de tournage de
"Krippenspiel" (Nativité), deuxième
version (1962)**
- 3. Pages publicitaires sur "Le Pélé"
(Moritz de Hadeln, 1963) et "Les Appren-
tis" (Alain Tanner, 1964)**

Ein Schweizer Rhythmus-Film

In den vergangenen Jahrzehnten hat Mimi Scheiblauer am Zürcher Konservatorium die Methode Jacques-Dalcroze so als rhythmisch-musikalische Erziehungsbildung entwickelt und ausgebaut, dass sie die übliche Schulbildung um wesentliche Werte bereichert. Liebe zum Mitmenschen, zur Musik, zur Bewegung und aufgeschlossenes Studium der neuen Erkenntnisse auf dem Gebiete von Pädagogik und Psychologie haben ein Bildungsmittel geschaffen, das bei jung und alt den oft verschütteten Sinn für die Zusammenhänge von körperlicher und geistiger Betätigung zu wecken und fördern vermag.

Fräulein M. Scheiblauer wird in wenigen Jahren vom Lehramt zurücktreten; es gilt deshalb heute, der jungen Generation von Lehrern und Schülern das in wahrer Pionierarbeit geschaffene Werk so lebendig zu erhalten, dass es zielbewusst fortgesetzt werden und der kommenden Jugend dienen kann.

Aus dieser Ueberlegung heraus hat sich ein Initiativkomitee entschlossen, eine Vereinigung zu gründen, die sich die Finanzierung und Herstellung eines *Filmes* über «Rhythmus» zum Ziele setzt. Dieser Film soll einen Ueberblick über die Grundlagen und Anwendungsbezirke der rhythmisch-musikalischen Erziehung vermitteln.

Eine doppelte Aufgabe stellt sich dem modernen Erzieher: Einerseits soll er das Kind an Gehorsam und Disziplin gewöhnen, andererseits hat er die freie Entfaltung seiner jungen Kräfte zu fördern.

Der Film will zeigen, wie rhythmisch-musikalische Übungen — in jeder Altersstufe, beim gesunden wie beim behinderten Kind — die geistigen und körperlichen Anlagen harmonisch zur Entfaltung bringen; das Kind zur Berücksichtigung der Gemeinschaft erziehen, zur Aufmerksamkeit und zum Selbstvertrauen; seine Persönlichkeit entwickeln und es ebenso daran gewöhnen, sich zu sammeln wie sich zu entspannen.

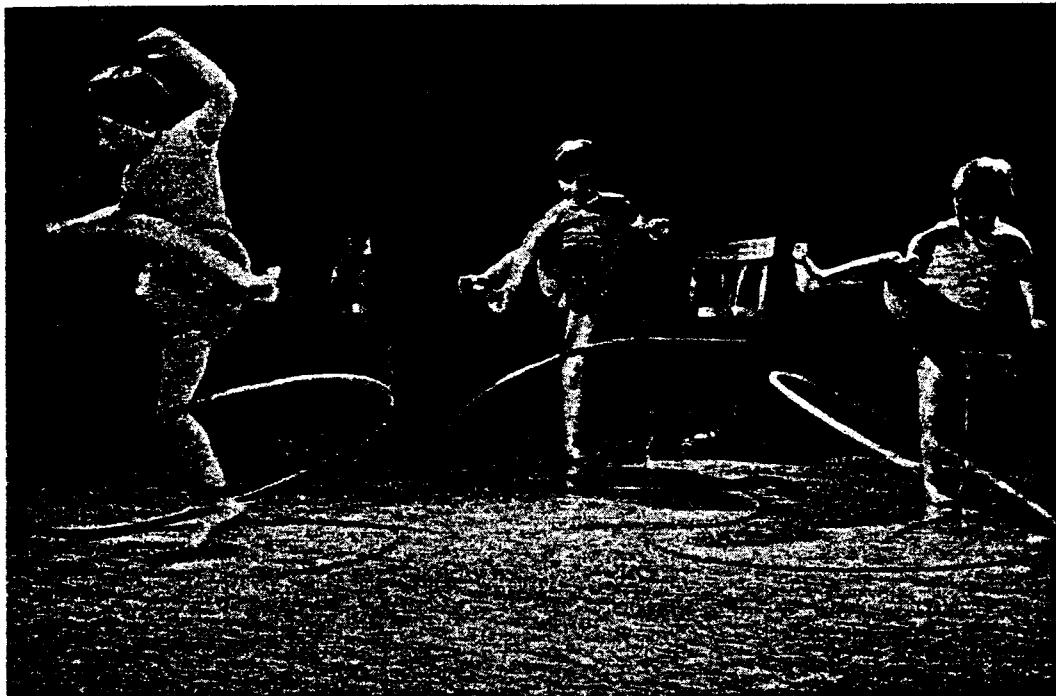
Zahlreiche Persönlichkeiten, Erzieher, Musik- und Heilpädagogen bekunden, dass ein solcher Film sowohl zur Bildung der jungen Pädagogen wie auch zur Aufklärung der Eltern über die Möglichkeiten der modernen Erziehung von grösstem Nutzen wäre. Auch ausländische Erziehungsbehörden und Institutionen bringen der Zürcher Rhythmus-Schule schon seit Jahren ihr lebhaftes Interesse entgegen.

Die Mittel zur Herstellung des Filmes werden in Kreisen, welche sich für die Heranbildung lebendiger, schöpferischer Menschen interessieren, durch persönliche Werbung gesammelt.

Die Herstellung des Filmes wird von Fräulein Mimi Scheiblauer, der Leiterin der Rhythmus-Schule am Zürcher Konservatorium, geleitet. Mit der filmischen Bearbeitung wird die Firma Teleproduction beauftragt, die im vergangenen Winter ein Krippenspiel mit Kindern der Taubstummen-Anstalt Wollishofen verfilmt hat. Mit diesem eindrucksvollen Streifen erworb sie sich nicht nur grosse Anerkennung, sondern sie bekundete damit auch ihr Verständnis für Probleme dieser Art.



Schweizerische
LEHRERZEITUNG
Organ des Schweizerischen Lehrervereins



Aufnahmen zum Rhythmus-Film von Mimi Scheiblauer

(Siehe dazu den Artikel auf Seite 738 dieses Heftes)

Erstaufführung des Rhythmusfilms von Mimi Scheiblauer

(Siehe dazu die Bilder auf unserer heutigen Titelseite)

Auf Initiative Prof. Heinrich Hanselmanns, des Zürcher Konservatoriums, des Pestalozzianums und weiterer Kreise ist in den letzten Monaten von der Filmgesellschaft Teleproduction im Zürcher Pestalozzianum ein Film gedreht worden, der es verdient, in Erzieherkreisen gezeigt und besprochen zu werden. Er erlebte vergangenen Donnerstag im Zürcher Urbankino, das fast bis auf den letzten Platz besetzt war, seine Erstaufführung und gab in fesselnder Weise Aufschluss über die von Mimi Scheiblauer entwickelte rhythmisch-musikalische Erziehung. Da Fräulein Scheiblauer in wenigen Jahren von der Leitung der



Mimi Scheiblauer, die Leiterin der musikalisch-rhythmischen Erziehung des Zürcher Konservatoriums, an der Arbeit

rhythmisch-musikalischen Erziehung am Konservatorium zurücktreten wird, galt es zu versuchen, ihr Lebenswerk in einem Film für die jüngere Generation festzuhalten. Der Film, zu dessen Gestaltung Frau Dr. R. Mortens und Herr E. Marti von der Firma Teleproduction Wesentliches beitrugen, dessen Leitung aber Fr. Scheiblauer selber inne hatte, will zeigen, wie rhythmisch-musikalische Übungen die geistigen und körperlichen Anlagen des Kindes in Harmonie zur Entfaltung bringen können. Sie sollen dem Kind zum Selbstvertrauen und zur inneren Disziplinierung verhelfen; sie wollen es gewöhnen, sich richtig zu sammeln, aber auch sich zu entspannen und in alldem auf andere Rücksicht zu nehmen.

In seiner Begrüssungsansprache dankte Hans Wyman, der Leiter des Pestalozzianums, den mehr als 200 Geldgebern – darunter befinden sich neben vielen rein privaten Spendern auch der Zürcher Lehrerverein, die Stiftung Pro Helvetia und der Kanton und die Stadt Zürich –

für das Zustandekommen des Films. Professor Heinrich Hanselmann betonte hierauf in einem kurzen einführenden Referat den Wert der Rhythmus für die Regeneration der menschlichen Kräfte und die Gemeinschaftsbildung. Die fortschreitende Zivilisation und Technisierung auferlege dem Menschen viele Hemmungen, es herrsche deswegen eine starke Sehnsucht, sich selber zu gestalten, sich aus der Verkrampfung zu lösen. Dazu könne die Rhythmus verhelfen, so wie sie von Mimi Scheiblauer nach den Anregungen des Genfers Jaques-Dalcroze in Zürich original weiterentwickelt wurde.

Der 18 Minuten dauernde Filmstreifen, der viel Freude und Zustimmung auslöste, nicht zuletzt, weil er sein Thema ohne alle Mätzchen und Effekthascherei, aber auch frei von jeder Pedanterie, in natürlichen und ansprechenden Bildern zur Darstellung brachte, bot hierauf Einblick in die Arbeitsweise der verdienten Pädagogin. Dass sie selber auf der Leinwand mehrmals in Erscheinung trat — vom Klavier aus mit kurzen heiter-ernsten Worten den Schülern die Anregung gebend —, das frischte in zahlreichen ehemaligen Teilnehmern ihrer Kurse unvergessliche Erinnerungen auf. Der Betrachter des Streifens sieht, wie sich drei- und vierjährige Knirpse bemühen, unter dem ordnenden Einfluss der Musik ihren Körper beherrschen zu lernen: eine Rassel oder kleine Bälle im Takt zu bewegen, auf zwei Hölzchen ein drittes zu balancieren, bei abwärtsfallender Melodie mit geschlossenen Augen von einem Stuhl herunterzusteigen usw. Reizend war das Spiel mit dem Reifen, der durch den Saal rollte und durch den die Kinder während des Rollens zu schlüpfen hatten. Darauf das körperliche Erlebnis der Notenwerte: Wenn die Kinder halbe, Viertel- und Achtelnoten mit Schreiten und Hüpfen, durch eigene Bewegung erleben, schafft dies eine ganz andere Empfänglichkeit für die musikalische Bildung, als es die bloss lehrhafte Aneignung der Musiktheorie zustande brächte. Eine grössere Ausführlichkeit bei dieser elementaren Einführung in die Musik wäre wünschbar gewesen. Zum Schluss zeigten rhythmisch geschulte Jugendliche in reigenhafter Form einige Bewegungsstudien. Sie brachten dank ihrer natürlichen und ungezwungenen Beherrschung des Körpers und dank ihrem einfühlenden Verständnis in die Musik die pädagogischen Ziele Mimi Scheiblauers in schönster Weise zum Ausdruck. Vortrefflich ausgewählt war auch der kurze, zum Film gesprochene Text.

Vielelleicht dürfen wir auch noch erwähnen, was so verstandene Rhythmus nicht ist und nicht sein will: Sie ist erstens keine Nachäffung des Balletts und seiner Aufgaben, da sie nicht vom Zuschauer lebt und nicht auf ihn bezogen ist und keine äußerlich gleichförmigen Bewegungen addressieren will. Sie ist auch nicht in erster Linie eine ästhetische Angelegenheit.

Und schliesslich will sie auch keinesfalls den üblichen Turnunterricht ersetzen. Dass die Rhythmus, dem Turnunterricht zur Seite gestellt, zu einem überaus wertvollen Bildungselement werden kann, davon dürfte jeder ernste Betrachter des Films überzeugt sein. — Ein finanzieller Erfolg des Films würde die Schaffung zweier weiterer Streifen gestatten, deren Planung schon vorliegt: Es wäre dringend wünschbar, dass Mimi Scheiblauer nun auch noch zeigen könnte, wie sie mit behinderten Kindern (Taubstummen, Gebrechlichen usw.) arbeitet und wie sie die rhythmische Förderung der Erwachsenen gestaltet. Erfreulicherweise besteht auch im Ausland ein grosses Interesse für den Film, der auf vorbildliche Weise zeigt, wie man eine pädagogische Aufgabe einem breiteren Publikum verständlich machen kann.

Patronatsskomitee des Filmes "Rhythmitk."

Dr. Volkmar Andreea, a. Direktor am Konservatorium Zürich
 Dr. Fritz Bachmann, Zürich
 Dr. Emil Beck, a. Prof. Vorstandsmitglied des Konservatoriums Zürich
 Frau Trudi Biedermann-Weber, Präs. der Schweiz Bambusflötgilde Bern
 Hermann Bölli, Vorsteher des Pestalozzihofs Pfäffikon
 Dr. Robert Briner, a. Regierungsrat, Zürich
 Frau Lily Brunke-Oehninger, Zürich
 Dr. med. Max Brunner, Vorstandsmitglied des Pestalozzihofs Pfäffikon
 Dr. Antoine-E. Cherballez, Professor an der Universität und ETH, Zürich
 Dr. Walter Deuchler, Städtischer Schularzt, Zürich
 Emil Frank, Stimmb- und Sprechpädagoge, Zürich
 Hans v. Gonzenbach, Präs. des Verwaltungsrates des Konservatorium Zürich
 Frau Dr. Julie Goessler-Sieber, Zürich
 Dr. Erhard Gull, Architekt, Ascona
 Dr. Benno Gut, OSB, Abt von Einsiedeln
 Dr. Waller Gut, Professor an der Universität Zürich
 Frau Gertrud Hämmerli-Schindler, Zürich
 Frau Dr. med. Luisa Hösli-Kohlberg, Zürich
 Franz Hübscher, Präs. der Kreisschulpflege Limmattal, Zürich
 Walter Kunz, Direktor der Kantonalen Taubstummenanstalt Zürich
 Gottlieb Lehner, Präs. der Kreisschulpflege Zürichberg, Zürich
 Frau Alice Loelliger-Gelser, Zürich
 Frau Bertha Lüthiger-Appenzeller, Zürich
 Edwin Manz, Sekundarlehrer, Zürich
 Frau Silva Moser-Schindler, Zürich
 Paul Nater, Präs. der Kreisschulpflege Uto, Zürich
 Frau Prof. Mathilde v. Neergaard-Heim, Zürich
 Frau Inge Nötzli-Honegger, Zürich
 Dr. P. Ludwig Räber, OSB, Rektor der Stiftsschule Einsiedeln
 Dr. Eduard Rübel-Kob, Oberrieden
 Hans Sappeur, Stadtrat, Zürich
 Frau Luise Schindler-Escher, Zürich
 Robert Schmid, Präs. der Filmkommission der Stadt Zürich
 Frau Claudia v. Schuhkess-Veraguth, Zollikon
 Frau Laurette Semhauser-Grin, Zollikon
 Dr. Theophil Spoerri, Professor an der Universität Zürich
 Dr. Willy Spühler, Stadtrat, Zürich
 Dr. Jürg Warrenweller, Professor an der ETH Zürich
 Dr. med. Christoph Wolfensberger, Kinderarzt, Zürich
 Dr. J. J. Wyss, Vizepräs. der Bezirksschulpflege Zürich
 Hans Zimmermann, Direktor des Stadttheaters Zürich
 Dr. Max Zollinger, Professor an der Universität Zürich

Rhythmitk in der Heilpädagogik

Ein Brief von Herrn Prof. Dr. H. Hanselema

Ascona, 12. März 1957.*)

Sehr geehrte Damen und Herren,

Zu meiner grossen Freude vernehme ich, dass Sie und die "Television", nun an die Vorbereitung des längst geplanten Filmstreifens "Rhythmitk in der Heilpädagogik", herangehen.

Im Namen aller Heilpädagogen in der Schweiz und im Ausland, als Ehrenpräsident der Internationalen Gesellschaft für Heilpädagogik, beglückwünsche ich Sie zu diesem Unternehmen!

Denn wir alle sind überzeugt, dass es sich dabei in mehrfacher Hinsicht nicht nur um einen neuen Weg zur Menschenbildung, sondern in mehrfacher Hinsicht um eine bedeutende Kulturart von echter schweizerischer Prägung mit Weltgeltung handelt. — Der erstaunliche Erfolg des von Ihnen und der Teleproduction bereits geschaffenen Streifens "Rhythmischi-musikalische Erziehung", beweist, wie das immer neu wachsende Interesse in allen Ländern Europas, in Amerika und Asien, dass ein Film dieser Art besser als das gesprochene und geschriebene Wort neues pädagogisches Bildungsgut darzustellen und zu veranschaulichen vermag.

In dem geplanten Film handelt es sich ja tatsächlich um einen neuen Schulungs- und Erziehungs-weg des sog. normalen Kindes, den die Rhythmitiklehrerin am Zürcher Konservatorium seit dreissig Jahren in hingebungsvoller Pionierarbeit an blinden, tauben, verkrüppelten, schwachsinnigen und schwererziehbaren Kindern und Jugendlichen gebahnt und ausgearbeitet hat, gekrönt durch Erfolge, die mit der traditionellen Methodik der Heilpädagogik nie erreicht worden sind.

Unter einem anomalen Kinde verstehen wir einerseits das auf Grund von Anlagemängeln oder durch Krankheit oder Unfall körper-

*) An Herrn Hans Wymann, Leiter des Pestalozzianums, auch z. H. von Frau Dr. Mertens und Herrn Walter Marti, Teleproduktion.

lich-seelisch geschädigte Kind; anderseits unterscheiden wir die weit- aus größere Zahl jener Kinder, welche in ihrer Entwicklung trotz gesunder Anlage in einer psychohygienisch und erzieherisch ungesunden Umwelt – namentlich während der Kleinkindzeit – aufwachsen mussten. Die erste Gruppe umfasst die Entwicklungsgemüten, die zweite die Entwicklungsgestörten.

In einer gesunden seelischen Entwicklung müssen einwandfrei funktionierende Organe für die Reisaufnahme (Sinnesorgane), für die verstandesmässige Reisverarbeitung (Gehirn, innere Serration) und endlich eine einwandfreie Apparatur für die Ausgabe, für den Ausdruck der verarbeiteten Reise (Haltung, Mimik, Gehörte und Sprache) gegeben sein. Zu diesen Faktoren im Kinde müssen hinzukommen äusserre Lebensverhältnisse, welche dem sich entwickelnden Kinde angemessen, weder retardierend noch forcierend sind.

Die langen und höchst erfreulichen Erfahrungen von Fräulein Scheiblauer in Sonderschulen und Anstalten mit rhythmischer Gymnastik an blinden, tauben, geistesesschwachen und an gefühls- undtrieb- überzeugig sich verhaltenden Kindern und Jugendlichen haben nun überzeugend dargetan, dass sowohl die Reisaufnahme, als auch die Reisverarbeitung und die Ausdrucks- und Bewegungsfreude bedeutend und wesentlich gefördert werden können. In nicht seltenen Fällen ist die Rhythmik der einzige gangbare Weg zum bisher "apatisch", verschlossen oder vertrozt gewesenen Kind! Blinde und taube Kinder sind zur besseren Auswertung der ihnen verbliebenen Reise geführt worden; schwachsinnige wurden verstandesmäßig geweckt und ermutigt und in ihrem sinnlosen Chaos der Bewegung geordnet zu einem sozial brauchbaren und sinnvollen Verhalten; Psychopathen und Neurotische zeigten bald eine grössere Ausgeglichenheit in ihrem Gefühls- und Triebleben. Verwahrloste, in ihrer Umwelt wie in einem Feindeslande aufgewachsende Kinder und Jugendliche, ungehorsame, trotzige, rachsüchtige, diebstäische, tignerische, faule und vagabundierende Kinder und Jugendliche, kommen durch Rhythmisik und Musik sozialisiert, gemeinschaftsfähig gemacht werden.

Besser als Vorträge und Schriften es vermögen, kann ein Film diese Wohltaten darstellen und Eltern, Lehrer, Anstaltslehrer und Jugendfürsorger, aber auch die Öffentlichkeit durch unmittelbare Anschau-

ung von der Notwendigkeit und der Dringlichkeit der rhythmisch-musikalischen Erziehung und Bildung überzeugen.

Es muss besonders darauf hingewiesen werden, dass dieser neue Bildungsweg des normalen Kindes eine mehrfach sich auswirkende Wohltat bedeutet:

Erstens vermögen wir das normale Kind in seinem körperlich-seelischen Eigenleben auf ganz besondere Weise zu fördern, aus ihm einen lebensmüttigen, leistungswilligen und sozial sich trots seinen unheilbaren Behinderungen freudig einordnenden Menschen zu machen, der die Gesellschaft und den Staat nicht belastet oder gar schädigt!

Zweitens werden die Eltern und die nähere Umwelt eines abnormalen Kindes durch solche Erziehungserfolge ermutigt, ihrerseits alles Ihnen Mögliche zur Unterstützung der Fremderzieher und des nun lerneifrig gewordenen Kindes zu tun, statt die Welt, Gott oder das Schicksal ohnmächtig anzuklagen und die Hände in den Schoss zu legen. — Eltern von sog. normalen Kindern aber werden durch einen solchen Film zu einem ersichtlich wertvollen Umgang mit ihrem Kinde angeregt. —

Drittens bedeutet ein solcher Film, wie der schon geschaffene Streifen über die rhythmisch-musikalische Erziehung des normalen Kindes, eine nicht hoch genug zu schätzende Anregung zur Fortbildung der Lehrerschaft aller Schulstufen, abgesehen vom besonderen Bildungswert für die Heilpädagogen, Kinderpsychiatrer und Jugendfürsorger des ganzen Landes, in speziell fachlicher als auch in allgemein musischer Hinsicht.

Vierens vermag ein solcher Film mehr als Vorträge und Schriften einen grossen Einfluss zu gewinnen auf die Öffentlichkeit, auf die irriige Meinung und die menschenunwürdige Geistinnung dem sog. "Lebenswert Leben" gegenüber. Denn noch immer wirken heimlich nach jene ganz oberflächlichen weltanschaulichen Irrtümer, die seit Sparta bis Hitler die Aussetzung oder die Vergasung Anormaler propagieren. Die Forderung der "humanen Tötung der Schwachen" ist aber das sichere Zeichen der Inhumanität und der kurzschlüssigen Schwäche. Nur jene Volksgemeinschaft aber, welche die Kraft und den guten Willen hat, ihre schwachen Glieder durch besondere Bil-

dungs- und Erziehungsmassnahmen zur Lebendigkeit zu erziehen, beweist ihre Stärke und Lebendigkeit.

Sie verstehen, meine Damen und Herren, dass und warum wir Heilpädagogen hoch erfreut sind über Ihren Mut zur Schaffung dieses neuen Filmes «Rhythmitik in der Heilpädagogik». Wir sind überzeugt, dass es Ihnen gelingen wird, auch dieses neue Werk mit inhaltlich und technisch gleich hohen Qualitäten zu schaffen, die alle Ihre Unternehmungen auszeichnen, dass Sie weitsichtige und wohlgemachte Gönner finden werden, die Ihnen die kulturfördernden Mittel zur Verfügung stellen, zur Förderung der schweizerischen und weltweiten Volkswohlfahrt!

Genehmigen Sie den Ausdruck meiner aufrichtigen Hochachtung und Dankbarkeit, in Verbindung mit meinem herzlichen Grüßen!

Ihr ergebener

H. Hanselmann

Ein Film über die Erziehung schwärmiger Kinder

Weil der Mensch sich entwickelt, kann man ihn erziehen. Weil die Entwicklung ein Veränderungsprozess ist, kann man sie beeinflussen. Da sich der Mensch sein Leben lang verändert, ist seine Veränderung immer beeinflussbar.

Am Beispiel normaler Kinder zeigte der Film «Rhythmitik», wie rhythmisch-musikalische Erziehung das Kind in jeder Richtung fördert. Im neuen Film wollen wir zeigen, wie moderne Ganzheitserziehung mit den wichtigen Hilfsmitteln von Musik und Bewegung jedes Kind, selbst das behinderte, in seiner Entwicklung zu fördern vermag.

Für alle Eltern ist es heutzutage schwierig, ihre Kinder zu erziehen. Wir alle haben, zumindest zeitweilig, Kinder, die unfolgsam, unordentlich, unbbeherrscht sind, Kinder, die sich mit andern nicht vertragen, Kinder, die keine Ausdauer haben, unselbständige Kinder, verschlossene Kinder, Kinder, die nicht begreifen, was man von ihnen erwartet, trotzige, versockte Kinder, die sich gegen den Erzieher auflehnen, gegen die Familie, die Schule und die ganze Welt. Die durch die Technik sich verschärfende Widersprüchlichkeit unserer Lebensweise schafft ein ungünstiges Klima, das auch normal veranlagte Kinder «schwierig» werden lässt.

Deshalb scheint es uns wichtig, im Film die grundlegenden pädagogischen Einsichten zu veranschaulichen, die bei der Erziehung behinderter, in ihrer Entwicklung gehemmter und gestörter Kinder gewonnen wurden. Die Ueberwindung schwerster Behinderung beim gebrechlichen, mindersinnigen oder debilen Kind zeigt, worauf es hauptsächlich ankommt: nämlich auf den Entwicklungsprozess und auf die Möglichkeit, ihn zu beeinflussen.

Der Erzieher muss wissen, wo und wie er dem Kind helfen kann. Gelingt es uns, die heute wissenschaftlich erkannten Gesetzmässigkeiten

ten des Entwicklungsprozesses am eindrücklichen Beispiel schwer behinderter Kinder wesentlich, allgemein und verständlich darzustellen, so wird der Film den Eltern normaler Kinder erzieherische Aufklärung, den Eltern von Behinderten eine positive Botschaft, den Pädagogen und Lehrern praktische Anregung und den Aerzten und Psychiatern, die mehr und mehr zur Einsicht kommen, dass pädagogische Momente bei der Behandlung von Kranken eine bedeutende Rolle spielen, wertvolle Erkenntnisse und Erfahrungen vermitteln.

Ein "schwieriges" Kind ist ein Kind, das aus irgendeinem Grund in seiner Entwicklung gestört oder gehemmt ist. Die Erscheinungsformen, die Ursachen, der Grad der Störung können sehr verschieden sein. Immer aber liegt für den Erzieher die Schwierigkeit darin, dass er Mühe hat, dem Kind zu helfen, die Störung zu überwinden. Am Beispiel der schweren Schädigung, die eindeutig ist, sind Behinderung und Erziehungsvergang anschaulich darstellbar. Auf die Ursachen – angeborene Gebrechen, ungünstige Erbanlagen, Krankheit, falsche Erziehung, zerrüttete Familienverhältnisse, ungesunde Umwelteinflüsse – die der Erzieher nur selten zu verändern vermag, können wir in einem 20-minütigen Film nicht eingehen. Hingegen wird der Film zeigen, wie minder sinnige, körperbehinderte, geistes schwache Kinder Entwicklungsschwierigkeiten überwinden lernen, die unüberwindbar scheinen.

Der Film wird die Entwicklungsfunktionen aufzeigen, auf die der Erzieher einwirken kann. Um sich zu entwickeln, muss das Kind seine Sinne betätigen, wodurch es die Umwelt wahrnimmt. Es muss die durch die Sinne aufgenommenen Eindrücke einordnen und logisch verarbeiten. Es muss die durch Verarbeitung seiner Wahrnehmungen gewonnene Einsicht wieder einsetzen, indem es etwas tut, seine Muskeln, seine Glieder, sein Sprechorgan betätig, und damit Wahrnehmung und Einsicht kontrolliert. Dadurch kommt es zu neuem Erleben, neuer Erkenntnis und neuer Ausdrucksmöglichkeit. Dies ist die Hauptrichtung des Wachstums: so bildet sich die Erfahrung und die Persönlichkeit. Das ständige Zusammenspiel von Aufnahme, Verarbeitung und Wiedereinsatz der Erfahrung bestimmt den

Entwicklungsprozess. Die Erkenntnis der zwangsläufigen Bewegung der Entwicklung von der Wahrnehmung zur Verarbeitung und zum Wiedereinsatz zu neuer Erfahrung bildet die wissenschaftliche Grundlage der Ganzheitserziehung.

Beim schwierigen Kind muss der Erzieher erkennen, welche dieser drei Funktionen hauptsächlich gestört ist. Denn die Störung der einen beeinträchtigt das Funktionieren der andern. Daran erkennt der Erzieher, dass die Beeinflussung einer Entwicklungsfunktion den Menschen in seiner Ganzheit zu beeinflussen vermag.

Dieser Zusammenhang ist beim Gehörlosen besonders sinnfällig. Das gehörlose Kind ist durch das Fehlen eines Haupsinnes in seiner Wahrnehmungsfähigkeit beschränkt. Da es die Töne nicht hört, und deshalb die Sprache nur mit grösster Mühe erlernt, ist ihm das begriffsmässige Erfassen der Wirklichkeit sehr erschwert. Es kann sich auch deshalb schwer ausdrücken, leidet an Kontaktmangel, ist in seinem ganzen Tun gehemmt. – Der Erzieher kann ihm den Gehörsinn nicht zurückgeben. Er kann aber die Wahrnehmungsfähigkeit des Minderseinnigen erhöhen, indem er alle andern Sinne schult und verfeinert und auf diesem Weg dem gehörlosen Kind aus seiner schweren Entwicklungshemmung weitgehend und entscheidend herauhilft.

Die Möglichkeit, durch Schulung des gesamten Wahrnehmungsapparates das Kind in seiner ganzen Entwicklung zu fördern gilt allgemein, besonders aber für alle Minderseinnigen und selbstverständlich auch für Kinder, bei denen der Hör- oder Sehsinn nicht schwer beschädigt, sondern nur geschwächt ist.

Die Hemmung oder Störung des Verarbeitungsapparates, welche sich zum Beispiel in den Erscheinungsformen der Geisteschwäche ausdrückt, wirkt sich gleichfalls auf die andern Entwicklungsfunktionen aus. Kinder, die nicht begreifen, sind auch im Emplünden gestört. Obgleich Ihre Sinne an sich wahrnehmungsfähig sind, benehmen sie sich oft, als würden sie nicht sehen, nicht hören, nicht fühlen. Da sie Mühe haben, Wahrnehmung und Tun zu koordinieren, betätigen sie nicht nur ihre Sinne, sondern auch ihre Muskeln zu wenig oder falsch. Die zu wenig oder falsch betätigten Wahrnehmungs-, Bewegungs- und Ausdrucksorgane verbilden sich

und beschränkt das schon beschränkte Verarbeitungsvermögen noch mehr. — Indem aber der Erzieher Aufgaben stellt, welche Wahrnehmung und Ausdruck in folgerichtigem Zusammenhang schulen, beeinflusst er gleichzeitig die Funktionen des Verarbeitungsapparates und ermöglicht oder erleichtert damit die Entwicklung des Kindes. Dies gilt sowohl für die schwerste Behinderung des Verarbeitungsvermögens, als auch für die leichten und vorübergehenden Störungen.

Die dritte Entwicklungsfunktion, die des Bewegungs- und Ausdrucksapparates, hat folgende Bedeutung: erstens macht sie die Wahrnehmungsorgane beweglich, erlaubt, an die Dinge heranzugehen, um besser zu sehen, besser zu hören, Kontakt zu nehmen. Ist sie beschränkt durch schlechte Ausbildung des Knochenbaus und der Muskulatur, Verkrüppelung oder Lähmung, wird die Wahrnehmungsfähigkeit ebenfalls beschränkt. Zweitens erlaubt der Muskel- und Knochenapparat dem Menschen, sich auszudrücken. Ist er beschädigt, fehl- oder unterentwickelt, so beeinträchtigt dies auch die Ausdrucksfähigkeit. Auf beiden Seiten also, auf Jener der Wahrnehmung und auf Jener des Tuns, wird mit der Schwere der Körperbehinderung der Kontakt mit der Wirklichkeit erschwert, sodass unter ungünstigen Umständen die Körperbehinderung sogar zu schwerer Geistesstörung führen kann. — Der Bewegungs- und Ausdrucksapparat ist aber so vielfältig, und die moderne Technik bietet dem Körperbehinderten zweckmässige Hilfsmittel, dass es für den Erzieher immer Wege gibt, die Beweglichkeit, das Ausdrucksvermögen und die Anpassungsfähigkeit des Kindes stark zu erhöhen und somit auch die Beweglichkeit des Empfindens und des Denkens zu erhalten und zu fördern.

Damit sind auch die Grundsätze gezeigt, wonach das normale Kind zum Ausbau all seiner Anlagen und Fähigkeiten erzogen wird. Unsere sogenannten schwierigen und schwererziehbaren Kinder — die durch Umweltinflüsse und falsche Erziehung in ihrer Entwicklung gestört, trotz ganz normaler Veranlagung bald nicht hören oder nicht schauen können, sich in Bewegung und Denken unbeherrscht oder gehemmt und unbeholfen verhalten — können zu leistungsfähigen, schöpferischen und sozialen Menschen herangebildet werden.

Die rhythmisch-musikalische Pädagogik hat dieses ganz Besondere, dass sie den Menschen in allen Funktionen, die seine Entwicklung bestimmen, erfasst und gleichzeitig Sinne, Nervensystem und Muskulatur ausbildet. Durch Musik und Bewegung erfassst sie den Menschen in seiner Ganzheit und eignet sich deshalb auch besonders zur filmischen Veranschaulichung der Entwicklungsfunktionen und ihrer Ausbildung.

Der **Gehörlose** lernt Töne empfinden; durch den Vibrationsinn kann er die Lautstärke, die Tonhöhe, den Rhythmus erfassen. Er kann sich sogar nach der Musik bewegen. Das Zusammenspiel der Stimmen und Kräfte in der Musik vermittelt dem Taubstummen die ihm sonst kaum fassbaren Begriffe der Einordnung, der Unter- und Überordnung, welche ihm Zusammenleben der Gemeinschaft wahren. Er — der durch seine Behinderung schwererziehbare Asoziale — wird, dadurch dass man ihm die Welt der Töne eröffnet, zum sozialen Verhalten erzogen.

Der **Blinde** lernt durch Ueben des Gehörs, des Tast- und Orientierungssinnes, sich den Raum vorzustellen, sich darin sicher und selbständig zu bewegen. Er lernt, was er nicht sehen kann, zu beurteilen und einzuordnen. Er — der durch seine Infirmität Abhängige — wird durch die Ausbildung seiner Urteilsfähigkeit dazu erzogen, sich eine eigene Ansicht zu bilden und selbständig danach zu handeln.

Beim **Körperbehinderten** aktiviert die Musik den Bewegungstrieb. Durch Ueben und Entwickeln der Muskeln und Gliedmaßen wird seine Ausdrucks Kraft gesteigert. Er überwindet die Hemmungen und die Minderwertigkeitsgefühle, die einem im Bewegungsapparat behinderten Menschen anhaften. Dadurch wird er zum leistungsfähigen, selbstsicheren Menschen erzogen.

Selbst das **geistesschwache Kind** — das in der Unfähigkeit zu begreifen, hoffnungslos befangen scheint und verdammt sich nicht entwickeln zu können — wird, durch die Rhythmik in seiner Ganzheit erfasst, dazu angeregt, seinen defekten Verarbeitungsapparat zu schulen. Körperlich und freudig erlebtes, seiner Stufe angepasstes Schaffen reisst es aus seiner Gleichgültigkeit und Gefühlsarmut heraus; seine Aufmerksamkeit und Sensibilität werden geweckt, seine Phantasie angeregt, seine Begriffswelt erweitert: es wird zur Benützung seiner Fähigkeiten erzogen.

Es soll und wird ein «schöner» Film sein. Wir haben festgestellt,
dass viele Leute zögern, einen Film zu fördern, der Behinderte zeigt.
Es ist aber schön zu erleben, wie ein Behindertem sich entwickeln kann.

Reni Mertens und Walter Marti



Arbeitsausschuss der Vereinigung pro Rhythmitik:

Prof. Dr. H. Hanselmann, Ascona

Oskar Mertens, Zürich, Böcklinstrasse 35

Fraulein Mimi Scheiblauer, Zürich, Klobachstrasse 73

Hans Wyman, Leiter des Pestalozzihauses Zürich, Forchstrasse 37

R. Wittelsbach, Direktor am Konservatorium Zürich

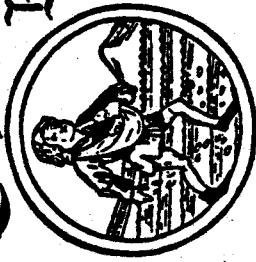
Prof. Dr. Emil Beck, Zürich, Böcklinstrasse 35

Frau Yolande Binder, Zürich, Hofstrasse 52

Walter Marti, Zürich, Schanzeneggstrasse 4

Vierzehnjähriger Knabe in der Zürcher Taubstummenanstalt
Aufnahme Hannes Froebel

Lobpreisung der Musik



Die Finanzierung des neuen Films

Im Laufe der letzten zwei Jahre sind Fräulein Scheiblauer und uns spontan Spenden für einen neuen Film zugekommen. Diese Beiträge machen ca. Fr. 2800.- aus. Von einer Grossfirma wurde uns dazu Fr. 10,000.- zugesichert. Da es sich um einen Film mit schwierigen Kindern handelt, ist er auch schwieriger herzustellen und kostet mehr als "Rhythmix". Die sorgfältige Vorbudgetierung der Teleproduktion beläuft sich auf Fr. 67.000.-. Die Filmhersteller sind auch diesmal bereit, auf Gewinn an der Produktion zu verzichten. Es braucht also noch mindestens Fr. 50.000.-, damit der Film gedreht werden kann.

Wir sind eine zeitlang der Illusion nachgegangen, dass es möglich wäre, auf direktem Weg das benötigte Geld einfach von Grossfirmen zu bekommen. Sind doch 50 000 nur 5 Mal 10 000. Nun sehen wir ein, dass nur breiter angelegte Bemühungen zum Ziel führen können. Auch diesmal ist es nötig, dass jeder, der Sinn und Zweck der Aufgabe würdigt, das Werk unterstützt. Es hat seine Bedeutung, wenn Eltern, Lehrer, Kindergärtnerinnen auch mit kleinsten Beitrag am Zustandekommen des Filmes mitmachen. Wir werden aber weiterhin fortschriftliche Firmen und Institutionen um Spenden bitten, denn unsere Sache ist gut, und verdient es, auch mit grossen Beiträgen gefördert zu werden. Auf diesem Weg wollen wir eine ansehnliche Summe zusammenbringen, die uns erlauben soll, für den Rest, wenn nötig, uns mit Nachdruck an öffentliche Instanzen zu wenden.

Der Film ist drehbereit, und wir hoffen zuversichtlich, dass es nicht allzu lange geht, bis damit angefangen werden kann.

VEREINIGUNG PRO RHYTHMIX
Postcheckkonto VIII 48813

Blätter für Musikerziehung und für allgemeine Erziehung

Verausgabebar von allen Buchläden, Zürich.

Im **Germann-Verlag**

erhältlich monatlich, aufgen. Juli und August / abonnementstreis (10. Stimmen) Fr. 2.- / abendabende am 1. Oktobertag 8. Dogenhof, Zürich, Wahr / Zahlungen und Abonnemente an den **Germann-Verlag, am 8. Oktobertag** Rosskopfstrasse 73, Zürich 32. Postleitziffer VIII 2065

Mail/Juni 1959 17. Jahrgang Nr. 8/9

SONDERNUMMER

Im Winter 1955/56 wurde im Pestalozianum Zürich der Film "Rhythmix" gedreht.

Sein Zustandekommen ist den vielen kleinen und grossen Gaben zu verdanken, die von überall her, auch aus dem Leserkreis der "Lobpreisung", gestiftet wurden.

Nun da jene Aktion abgeschlossen, der Film bereits in den meisten Ländern Europas und auch in Amerika gezeigt wurde, fühlen die Mitglieder des Initiativ-Komitees "Pro Rhythmix-Film" das Bedürfnis, den Spendern nochmals zu danken und ihnen zugleich auch einen Einblick in die Rechnungsführung, wie auch in die erhaltenen Preise und Anerkennungen zu geben.

Zugleich möge auch der Plan der Fortsetzung des Filmes "Rhythmix in der Heilpädagogik", dargelegt werden.

Mimi Scheiblauer

Die nächste Ausgabe der "Lobpreisung" erscheint im September 1959

Bericht der Vereinigung Pro Rhythmk

schweizerdeutscher, deutscher und englischer Version, 35 mm und 16mm zur Verfügung steht.

Die Vereinigung Pro Rhythmk wurde gegründet, um Mittel zu sammeln, damit Filme über wertvolle Errungenschaften der modernen Pädagogik, insbesondere der am Zürcher Konservatorium von Mimi Scheiblauer entwickelten rhythmisch-musikalischen Erziehung hergestellt werden können. Dies, weil der Film die pädagogischen Vorgänge veranschaulicht, sie visuell und akustisch miterleben lässt und die breiteste Aufklärung erlaubt.

Es gibt in der Schweiz keine Instanz oder Institution, die zur Finanzierung solcher Werke bereit steht. Die Vereinigung Pro Rhythmk ist ein gemeinnütziger Verein. Sie plante vorerst einen Film, welcher die rhythmisch-musikalische Erziehung am Beispiel normal begabter Kinder zeigen sollte. Das Pestalozzianum Zürich übernahm das Patronat dieses Vorhabens.

Die Finanzierung

Zur Finanzierung des Filmes "Rhythmk" wurde in privaten Kreisen gesammelt, bis man nach einem Jahr, durch Anhäufung grösserer und kleinstner Beiträge, die Summe von rund Fr. 10 000.— beisammen hatte. Dann wurden Beitragsgesuche an verschiedene Institutionen und Instanzen gestellt. Nach einem weiteren Jahr war es soweit: mit Beiträgen von Kanton und Stadt Zürich, der Stiftung Pro Helvetia, des Pestalozzianums und des Lehrervereins konnte für die Herstellung des Filmes der Firma Teleproduction der Beitrag von Fr. 34,500.— zur Verfügung gestellt werden.

Das Pestalozzianum stellte für die Dreharbeiten die Räumlichkeiten zur Verfügung, und das Filmteam arbeitete dort während fünf Monaten unter der Leitung von Mimi Scheiblauer. Trotz der durch das Thema und die Arbeit mit Kindern bedingten Schwierigkeiten (jede Szene wurde im Durchschnitt 10-fach aufgenommen), konnte der Film für Fr. 40,000.— hergestellt werden. Der Fehlbetrag von Fr. 5500.— sowie die Mittel zur Herstellung von Kopien, 16mm-Reduktionen und einer Fassung für Deutschland wurden von der Teleproduction vor geschlossen und durch die Einkünfte durch den Vertrieb des Filmes amortisiert. Später übernahm die Stiftung Pro Helvetia die Herstellungs kosten für eine englische Fassung, sodass der Film heute im

Ein Film über die rhythmisch-musikalische Erziehung des Kindes

Am 14. Juni 1956 wurde der Film "Rhythmk" im Kino Urban in Zürich zum ersten Mal öffentlich vorgeführt und vom zahlreichen Publikum mit Begeisterung aufgenommen. Die Presse, welche eingeladen worden war, der Dreharbeit im Pestalozzianum beizuwohnen, nutzte die Gelegenheit, um Sinn und Zweck der rhythmisch-musikalischen Erziehung in langen, zum Teil bebilderten Artikeln zu würdigen. Seither läuft der Film "Rhythmk" in der Schweiz im Verleih der Neuen Nordisk AG, Zürich, sowohl als Beiprogramm-Film wie auch im Schmaßfassung und ist für Tagungen, Vorträge, Elternabende, Ausbildungskurse usw. ständig im Einsatz. Anlässlich der Uraufführung sprach Herr Professor Hanselmann die Hoffnung aus, es möglicht bald weitere Filme das schöne und notwendige Aufklärungswerk fortsetzen und vervollständigen.

Praktisch hat der Film "Rhythmk" die Aufgabe, die rhythmisch-musikalische Erziehung als schweizerisches Kulturgut bekannt zu machen und dort, wo man sie schon kennt, den Erziehern wertvolles Anschauungsmaterial zu liefern. Dieses Ziel wurde in den letzten zwei Jahren weitgehend erreicht.

Dem hohen Zweck entsprechend, waren an den Film "Rhythmk" hohe Anforderungen gestellt worden, galt es doch, die in 40 Jahren gesammelten Erfahrungen der rhythmisch-musikalischen Schule in konzentriertester Form zu veranschaulichen, um Wesen, Methodik und Ziel der Rhythmk gleichzeitig als Lehrstoff und als Erlebnis zu vermitteln. Darüber hinaus verfochten die Hersteller, Reni Mertens und Walter Marti, die Ansicht, der Film müsse den Ansprüchen sowohl der Fachleute und Wissenschaftler als auch des breitesten Eltern-Publikums gerecht werden, und nur eine ausgesprochen filmische Bearbeitung des Themas könne die internationale Diffusion in Aussicht stellen. Es ist auch der bemerkenswerten Kameraarbeit von Ernst Artaria zu verdanken, dass der Film "Rhythmk" an internationalen Filmveranstaltungen mehrfach ausgezeichnet wurde und damit den Weg ins Ausland fand.

Er wurde von der Jury der Schweizerischen Filmkammer selektiert und erhielt die Ehrenurkunde der Biennale von Venedig 1956. Die Rassegna Internazionale del Film Scientifico-Didattico in Padua zeichnete ihn als bester Film der Kategorie „Pädagogik“ mit dem „Bucranio di Bronzo“ aus. Selektioniert von der Internationalen Wien, erhielt er das Diplom des 10. Kongresses der Internationalen Vereinigung für den wissenschaftlichen Film. In Deutschland wurde er am Dokumentar- und Kulturfilmfestival von Mannheim 1957 gezeigt und erhielt das Prädikat „besonders wertvoll“ der Filmbewertungseinheit der Bundesrepublik. Der Schweizerische Kulturfilmfonds zeichnete ihn mit dem Prädikat „psychologisch-erzieherisch wertvoll“ aus. Im Jahr 1958 erhielt er den Filmpreis der Stadt Zürich.

Von pädagogischer und wissenschaftlicher Seite ist er durch folgende Institutionen und Persönlichkeiten begutachtet und empfohlen:

Institut Jaques-Dalcroze Genf; Pro Juventute; Dr. P. L. Räber, Rektor der Stiftsschule Einsiedeln; Institut für Vergleichende Erziehungswissenschaft Salzburg; Unterrichtsministerium Wien, Österreichische UNESCO-Kommission; Prof. Dr. Hans Asperger, Präsident der österreichischen Arbeitsgemeinschaft für Heilpädagogik; Societas Medica Scandinavica Göteborg; Dr. Walter Koneder, Direktor des Konservatoriums Luxemburg; Prof. Dr. René Dellaert, Universität Leuven; Dalcroze Teachers Union London; Dr. Beria Andraščko, The Cassel Hospital Richmond; Prof. Dr. Ernest T. Ferand, The New School for Social Research New York, u.a.m.

Fräulein Scheiblauer konnte den Film persönlich an wichtigen pädagogischen Veranstaltungen in Dänemark, in Schweden, in England, in Deutschland und Österreich vorführen, nicht zu reden von den zahlreichen Vorführungen in der Schweiz.

Die Stiftung Pro Helvetia hat drei Kopien der englischen Fassung und eine der deutschen Fassung erworben und vermittelt sie für kulturelle Veranstaltungen der Schweiz im Ausland.

Der Film läuft als Beiprogramm im Kinoverleih – also für das grosse Publikum – in der Schweiz, in Deutschland und Österreich (ca. 30 Kopien) und in der Tschechoslowakei (ca. 20 Kopien). Die englische Fassung konnte erst 1958 hergestellt werden; Verhandlungen für das angelsächsische Sprachgebiet sind im Gang. Musiker, Ärzte, Psychiater, Lehrer, Kindergärtnerinnen, Erzieher,

Fürsorger, Musikpädagogen, Heilpädagogen aus sehr vielen Ländern haben den Film „Rhythmk.“ gesehen. Konkrete Beispiele mögen veranschaulichen, wie weit und tief die Verbreitung eines solchen Filmes sein kann; er wurde u. a. an folgenden Veranstaltungen vorgeführt und diskutiert:

Internationale Werktagung des Institutes für vergleichende Erziehungswissenschaft in Salzburg, mit 600 Teilnehmern; zwei Sondervorführungen des österreichischen Erziehungsmimisteriums für Vertreter der Behörden, der Schulen, der Kindergarten-, der Sonder- schulen, Heilpädagogen und Ärzte.

Heute wird in Salzburg ein Lehrstuhl für rhythmisch-musikalische Erziehung eingerichtet, unter der Leitung einer in Zürich ausgebildeten Schülerin von Fräulein Scheiblauer.

UNESCO-Tagung von Pädagogen in Hannover; Tagung der International Society For Music Education unter dem Patronat der UNESCO in Kopenhagen „Third International Conference on the Role and Place of Music in the Education of Youth and Adults; International Psychiater-Kongress in Zürich; Kongress Education through Art in London; Lehrertreffen Deutschland-Schweiz in Lusthal; Tagung der Dalcroze Teachers Union in London; Veranstaltungen der Schulbehörden und des finnischen Gesanglehrer-Vereinbundes in Turku und Helsinki; Tagungen von Hilmleitern und Taubstummenlehrern in Bremen; Tagung der deutschen Rhythmuslehrer in Remscheid; Kongress von Musikerzichern in USA; Internationale Musikfestwochen Luzern; 22 Vorführungen in Berlin vor Lehrern, Kindergärtnerinnen und Eltern usw.

Folgende Universitäten forderten den Film für Studienzwecke an: Göteborg, Melbourne, Moskau, Padua, Tel Aviv. Eine Kopie wurde von der Stiftung Pro Helvetia für Vortragsreihen in Südamerika eingesetzt.

Zweifellos wird dieser Film mit der Zeit eine noch grössere und tiefere Verbreitung erfahren. Das Bedürfnis nach Filmen, welche moderne Einsichten der Pädagogik vermitteln, ist gross. Am Lehrerkongress in St. Gallen, wo Fräulein Scheiblauer in einem Referat den Film „Rhythmk.“ vorführte, erhob sich eine Lehrerin mit dem Vorschlag, am Ausgang zu sammeln, um an die Fortsetzung dieses Werkes einen kleinen Beitrag zu leisten – und die Sammlung ergab Fr. 300.–.

FILMBEWERTUNGSSTELLE
WIESBADEN

Wiesbaden-Biebrich, Schloß
27. März 1957 /Na

An

Teleproduction
Schanzeneggstr. 4

Zürich 2

Auf Grund der „Verwaltungsvereinbarung über die Errichtung einer Filmbewertungsstelle in Wiesbaden“

ist der Film: "Rhythmik"

Prüf-Nr.: 3485

Länge: 543 m

in Original-
synchronisierte Fassung Sprache: deutsch

Hersteller: Teleproduction, Zürich Verleiher: noch offen

gemäß Ihrem Antrag vom 30. 1. 1957 geprüft worden.

Er ist als Kulturfilm

bezeichnet worden und hat für die vorliegende Fassung das Prädikat

Besonders wertvoll

erhalten.



Krings
(Dr. Krings)
Vorsitzender

Begründung: "Rhythmik" - Prüf-Nr. 3485 -

Der Bewertungsausschuß möchte mit der Verleihung des höchsten Prädikates sowohl die Bedeutsamkeit des Themas wie die Glaubwürdigkeit der Demonstration und nicht zuletzt die einfache, aber dem Gegenstand höchst angemessene und kunstvolle filmische Realisierung anerkennen. Der Film vermeidet jede gestellte Szene, sondern vermittelt einen unmittelbaren, lebendigen und überzeugenden Eindruck dessen, was er als These aufstellt: daß die rhythmische Übung ein bedeutendes Element für die Bildung des Menschen ist. Als ein besonderes Zeugnis für den hohen Rang der Schule, mit welcher der Film bekannt macht, liegt für den Ausschuß darin, daß die Kinder sich unbekümmert um die Kamera völlig natürlich bewegen; der Grund hierfür kann nur in der inneren Ausgefülltheit durch den Vollzug der Übungen liegen. Die Kamera ist in einer dem Thema korrespondierenden Weise bewegungsreich und versteht es, durch mannigfache und sinnvolle Variationen der Einstellungen (ohne jedes Suchen nach Effekt) ein eindrucksstarkes Bild zu bieten.



Die Hirten auf dem Hügel

Feuillets originaux du scénario de Krippenspiel II (Nativité II), 1962

Er kommt allein auf den Hügel
Er schaut nach über das Land
Wag' herum. Er ist alt.
Er hat einen Stock
Und schaut er?

Ruhig, wie er es machen tut.

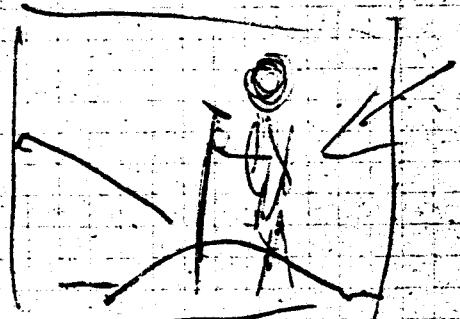
"Schau, wo ist es Lebend?"

Er schaut ruhig

Er ist älter

Er schaut der Nacht, erlebt die Nacht
Bei Nacht ist jung & toll.

von rechts oben



Er steigt den Hügel hinab
Schaut nochmals zum Himmel
und entdeckt den Stern
Welch?

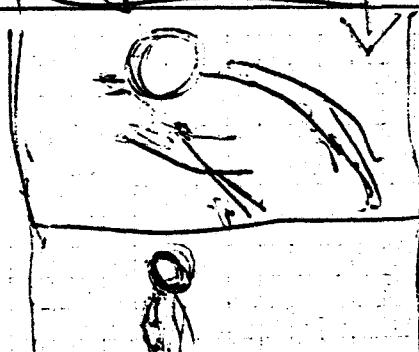
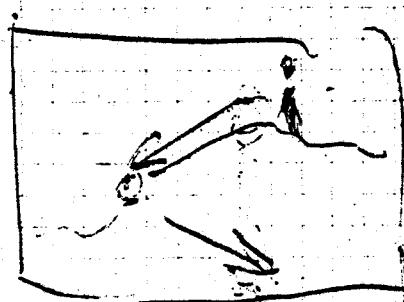
Das hat er noch nie gesehen

Er ist beängstigend

Was ist geschehen?

Er muss die anderen rufen

Er ruft ins Tal.



Es kommt vor! Tat.

Fürstens von den Sternen,
Herr Stark

Der endet mit Joseph, dem Stern

Der Stern wird zu keinem hin-

bere!

Schwarze und die Pfauenkralle, knickt wieder
Schwefel des Brüder Käns herunter,

- Das geht wieder nach noch unsre
Schafe an -

Aber es kommt.

Der erste: Was müssen das Kinder rufen
Der zweit: Nur, ja, rufen wir das

Es rufen ins Tal, wo der Kind ist

5

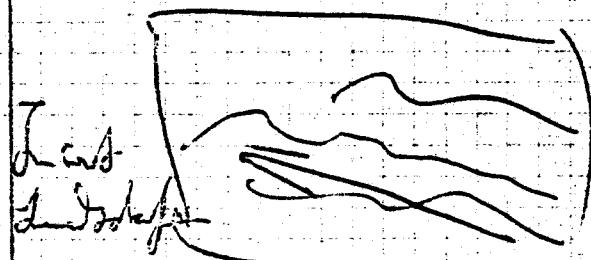
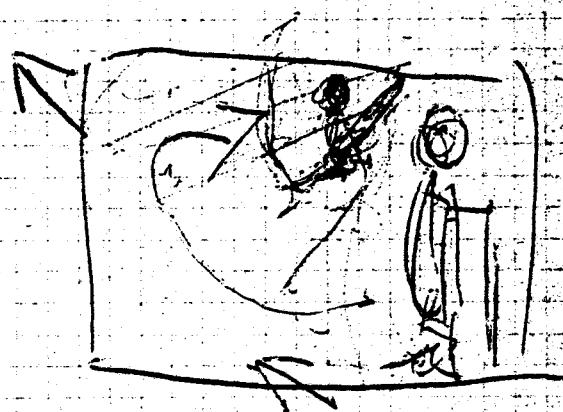
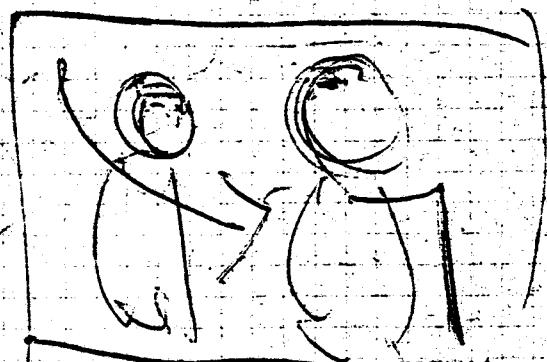
Soll der Schaffende im Bild sein?

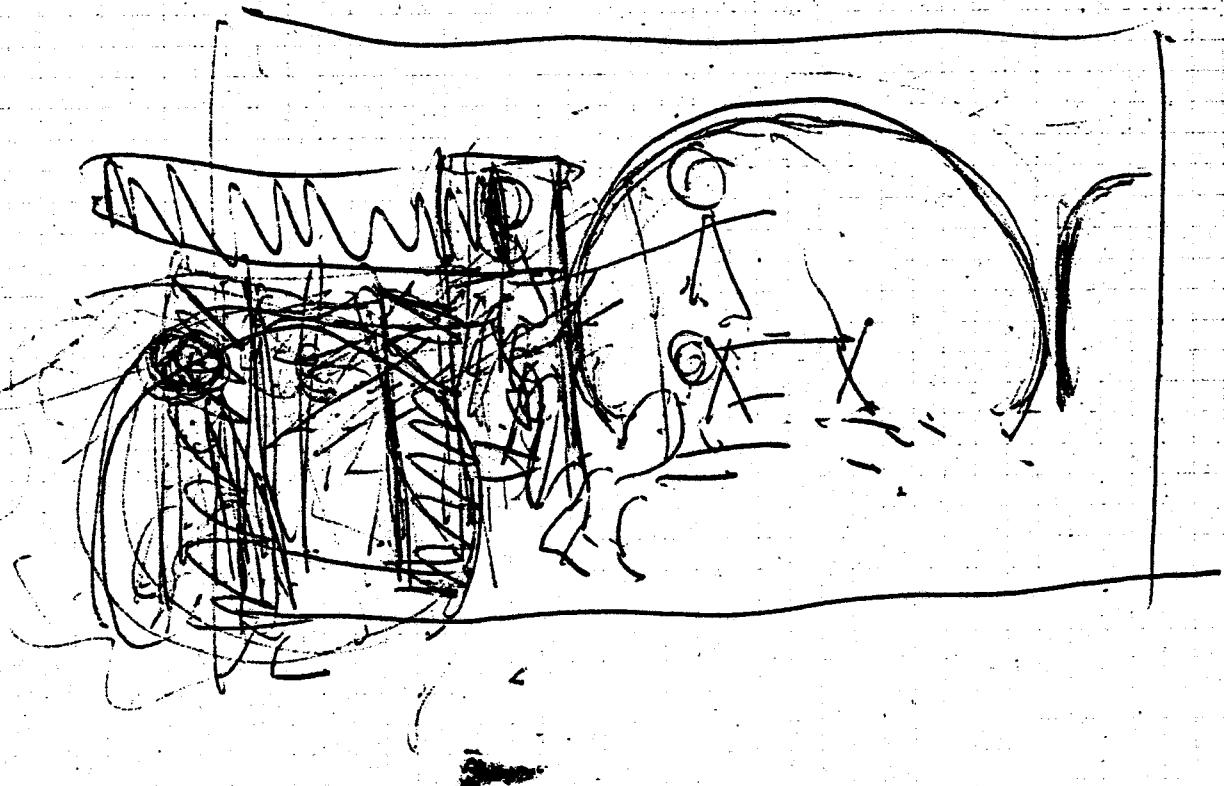
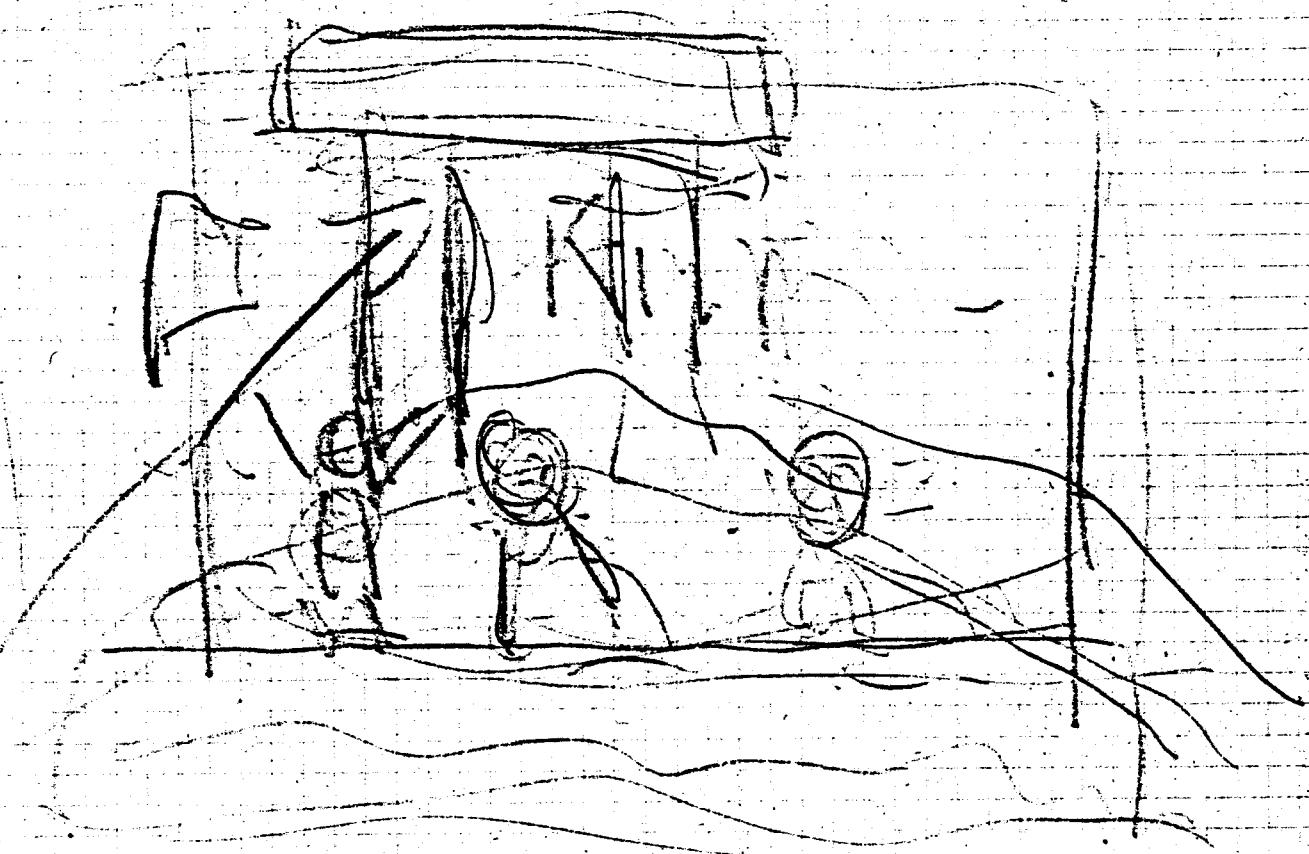
Knickt nicht, wenn sie keine Rolle
spielt.

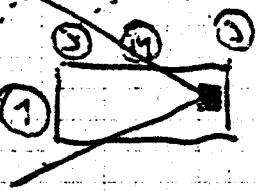
Toll der Schaffende im Bild sein?

Ja komplett, hat keine Interaktion

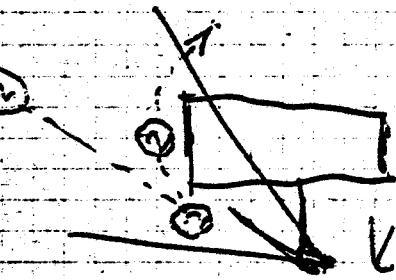
Von links oben







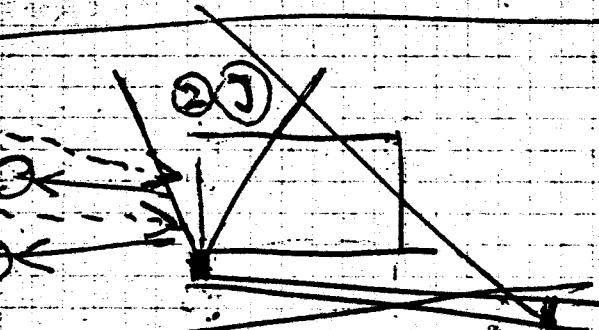
bis aufstellen @



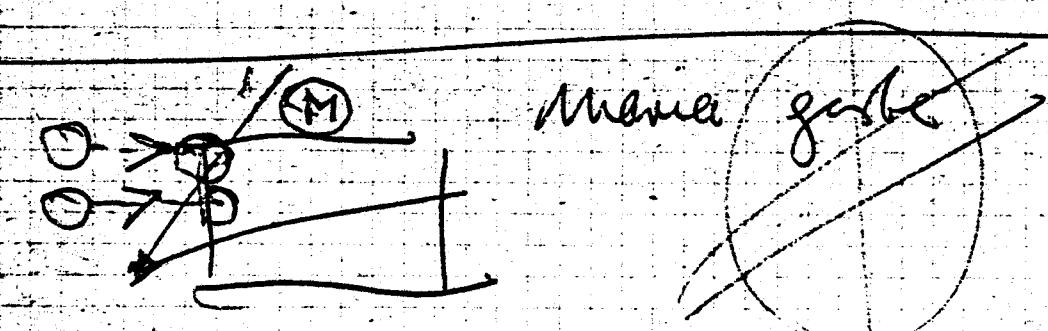
Kamera auf
Kamera auf

gabbe 3

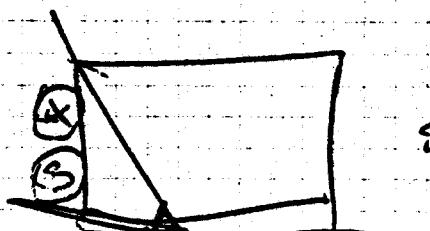
bis aufstellen



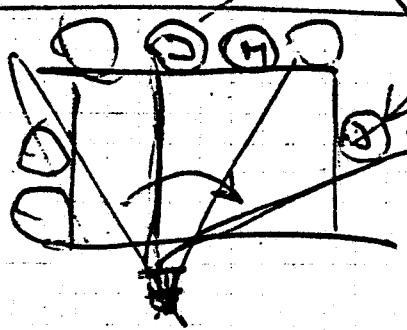
Shaffell schritt



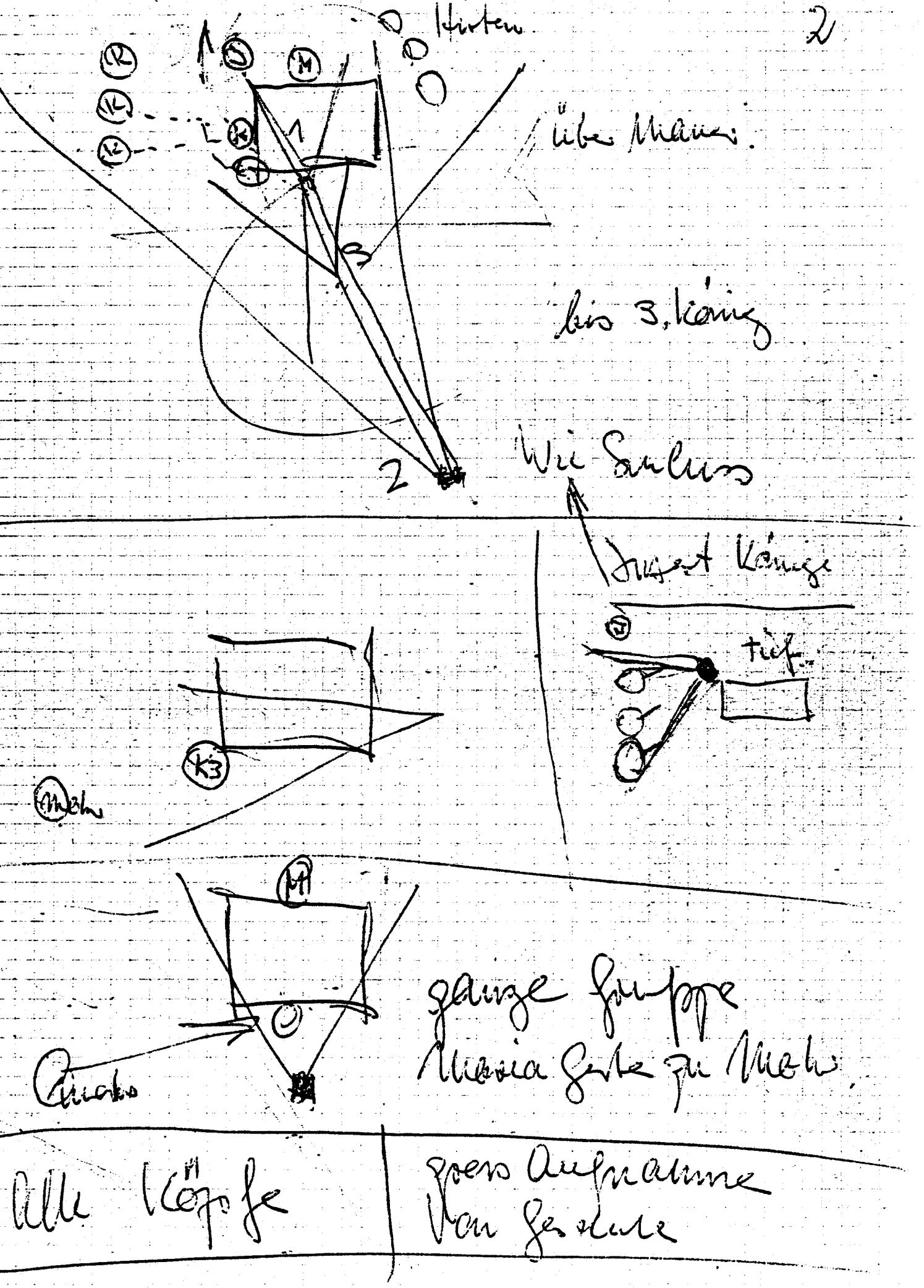
Mauer gabbe



gross



soel stieg



Walter Marti

Sandro Bertossa

présente

es de vues : Ernest Artaria

Richard Clifton-Dey

Hervé Hesnard

Jan Oonk

Jean-Charles Meunier

prise de son : Pierre Garnier

Elvire Lerner

Paul Doucet

reporters : Michel Giraud

Ingrid Wilke

assistants : Frowis Rower

Bill Deacon

Henriette Schuppil

montage : Ernest Artaria

supervision : René Mertens

Walter Marti



Téléproduction Strehlgasse 26, Zurich

LE PÈLÉ

Pourquoi allez-vous comme ça à Chartres à pied ? Qu'est-ce qui vous pousse ?

— Mais d'abord, on le fait parce qu'on a la foi, Monsieur !

Beaucoup de pèlerins n'ont pas la foi. Ils font le pèlerinage précisément parce qu'ils ne l'ont pas, parce qu'ils renient la foi ou parce qu'ils la cherchent. Parce qu'ils cherchent une réponse à une certaine angoisse contemporaine, l'amitié, le contact, un appui.

— Quand une fille vous dit, puisque Dieu existe, Dieu est amour, ou des trucs comme ça, qu'est-ce que vous voulez répondre ?

Ils sont très nombreux, entre dix et quinze mille, des étudiants, qui viennent aussi d'Allemagne, d'Irlande, de Suisse et de Belgique. Ce pèlerinage est, je crois, le seul où l'on discute. On discute la foi. Le thème de discussion, cette année, c'est l'espérance.

Oui, ça m'apporte quelque chose d'être venue, c'est que je me suis aperçue que ma moralité personnelle n'était pas une moralité chrétienne, mais était finalement terriblement parallèle à la moralité chrétienne...

Les pèlerins font entre Paris et Chartres, suivant les routes, de 50 à 60 km. à pied. Nous avons écouté les prêtres et donné la parole aux pèlerins... reste l'insaisissable réalité de cette marche vers un but accessible en chemin de fer; la magie des chants, de la fatigue et du coude à coude fraternel, la prise de conscience, ou l'abandon de la conscience.



— J'y vais seul au milieu de tout le monde.

Nous sommes venus de France, d'Italie, d'Allemagne, de Hollande, d'Angleterre et de Suisse pour filmer ce pèlerinage. De confessions et d'opinions diverses, certains d'entre nous non croyants, nous avons été émus, troublés, bouleversés, fâchés.

On voit mûrir partout dans le monde, depuis quelques années, une génération de cinéastes qui refuse le cinéma d'abêtissement. Il n'est pas vrai que les gens s'intéressent uniquement aux jeux de la violence et de la sexualité.

Au contraire, bien des spectateurs ne vont pas au cinéma parce qu'ils n'y trouvent rien qui les concerne. Chaque fois qu'un film a montré, sous un jour nouveau, les choses telles qu'elles sont, il a trouvé son public. En Suisse, il suffit de rappeler le succès du film de Henry Brandt, « Quand nous étions Petits Enfants ».

Alain Tanner, pour faire son film, a interrogé beaucoup d'apprentis. Il en a choisi une dizaine, pour finir, à peu près au hasard, dit-il, parce qu'il a découvert qu'ils sont tous intéressants, touchants, « marrants ». Il a découvert aussi qu'on les connaît mal en général. Il les a regardés de tout près, il leur a demandé de se montrer comme ils sont, de dire ce qu'ils pensent, et il les donne à voir. C'est le premier grand film qui aborde, sans façons, loin des studios, une réalité de chez nous dans le style direct du cinéma moderne.

Pour la première fois dans un film, on parle comme on parle chez nous, avec l'accent de Genève, du Gros-de-Vaud, de Neuchâtel, du Jura bernois. Pour la première fois, dans un film suisse, on entre dans une usine sans intention documentaire.

Le film a été tourné à Genève, à Renens, à Rossinière près de Château-d'Œx, à Molens, à Orbe, à Thierrens, à Neuchâtel, au Sentier, à Saignelégier.

Les apprentis racontent leur vie quotidienne et leurs loisirs, et ce qui n'est pas dit perce entre les images. Les uns sont de la ville, les autres de la campagne. Edwige dit : « Les parents n'ont plus rien à apprendre aux enfants. » Raymonde : « Je pense que toutes les femmes doivent apprendre un métier, pour pouvoir se raccrocher à quelque chose si, plus tard, on devait divorcer. » Il y a, dans ce film, un ton nouveau.

La musique, qui joue un rôle important, a été composée et dirigée par Victor Fenigstein.

Elle est jeune, gaie et jolie. La production a été assumée par René Mertens et Walter Marti en collaboration amicale avec Alain Tanner. Les prises de vues sont du caméraman Ernest Artaria.

L'association suisse
des réalisateurs
présente

LES APPRENTIS



réalisation Alain Tanner



production René Mertens

Walter Marti

distribution Rialto Film Zch

Au
générique:

Dix garçons et filles de chez nous



Gérard, de Thierrens, fait son apprentissage à Renens. Il est l'un des cinq membres de la Société de jeunesse qui organise les bals du village.



Jean-Pierre, du Sentier, apprend faiseur d'éampes. Avec ses frères et son père, au printemps, il va chasser la grenouille pour les restaurants.



Raymonde, de Neuchâtel, veut devenir dessinatrice technique. Son ami dirige un orchestre de twist, «Les Rapaces». «Une femme doit apprendre un métier pour être libre.»



Max, de Saignelégier. «J'avais pensé d'abord être gendarme parce que c'est un homme qu'on regarde assez dans le village.» Il a choisi finalement d'être horloger.



René, de Genève, termine son apprentissage de mécanicien. «Dans la vie, personne n'aime être commandé, tout le monde voudrait être son petit patron.»



Edwige, de Mollens, apprend le métier d'opticienne à Orbe. «Je trouve qu'on devrait aller à l'école jusqu'à 18 ans.» Elle aime retrouver son village pour le week-end.



Marcel, de Rossinière, veut devenir monteur. Il a une chambre à Renens. «Les gens de la ville vivent un peu comme des sauvages.» Mais la campagne ne rend plus.



Josette, de Neuchâtel, était employée de bureau. Elle apprend le métier de dessinatrice technique. A la ferme de son père, elle aime réparer les machines.



Philippe, horloger au Sentier. «Je pense que ma vie sera à peu près celle de mon père.» Dans ses loisirs, il joue du violon dans l'Orchestre du Brassus.



Roger, mécanicien de 4e année à Genève, habitait chez une «bonne femme». Comme ça ne lui plaisait pas, il s'est installé à «La Caravelle», un foyer d'apprentis.

WALTER MARTI & RENI MERTENS

POLEMISTES ET JOURNALISTES

Puisque vous m'avez dit vouloir rendre compte aussi de ma présence en tant que polémiste et journaliste, je vous envoie, sans imaginer ce que vous pourrez en tirer, les textes publiés que nous avons gardés.

Nous éprouvons le besoin de faire du cinéma, pas celui d'écrire. C'est pourquoi j'écris peu, et rarement pour ne rien dire. Le BADENER TAGBLATT me donne la possibilité de m'exprimer librement; j'en use peu de cette permission assez rare et précieuse pour que nous tenions à la conserver. Tous les articles signés de mon nom ont été rédigés, suant sang et eau, ensemble avec Reni Mertens.

(Walter Marti)

Luzzara Das Dorf der Naïfs

Luzzara und dessen Umgebung — Surrara, Reggiolo, Guaitalà — eine erstaunliche Menge von Arbeitern, Angestellten, Händlern und kleinen Rentnern.

die Kunstwerke schaffen. Jedes Jahr melden sich zum *Nationalen Wettbewerb der Naïfs*, der jetzt in Luzzara zum fünften Mal stattgefunden hat, nicht nur aus der Gegend, sondern aus ganz Italien neue beachtenswerte Künstler, die erst vor kurzen ange-



Lucciano Pagano, geboren 1895, Rennarist: «Venus mit der Rose».

fangen haben zu malen. (Ich glaube nicht, dass es in Luzzara mehr begabte Leute gibt als in der Bedürftigen Region.) Die Ausstellung wird feierlich eröffnet, im Schulhaus, beim ersten Zwölf-Uhr-Schlag in der Silvesternacht. Der Neapolitaner Charles Lincar hatte kleine Geschenke mitgebracht und liess im Gang Petarden donnern.

We liegt Luzzara?

Von meinem Heimatdorf Ottmarsingen aus erreicht man Luzzara über den S. Bernardino oder den Gottard, umfährt Mailand, findet den Weg nach Mantova, dann geht's noch etwa dreißig Kilometer in Richtung Parma — Reggio Emilia. Schon ist der breite Po. Es ist ein unscheinbares Kaff.

Zentrale Geburtsstätte für einen großen Künstler, hilft er, ist magisch.

dig, die Leute brauchen Erholung, vibrierende Umgebung, um sich brüderlichen und sozusagen innerem Gefühl Wert beizulegen.

man noch schlürfen, um nicht in den Griff zu bekommen; zärtlichen Blick sehe ich mehr, ich nehme ihn durch den körperlichen Geist wahr.

wird erst nachher ge ich mir, um Zuflucht und einen Grund für Mitleidigkeit des Nächsten. Ich dem Sein heroische Gewährt, das Problem bleibt trostlos das

ff Schadensatz, absurd ist aufgetaut.

ispiel hat einen Diener um zu wissen, ob ich handlung bin.

ende sagen mir, da gebe

lachst.

Die Not drängt, trübe

et Guido Sareni

sche übertragen von Re-

o

Als ich das erste Mal dort ankam, suchten wir Zavattini. (Der berühmte Filmdirektor ist hier geboren: «Das beste Brot der Welt wurde in meiner Jugend in Luzzara gebacken.») Die Männer auf dem Platz verfolgten mit dem Kopf unsere Unsicherheit alle gleichzeitig. Der Dorfpolizist wies uns freundlich zum Barber. In der winzigen Barberstube mit Tot-Abbildung empfing uns Guido Sareni auf seine warmherzige Art, überreichte mir gleich mit beschiedenem Stoiz seinen Roman «Via alzina», entschuldigte Zavattini Abwesenheit, der in Rom geblieben war, schrieb mir eine poetische Widmung, dekimierte dann rhythmisch das Lingers Gedicht, das schon in einem Wettbewerb in Venedig mit einer Goldmedaille preisgekrönt worden war, (ich las an der Wand, singerrahmt, einen persönlichen Brief von Fidel Castro an Guido), im grossen Spiegel lächelte mich der geduldig wartende halbasiatische Bauer immer noch freundlich an.

Was ist naiv?

Der Duden sagt: natürlich, unbefangen, kindlich, treuherzig. Ich würde noch sagen: ursprünglich, spontan,

ungekünstelt, handwerklich gekonnt, unmittelbar, aus dem Empfinden heraus, unverfälscht, unbeküft, authentisch und ehrlich. Die naiven Künstler bringen Mitteilungen aus Leben- und Empfindungsbereichen, die von der herkömmlichen Kultur meist verachtet werden und deren selbstbewusster, strahlender Ausdruck in der naiven Kunst verblüfft. Das dokumentieren die 151 ausgewählten Werke der Silvesterausstellung.

Jeder Mensch hat Fähigkeiten, die je nach Umständen sich entwickeln oder verkümmern.

lung in Luzzara und die Fröhlichkeit der dichtgedrängten Zuschauer.

Nettissimo: Museum der Naïfs

«Luzzara das Dorf der Naïfs» war eine Erfahrung von Cesare Zavattini, die die Ausstellung, die das Jahr um Mittsommer kümmert, nicht, als auch, das *Nationalen Museum der Naïfs*, das in den Gängen des Gemeindesaals beheimatet ist, wo sich in kurzer Zeit grosse Kunstschätze angeholt haben dank der Bereitschaft des Gemeindepräsidenten Renato Bolondi, sich für die kulturelle Aufwertung seines Dorfes einen Herzinfarkt zu holen. Wenn wir aber die schärfesten Kräfte der Kleinen, der Kinder, der Alten, der Arbeiter und Bauern, der Frauen, der



Enrico Pescetti, geboren 1901. Beruf: pensioniert. Sein Gemälde: «Cesare Zavattini, der Riese von Luzzara».

mächtigsten Schichten der Gesellschaft nicht schätzen, nicht ehren, nicht gelten lassen, nicht bewundern, nicht ermutigen, nicht als Gemeinschaft des Volkes pflegen und verschönend ausüben, gibt es dann eine nationale Kultur? Pflegen wir die lebendige Kunst nicht auf lokalem Boden, im



Enrico Pescetti, geboren 1901. Beruf: pensioniert. Sein Gemälde: «Cesare Zavattini, der Riese von Luzzara».

Dorf, in der Kleinstadt, überlassen wir die Pflege der Kunst den sachverständigen Kunstkommisssionären dann verschwindet die Kultur der Demokratie, dann beschreibt die Kultur der Sachverständigen, die die Fortsetzung auf der nächsten Seite

Charles Tschopp: Glossen und Bilder.

Das Beste über die Einstellung der Weisen zu den Negern, hat schon Montesquieu (1689 bis 1755) geschrieben: «Die Weisen, um die es sich handelt, sind schwarz von den Füßen bis zum Haupt. Sie besitzen eine so breite Nase, dass es ganz unmöglich ist, ihr Sklaventum zu beklagen... Es ist auch unmöglich anzunehmen, dass diese Leute Menschen seien; denn wenn wir annehmen, sie seien Menschen, dann müssen wir langsam zur Meinung kommen, dass wir selbst gar keine Christen seien.»

Unser Leben gleicht einem Schachspiel. Das Schachspiel ist der starke Gegenspieler, dessen unvermeidliche Einfälle man oft bestimmen muss. Wir wissen gewöhnlich nur, welches unser nächster Zug ist, selten welches der zweit- oder drittstärkste sein wird. Manchmal führen Opfer doch zu Erfolg, manchmal bringen Gewinnzüge letzten Endes nur Unheil. Das Spiel scheint von Zufällen regiert und trotzdem fordert es unser ganzes Einsatz. Mit einzigen Menschen spielt das Schachspiel sehr ungern, wie eine Katze mit der Maus. Es gibt dann welche, die voller Verzweiflung und mit jeder Handbewegung, plötzlich die Figuren durcheinander rütteln. Andere aber behan-

Erkenntnisse

Menschen anderseits seit Jahrtausenden? «Bravo Schubert! Bravo Ket... Ket! Bravo Rembrandt! ... rufen wir. Aber jeweils seit wann? Erst seitdem alle emeriti sind. *

Fische, denen man verlockendes Futter anbietet, aber so, dass sie immer einen elektrischen Stüber auf die Nase kriegen, wenn sie darnach schnappen, wollen schließlich nichts mehr vom Futter wissen, auch wenn ihnen kein elektrischer Nasenstüber gereicht wird. Wie viele Nasenstüber kriegen wir Menschen in unserem Leben? Wie viel Bravour ist nur Nasenstübererziehung? *

Bei den Blauärrinnen von Luzern-Land war einst (und ist es und ist noch) ein Hauptrückstück das sogenannte «Delis», ein Kleinod, das auf seiner Vorderseite das Bild des Gekreuzigten oder einer Heiligen, womöglich der Namenspatronin, zeigte. Bei Kirchgängen und anderen ernsten Anlässen konnte man dieses Bild sehen. An der Dorfschilf dagegen trug die Blauärrin das Kleinod so, dass die andere Seite zur Schau gestellt wurde: Dort aber war ein Blümchen hübsch farbig hinter Glas aufgetragen.

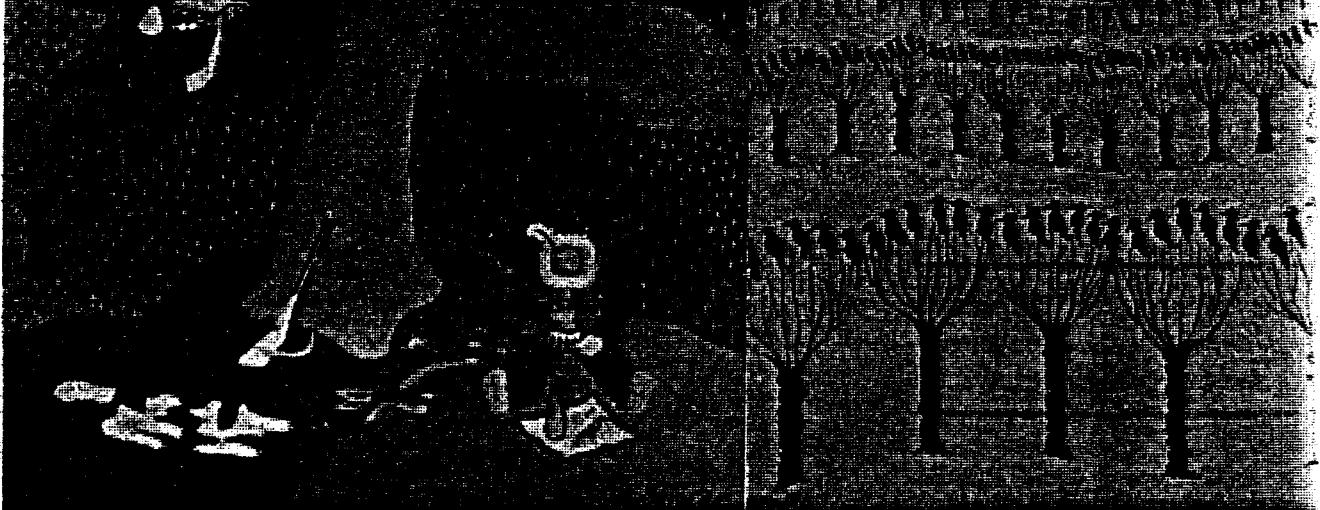
Ehrenamtliche und Lebensfreunde wa-

terweise sogar die Weltanschauung verführen mag:

Einer stottert. An und für sich wäre sehr gesellschaftlich gestimmt. Aber er kann keinem Verein beitreten; denn er schämst sich, in Gesellschaft zu reden. Er dürfte es auch nicht riskieren, zu irgendeinem Anwalt zu gehen. Seine Gedankenkreisen und das Stottern und darum wie man es angeblicherweise heißt. Er kann andere Stotterer und lausigndig darauf, ob er Stotterer endet. Seine weitschichtigkeit. Kenntnisse sind höchst lückenhaft, aber er kennt die Stotterer auf dem Thron.

Ein Fräulein besitzt am Rücken eines riesengroßen Leberlecken. Sie darf nicht baden gehen, um so häufiger fragt sie die Ärzte. Beträgt sie Modebilder, will sie immer wissen, wie weit die Rückenpartie ausgeschnitten ist. Sie muss sich von den Entzündungen der Liebe fürchten... Der Leberlecken beherrscht ihr Tun und Denken in einem Mass, das andere Leute sich nicht vorspielen können.

Ein dritter kann Käse nicht vertragen. Es braucht zu Hause ein besonderes Regime für ihn. Nur seine Güte weiß, zu wie vielen Dingen mit Käse hinzufügt oder hinzufügt möchte. Er fürchtet sich vor jeder Einladung, vor jedem Fest; denn wenn weiß man, ob nicht ein Essen mit Käsezusatz geboten wird, wobei sich dann höchst mühselig aus dem Essensverpflichtung herauswinden muss. Er kann nicht nach südländischen Ländern reisen, insbesondere nach



Serafino Valla, geboren 1919. Beruf: kleiner Laden: «Die Rast des Jägers».

Graziolina Rotunno, geboren 1932: «Erlebnis in Hl.

Fortsetzung von vorangehender Seite

Kunstmarkt beherrschen, dann herrscht die Kultur der kulturellen Wohltätigkeit und der Zensur.

Ein Schweizer war der erste

Wie in den meisten Dingen, war vielleicht auch in Luzzara ein Schweizer der Stein des Anstoßes. Antonio Lügabue, ein armer Teufel, kam am 12. Dezember 1899 in Zürich zur Welt, zwar von einer italienischen Mutter, aber von einem unbekannten Vater. Nachdem seine ganze Familie, ausser dem Stiefvater Laccabue aus Guastalla, an einer Fleischvergiftung gestorben war, wurde er bei einer Familie im Kanton St. Gallen versorgt, war in der Schule gut im Zeichnen, verbrachte in der Pubertät, wegen psychischen Störungen, längere Zeit in Anstalten, musste sich zwanzigjährig in Reggio-Emilia zur Musterung stellen, fand nie das Geld, um in die Schweiz zurückzukommen,

lebte wie ein Tier in den Wäldern am Po bei Luzzara, war ein abstoßender, speicheltriefender, stinkender Verrückter, wie die Leute sagen — malte aber wunderbare Bilder, die er meist gegen Nahrung, zuletzt aber auch gegen Motorräder eintauschte und die schon vor seinem Tod, im Jahr 1965, zu Höchstpreisen in den Handel kamen.

Die Leute in der Gegend sagten sich naiv: «Was ein so Verkommenes kann, kann ich doch auch», und fingen an zu malen. Einige verkauften ihre Werke schon sehr teuer. Schön ist, wenn die Kunst in armen Stuben die Suppe würzt. Der Künstler, der in Luzzara beachtet wird, ist aus der Unscheinbarkeit gerettet.

Der Stadtpräsident von Mailand beehrte die Vernissage der «Mostra dei naïfs» am Silvesterabend mit seiner Anwesenheit. Die Ausstellung ist vom 12. Februar bis 12. März 1972 im «Circolo di Via de Amicis» in Mailand zu Gast.

Walter Marti



Clara Salardi, geboren 1937, Heimarbeiterin: «Josef liebt die Tiere».

Streiflichter:

Märtyrer K

Im Austria-Jet «Niederösterreich» sass der vom olympischen Greis Avery Brundage aus Sapporo verstoßene Karl Schranz zusammen mit seinem Boss, dem Skifabrikanten Kreissl. Auch das Johann Strauss-Orchester flog mit und fielete dem verhinderten Olympioniken fröhliche Weisen des musikalischen Patrons ins Ohr: «Donau so blau, so blau», nicht aber «Glücklich ist, wer vergisst...»

Denn vergessen wollten die Wiener wahrlich nicht, obwohl in ihrer Stadt Johann Strauss und Vogel Strauss seit altersher in Personalunion miteinander verbunden sind. Als der klagenumwobene Abgott über die Gangway den Boden des Flughafens Schwechat betrat, brauste ihm der Schrei der Massen entgegen, die sich auf den Terrassen beinahe erdrückten und wie eine wilde Bisonherde alle Absperrungen durchbrachen. Ganze Schulen und Betriebsbelegschaften hatten sich zum Empfang versammelt, denn es war ja Karlsberg ihr neuer Nationalfeiertag. Unterrichtsminister Sinowarz als Begrüssungsonekel drückte dem sieglosen Sieger die Hand und sein Beifeld war, noch die Opposition war vertreten, um sich eine Scheibe heißer Volksgut abzuschneiden, und Mini-Gogo-Girls, die Augen nass und kess, entrollten Transparente mit dem Konterfei des frischgetackerten Nationalhelden. In solchen Sternstunden pflegen Helden in wohlgeformte Zitate auszubrechen, doch der Karli, immer noch mit den olympischen Spielhöschen angetan, war bleich, kämpfte mit den Zähnen, die seinen von der olympischen Tragödie umfloren Augen entfleussten wollten, und fühlte sich des Wortes nicht mächtig: «Ich kann nichts sagen, ich hab' das nicht erwartet.» Aber er wurde erwartet, von hunderttausend Wienern, die die Route seines Triumphzuges durch die

menschlicheren Zusammenlebens zu wagen. Die bei einem Verbot eingetretene massive Verteuerung unserer Landesverteidigung wäre der Preis für vermehrte Glaubwürdigkeit gewesen; praktizierte Solidarität ist nie kostenlos. Erfreulich an der Abstimmung ist gewesen, dass sich der einzelne Stimmabgänger vor einen Grundsatzentscheid gestellt gesehen hat, bei dem die Entscheidung nicht hat leichtfallen können. Der Ja-Stimmenanteil ist höher gewesen, als wir, die wir uns im Abstimmungskampf eingesetzt haben, erwartet ha-

ben. Auch wenn von hüben und drüben leider verschiedene Leute allzu unsachlich von sich zu hören gemacht haben, darf die Auseinandersetzung zwischen Befürwortern und Gegnern als anregend bezeichnet werden. Entscheidend ist, dass alle Auseinandersetzungen, die in einer Demokratie notwendig sind, im Geiste der *Achtung des Andersdenkenden* und noch viel mehr im Geiste der Liebe zum Mitmenschen geschehen.

Heiner Studer

Walter Marti: Das Filmprojekt der Woche

Direkte Demokratie

Es handelt sich um eine Utopie. Das Utopische besteht immer darin, dass Realitäten, welche die Verwirklichung eines Gedankens hindern, durch den Geist schnurstracks eliminiert werden. Somit wird es möglich, zwar ausserhalb der Wirklichkeit, aber logisch mit dem Kopf zu arbeiten. Das ist gar nicht so unwissenschaftlich, wie man meinen könnte. Die modernen Wissenschaftler, insbesondere der Psychologie und Soziologie, machen davon regen Gebrauch; man nennt dies Modelldenken.

Also wird das utopische Modelldenken einem *Filmautor* nicht verboten sein. Der Zuschauer im Kino weiss übrigens, dass es sich in einem Spielfilm immer um eine Fiktion handelt, die umso fiktiver ist und umso weniger mit existierenden Personen und Begebenheiten einen Zusammenhang hat, als die Handlung sich logisch abwickelt und glaubwürdig erscheint. Die Kunst besteht meistens darin, im Film Unwahres als möglich zu zeigen. Es ist dabei nicht ungeschickt, von einer allgemein bekannten Tatfrage auszugehen, die von niemandem bestritten wird. Zum Beispiel: *Die schweizerische Verfassung ist revisionsbedürftig*.

Heilige Grundsätze...

Ich halte es für höchst wahrscheinlich, dass die fällige Revision der Bundesverfassung möglichst vernünf-

Ziel der Revision nicht die Einschränkung der heiligen Grundsätze unserer Demokratie ist, sondern im Gegenteil deren *verfeinerte Anpassung* an die Bedürfnisse und Möglichkeiten der Zukunft.

Ich darf also annehmen — und damit beginnt erst meine utopische Fiktion in Filmform — dass die Parlamentarier der beiden Bundeshäuser und der Bundesrat bereit wären, den Vorschlag einer kleinen Gruppe von Volksvertretern, die durch Fernsehen und Computer möglich gewordene Einführung einer unmittelbaren, verallgemeinerten, direkten Demokratie nicht nur durch Experten nach allen Gesichtspunkten prüfen zu lassen, sondern sogar versuchsweise, um praktische Erfahrungen zu sammeln, modellhaft zu experimentieren. Und sei es nur, um den Vorschlag mit fundierten Argumenten zu widerlegen.

Distanz zwischen Volk und Regierung verkürzen!

Die Sache ist, jedenfalls in einem Film, ohne weiteres machbar. Die Massenmedien, besonders das Fernsehen, heben die Distanzen und die Zeitschränke auf. Die grossen politischen Debatten der Parlamente werden schon durch das Fernsehen in jedes Haus übertragen. Es bietet technisch keine Schwierigkeit, dieses Einweg-System in ein Zweiweg-System

um nur Konsultativ-, noch keine Beschluss-Stimme.

Auch die Hausfrau neben der Waschmaschine

Ich will mich für dieses Filmprojekt auch gern beraten lassen. Es scheint mir aber notwendig zu zeigen, welche technischen und psychologischen Schwierigkeiten, ganz abgesehen von den politischen, überwunden werden müssten. Es passiert einiges in diesem Film. Krach und Kämpfe. Selbstverständlich.

Ich möchte dem Leser und zukünftigen Zuschauer nicht jetzt schon alles erzählen. Aber es ist eine Tatsache, dass jede Hausfrau neben der Waschmaschine sitzend sich gleichzeitig aktiv politisch betätigen könnte. Dies also während ihrer Arbeit, und da wäre der Mann geprellt. Die Freizeit wächst jedoch für alle, und man kann sich in utopischer Zukunftsperspektive gut vorstellen, dass das aktive Mitregieren sich bei vielen Bürgern sogar zu einer richtigen Leidenschaft entwickeln würde.

Schlüssel zur direkten Demokratie

Ich höre den *Einwand* wohl: Da könnten sogar Kinder mitmachen aus lauter Freude am Knopfdrücken. Deshalb hätte eben jeder Stimmberechtigte seinen eigenen Wahlschlüssel, so dass er sogar beim Nachbar oder im Wirtshaus seine Stimme abgeben kann. Man hätte da den Schlüssel zur direkten Demokratie. Bei aller Glaubwürdigkeit bleibt der Film doch eine Utopie. Weil ich annehmen muss, dass die Volksvertreter bereit wären, sich selber abzuschaffen. Sie wären nämlich nicht mehr notwendig.

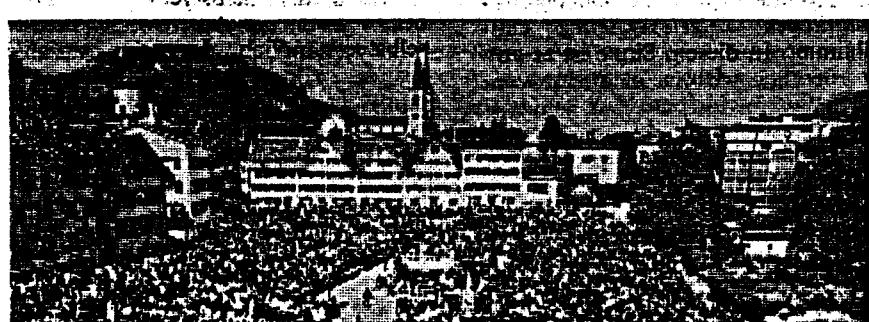
Notizen
über neue
Bücher

sie schon gelesen?

Gordon W. Allport:
«Die Natur des Vorurteils»

Studienbibliothek, Kiepenheuer und Witsch, Köln 1971

Vorurteile beherrschen die Welt. Zuviel an Elementen, Aspekten und Kenntnissen fehlt im allgemeinen, als dass ein Phänomen oder ein Mensch zureichend bewertet und richtig eingeschätzt werden könnte. Statt eines Urteils bildet sich dann ein Vorurteil, das der Sache, die begriffen werden sollte, nicht angemessen ist. Gordon W. Allport, der dem gesamten Phänomen der Vorurteile die umfassendste Analyse widmete, schreibt: «Heute, da die ganze Welt an einer Panik leidet, die durch rivalisierende Ideologien in Ost und West her-





Landsgemeinde in Glarus

tig durchgeführt wird, dass nichts ausser acht gelassen wird, dass auch moderne wissenschaftliche Methoden der Forschung in Anspruch genommen werden. Ich nehme auch als Selbstverständlichkeit an, dass das

Fischer, Charles Wyrsch, Fritz Strebel, Silvio Galizia und Romano Galizia. Mi-Sa 15-22 Uhr, So 10-12 und 15-22 Uhr. Bis 2. Januar 1973.

Meisterschwanden

Klostermuseum: Gold und Silber aus dem Kirchenschatz der ehemaligen Benediktinerabtei Muri. Täglich geöffnet 13 bis 17 Uhr.

Möriken

Aargauer Oper: 5. und 6. Januar 1963, je 20 Uhr: «Die lustigen Weiber von Windsor» von Otto Nicolai. Musikalische Leitung: Janos Tamas. Regie: Paul Bruggmann. Im Gemeindesaal.

Muri

Galerie Mario Manazza: Weihnachtsausstellung, Schweizer Maler, Oelgemälde und Zeichnungen. Bis 31. Dezember. Täglich geöffnet, auch sonntags.

Reinach

Aargauer Oper: 30. Dezember, 20.15 Uhr: «Die lustigen Weiber von Windsor» von Otto Nicolai. Im Saalbau. Musikalische Leitung: Janos Tamas. Regie: Paul Bruggmann.

zu verwandeln, damit ebenso direkt die Exekutive den Volkswillen erfährt. So verkürzt sich ungeheuer die Spanne zwischen Souverän und Regierenden. Es ist ohnehin ein Ziel der Verfassungsrevision, die Beschlussfähigkeit der Verantwortlichen im Sinne einer flüssigeren Anpassung an das Geschehen zu beschleunigen.

Dank direktem Anschluss kann jeder Bürger an seinem Fernsehapparat, der ihn laufend und umfassend informiert, sogleich, jedenfalls unmittelbar nach Bedarf seine Stimme abgeben, die ohne Verzug elektronisch registriert, gezählt und analysiert den Behörden zur Kenntnis gebracht wird.

Versuchs-Volldemokraten

Es ist verständlich, dass man so etwas nicht schlagartig einführen kann, ohne von den möglichen Konsequenzen eine Ahnung zu haben. Also wurde beschlossen, dies eben versuchsweise in einem ländlichen Teil der Schweiz, zum Beispiel im Kanton Glarus, in Nid- und Obwalden, zu probieren. Der Versuch kostet nicht allzu viel, und diese Landsleute haben noch ein tiefes Empfinden in Sachen direkte Demokratie.

Der Film wird zeigen — warum sollte man nicht Spass daran haben? —, wie die Sache sich vorerst einmal auf die Verwaltung einer Gemeinde auswirkt, was nicht ausschliesst, dass ebenso experimentell und unter wissenschaftlicher Kontrolle Fragen den Kanton oder sogar den Bund betreffend den Versuchs-Volldemokraten so vorgelegt werden. Da hätte aber das Volk im Experimentalstadi-

vorgerufen wird; trägt jeder Winkel der Erde noch seine besondere Last an Feindseligkeit ... Manches in diesem endlosen Streit beruht vielleicht auf einem echten Interessenkonflikt; der grössere Teil jedoch ist nach unserer Vermutung aus Aengsten der Phantasie entstanden. Aber auch Aengste der Phantasie können wirkliches Leid hervorrufen.» Solches ist eine Quelle der Vorurteile. Allport nennt noch andere und vertrett die Ansicht, dass Vorurteile niemals durch eine einzige Ursache zu erklären sind. «Es ist ein schwerwiegender Fehler, Vorurteile und Diskriminierung auf eine einzige Wurzel zurückzuführen, heisse sie wirtschaftliche Ausbeutung, Sozialstruktur, Sitte, Angst, Aggression, Sexualkonflikt oder sonstwie. Vorteil und Diskriminierung werden ... aus all diesen und aus noch anderen Bedingungen gespeist.» Immerhin wird man verallgemeinernd sagen können, dass die Vorurteile in der zunehmenden Unordnung unserer Welt, die immer weniger transparent erscheinende Nahrung finden. W.H.

Kunstschenkung

Aus der Sammlung des im Januar 1971 in Arlesheim verstorbenen Forstlers und Industriellen Prof. Arthur Stoll-Amsler haben die Erben der Öffentlichkeit geschenkweise eine Anzahl Gemälde bedeutender Schweizer Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts übergeben.

Der Kanton Basel-Stadt erhielt für das Kunstmuseum «Clio und Sappho» von Arnold Böcklin, der Kanton Baselland zur Ausstellung im «Ebenrain» in Sissach «Handorgler mit fröhlicher Gesellschaft» von Max Buri sowie «Empfindung» und «Mädchenstudie zum Auserwählten» von Ferdinand Hodler. Für das Aarauer Kunstmuseum bekam der Kanton Aargau Hodlers «Selbstbildnis 1916», der Kanton Neuenburg für das Musée des beaux-arts in La Chaux-de-Fonds «Les deux soeurs» von François Barraud, und schliesslich wurde der Stadt Vevey für das Musée Jenisch Hodlers Werk «Jungfrau, Mönch und Eiger, von der Schynigen Platte aus gesehen», geschenkt.

Die Selbstzerstörung des W. M. Diggelmann

Zürich, 16. November 1972,

Lieber Walter M. Diggelmann,
ich mache Ihnen einen Vorschlag.
Wir machen einen Film zusammen. In
diesem Film sieht man nur Walter M.
Diggelmann. Er sitzt so bequem oder
unbequem, wie es ihm passt, hat etwas
zu trinken oder zu essen, wenn er will.
Eine Stunde lang.

In dieser Stunde sagt W. M. D. alles,
was er in einer Stunde zu sagen hat.
Aus dem Stegreif, was Ihnen einfällt.
Wenn möglich ohne jegliche Selbst-
zensur.

Der Titel des Films müsste sein: «Die
Selbstzerstörung des Walter M. Diggel-
mann».

Einer, der die Wahrheit sagt, zerstört
sich selbst.

Freundlich Ihr
Walter Marti

1037, Etagnièrea, 18. 11. 1972.

Lieber Walter Marti,
ich weiss auch nach dem zehnten Ma-
le; da ich Ihren Brief gelesen habe,
nicht ganz sicher, ob Sie mit mir einen
Witz machen wollten. Ihre Formulie-
rung «Die Selbstzerstörung des W. M.
D.» macht mir zu schaffen. Denn Sie
sprechen etwas aus, was ich seit Jah-
ren vor mir selbst zu verheimlichen
versuche. Ich bin mir zwar bewusst,
dass mein toaler Mangel an Diplomati-
e an Selbstzerstörung grenzt, ebenso
mein totales und uneingeschränktes
Engagement dort, wo ich mich enga-
giere. Und so weiter.

Wenn Sie diesen Film drehen wollen,
ich bin dabei. Und wenn ich's jetzt so
überlege, käme so etwas wie ein «Uly-
ses» dabei heraus. Ich könnte nur in
einem wilden Durcheinander von mir
und von meinen Beziehungen zur Um-
welt erzählen, oft wohl sehr sprunghaft,
doch immerhin assoziierend. Ich
bin ja einer, dem das «Stirb und Werde»
so elementar und tief eingeprägt ist,
dass ich bald einmal davon über-
zeugt sein werde, ich würde nach mei-
nem physischen Tod zum Trotz weiter-
leben. Idiot, sage ich mir oft, wie viel
leichter könntest du es haben, wenn...
Also, ich bin dabei. Ich gebe nur zu
überlegen, ob man das nicht bei mir
machen sollte, wobei die Kamera zeit-
weilig auch wegschwenken kann, wäh-
rend ich off weiterquatsche.
Warte auf nächste Nachricht und grüsse
herzlichst, Ihr

W. M. Diggelmann

Zürich, 21. November 1972.

Lieber Walter M. Diggelmann,
danke für Ihren Brief. Wir wollen also
zusammen versuchen, die Literatur zu
umgehen. Damit ist schon ziemlich al-
les gesagt, unter uns.

Vielelleicht kann man die Aufnahmen
bei Ihnen machen. Die Kamera darf
aber nie von W. M. D. weggeschwenken.
Das ist mein filmisches Problem. Ich

möchte mir als möglichen Drehort die
verlassene Bühne des Théâtre du Jorat
in Mézières anschauen.

In einem solchen Film bestimmen
nicht der Ausschnitt und nicht der
Schnitt die Dramaturgie, sondern das
Bedürfnis und die Mühsal zu sagen.
Hinter der Kamera steht ein Zuschauer,
der über sich selber etwas erfahren
will. Kein Richter und keine Mutter.
Ich muss das richtige Licht suchen
und finden. Zuletzt am Objekt.

Mit freundlichem Gruss auch von Reni
Mertens

Ihr Walter Marti

P.S. Ich suche den richtigen Kamera-
mann.

1037, Etagnièrea, 22. 11. 1972,

Lieber Walter Marti,
Brief bekommen. Herzlichen Dank.
Bleibe Subjekt und Objekt. Der Film
kann ja auch in Zürich gedreht werden.

Ich brüte, denke... Wie Sie's sehen,
müsste alles in einer Stunde durch-
und abgedreht sein. Ihr Vorhaben ist
absolut einmalig. Mein Name ist dabei
unwichtig. Bin zwar von Beruf Schrift-
steller. Aber meine Existenz ist
Mensch, Zeitgenosse, Zeuge, Zweifler,
Glaubender, Verzweifelter, Mitma-
cher, Weigerer, Liebender, Geliebt-
werden-Möchtender, Hassender, Schaf-
fender, Ehrgeiziger, guter Mensch, böser
Mensch. Bref.

Herzlichst, auch für Reni Mertens!

WMD

Die Aufnahmen fanden mit H. P. Roth
an der Kamera am 16. Dezember 1972
im Théâtre du Jorat in Mézières statt.
Bleibt noch als Projekt, den Film her-
auszugeben.

Hinweise

Schweizer Musiker im Ausland

Während des abgelaufenen Jahres ga-
ben die Klarinettistin Lux Brahn und
der Wettinger Pianist Roger Brügger
einen Duo-Abend in Köln und spielten
in derselben Stadt für den Westdeut-
schen Rundfunk in einer Direktsendung. — Roger Brügger gab Klavier-
abende in der Tschechoslowakei und
spielte dort mit der Philharmonie von
Gottwaldov das 1. Klavierkonzert von
Brahms. Kürzlich kehrte er von einer
grösseren Tournee aus der Sowjetunion
zurück, wo er mit Erfolg Klavierabende
in Leningrad, Riga, Vilnius, Odes-
sa und Jewpatorija (Krim) gegeben
hatte und als Solist mit der Philhar-
monie von Kischinjow (Hauptstadt der
moldauischen Republik) konzertiert
hatte. Dies ist um so erfreulicher, als
es äusserst selten vorkommt, dass
Schweizer Musiker in die Sowjetunion
eingeladen werden.



Die «Lotte» von Elsa Hotz, Wettingen

Der alte Herr von damals ist tot, der
junge Mann von damals ist tot. Die be-
klagte Ungerechtigkeit ist die älteste
der Welt.

*

Hältst du es mit deinem Leben wie
seinerzeit mit deinen Schulheften? Hat-
test du zu sudeln begonnen, so vertrö-
stest du dich immer wieder auf das
nächste Heft, mit dem eine bessere
Schrift und gewissermassen ein 'neues
Leben' anfangen sollte? Fasst du,
wie so viele, deine grossen Entschlüsse
nur am Neujahr oder Geburtstag?
Wer überhaupt ein neues Leben be-
ginnen kann, kann es im nächsten
Augenblick beginnen. Es ist schon das
Zeichen einer gelinden Art der Ver-
zweiflung, wenn man glaubt, man müs-
se dafür die Feierlichkeit eines beson-
deren Tages abwarten.
In jeder Sekunde beginnt ein neues
Jahr.

*

Das Viele ist das Eine nicht!
Kein Pflichtenheft umschreibt
deine Pflicht,
wer viele liebt, hat nie geliebt,
und mancher viel vergab, der doch
nichts gibt,
Viel Witze zeugen nicht für deinen
Witz,
und tausend Verse sind noch kein
Gedicht:
Das Viele ist das Eine nicht.

Samstag, 21 April 1973

bewusstes Menschenkind, das in seiner Seligkeit den allgemein intrigant-korrupten Zustand idealisiert, kompensiert und sich dadurch über ihn hinweggettzt. Interessant auch die Nuancierung der Lady Milford. Sie kehrt in dieser Inszenierung nicht mehr nach Britanien heim. Sie verliert jede Möglichkeit der Befreiung, kann sich nicht los sagen von einer unerträglichen Gesellschaft, in welcher sie sich weiterhin Alibis zuwenden wird. Wesentlich die Figur des Sekretärs Wurm. Ein vom Ehrgeiz gestachelter Emporkömmling und Schleicher mit menschlichen Zügen, die für kurze Zeit aufblitzen. Er ist das Konterfei eines Pflichtmen-

schen, der sich an der Pflicht, dem Befehl zu stabilisieren trachtet. Eine aktuelle Figur. Die Qualität dieser Figur kann auf den ganzen Abend, auf eine ehrliche Inszenierung erweitert werden. Eine saubere verständliche Arbeit, wo nicht Wirkungen sondern Ursachen im Vordergrund stehen, wo klassisches Gedankengut an der Gegenwart geprüft wird. Eine herausragende Leistung eines gutgeführten Ensembles; eine Aufführung ohne eigentliche Protagonisten; keine Darsteller, die herausstachen oder abfielen; deswegen sei hier auf eine einzelne Erwähnung der Darsteller verzichtet.

Stefan Müller

Katastrophen und Hungersnöte machen ihn fett. Ob Waffen oder Milchpulver, alles was ihm recht. Seine Mätressen liess er im Stich mit Kind. Aus seinem Sohn machte er durch ständige Beleidigungen eine Null. Seine Frau und seine Kinder litteten ungeheuer unter ihm. Freunde hat er in den Konkurs getrieben, ein Mitarbeiter machte Selbstmord, fünf Soldaten starben unter seiner Führung, ein Widersacher verschwand. Ich übertreibe nicht. Wie erfahren wir die Wahrheit über Dr. Straussbach? Durch ihn selber.

Die Sache ist so, als Dr. Straussbach vier Monate vor seinem Tod von seinem Vertrauensarzt erfuhr, dass er in Kürze sterben wird, besann er sich. Er verlor augenblicklich jede Geld- und Machtgier. Er organisierte seinen Nachruf.

Die Kamera folgt ihm, wie er seine Opfer besucht, sich entschuldigt, Geld anbietet, sich bemüht, die Schäden, die er angerichtet hat, menschenmöglich wieder gut zu machen, wobei er natürlich nicht so plötzlich aufhören kann gerissen zu sein, er schenkt hauptsächlich Renten bis zu seinem Tod. Aber die Hauptache ist, dass er sich entschuldigt, dass der grosse Mann im Grunde keine andere Moral hat wie wir, dass er weiß, was Anstand und Ehrlichkeit bedeuten. So erfahren wir die Wahrheit über ihn, und ein letzter Gang führt ihn zum Pfarrer, dem er die Geschichte seines Lebens beichtet, komplett, ohne etwas auszulassen, auch das Schlimmste nicht, auch die Wiedergutmachung nicht. Dem Pfarrer übergibt Dr. Straussbach das Manuskript der Abdankungsrede, die nun im Münster gehalten wird.

So haben wir in diesem Film ein erbauliches Schlussbild: berührt sind alle und man weint ehrlich.

Walter Marti

Walter Marti: Das Filmprojekt der Woche

Der Tod eines Schweins

Als Dr. Straussbach starb, erschienen in der «Neuen Zürcher Zeitung» drei volle Seiten Todesanzeigen. Er war ein hohes Tier in seiner Partei, Major im Generalstab und verdientes Mitglied der Offiziersgesellschaft, ein auf Lokalboden und nationaler Ebene machtvoller Politiker und erfolgreicher Geldmensch. Dutzende von Verwaltungsräten trauerten um ihren Präsidenten, er bekleidete hohe Ämter in kantonalen und eidgenössischen Kulturinstitutionen und war sogar Mitglied der Kirchenpflege in seinem Quartier, er starb unerwartet und unverhofft, fünfundfünzig Jahre alt, nachdem er in verbüffender Karriere jede machtvorschrechende Schlüsselstellung dynamisch erobert hatte.

In der Schweiz kommt es eigentlich nicht vor, dass ein Parlamentarier, ein hoher Offizier, ein grosser Mann der Finanz und Industrie, als Mensch ein Schuft, ein gemeiner Hund ist. Dr. Straussbach ist eine von mir erfundene Figur, einfach der Stoff für einen spannenden schweizerischen Spielfilm. Im amerikanischen Hollywood-Spielfilm ist der Politiker, der Senator, zwar eine klassische würdevolle Schuftfigur, das entspricht dem amerikanischen Glaubwürdigkeitsbedürfnis. Im Schweizer Spielfilm haben wir aber ein Fiktionsbedürfnis.

Nun erzählt der Pfarrer im vollbesetzten Münster in seiner Abdankungsrede, wie es bei uns Brauch ist, was der Verstorbene alles war und geleistet hat. Er hat sich um jeden und um alles gekümmert, auch um das Kleinst. Er war im männlichsten Sinne des Wortes ein Familenvater. Der Pfarrer findet grossartige Formulierungen. Da sind die Witwe mit dem Sohn und der Tochter, die Angehörigen, die Untergebenen, die politischen Freunde, die Geschäftsfreunde, die Vertreter der Feinde des Pfarrers und des Pfarrers Ver-

der Kanzel fallen tröstende Worte für die Erben und Nachfolger. Viele weinen.

In Wirklichkeit war Dr. Straussbach, wie gesagt und schon im Titel mitgeteilt, ein Schwein. Man darf nicht «Schwein» sagen, denn so benimmt sich kein Schwein, sondern nur ein Mensch. Die Wahrheit ist, dass Dr. Straussbach sein Leben lang mit konsequenter Rücksichtlosigkeit gehandelt hat, weit und breit gefürchtet war, vor nichts zurückgeschreckt ist, nicht einmal vor echten Verbrechen, die er straflos begehen konnte, weil man sie ihm nicht zutraute und wegen seiner Macht auch nicht nachweisen konnte. Ein Erpresser war er, ein massloser Unterdrücker und Ausbeuter in der Schweiz und bis in die Dritte Welt.

Sozialistische Prosa aus Deutschland

Zum Buch «Joe Frank illustriert die Welt» von Franz Jung

Vor rund einem Jahr erschien bei Lüchterhand Franz Jungs Autobiographie «Der Torpedokäfer». Dieses außerordentlich interessante Buch schildert das Leben eines Revolutionärs, der seine ganze Kraft für den Sozialismus eingesetzt hat und der, wie es scheint, auf der ganzen Linie gescheitert ist.

Jung, 1888 in Schlesien geboren und 1963 in Stuttgart gestorben, gehörte während des Ersten Weltkrieges zu den führenden expressionistischen Dichtern. Er ist ein wichtiger Vertreter des sozialistischen Expressionismus.

und mit ihm das ganze Expressionismus — Ende des Ersten Weltkrieges geriet indem er sich konsequent dem Sozialismus verschrieb. Und zwar war Sozialismus für ihn nicht nur ein theoretisches System, mit dessen Hilfe er sich eine neue, zeitgemäße Literatur erarbeiten konnte. Sondern Sozialismus war für ihn die direkte Aufforderung, aktiv in die Klassenkämpfe der Nachkriegszeit einzutreten. Deshalb wurde er Parteiagent, Strateg und Guerillakämpfer. Er erlebte die

«Ac, das Ditti nähmet mier mit-is»

... dass es um etwas exemplarisch oberflächlichen Vorgang

nichts was duwerk.menr als nur ron geschnitzt? Sie hätten sich ihrer selbst bedienen, wenn Gefangene sich der Vergünstigung erfreuen, in ihren Zel-

Das Filmprojekt der Woche:

Auslandschweizer-Geschichten

Ich bin ein Auslandschweizer. Mein Vater war in Belgien zur Zeit der grossen Krise. Dort nannten die andern Kinder mich «petit suisse» nach dem sogenannten Weich-Weissküsse, was mich heute noch ärgert und mir jedes Mal ins Gedächtnis kommt, wenn ein Schweizer einem Italiener «Tschingg» sagt. Damals mussten viele Schweizer, die in Belgien, Frankreich und anderswo in der Welt ihr Einkommen gesucht hatten, heimkehren, weil sich für Ausländer keine Arbeit mehr fand. Mein Vater schrieb einen Roman über einen solchen Heimkehrer, «Hans Räber, Sohn der Julia», die Geschichte eines Arbeitslosen, der sich dann in seiner Heimat als ein Fremder vorkam.

Nachher waren wir in Italien. Wir mussten aber zurück in die Schweiz, weil mein Vater in der Schweizerkirche in Genua von der Kanzel gegen die verbrecherische Abessinien-Kampagne gepredigt hatte, und die Kirchenväter fanden, ein Pfarrer, der von der Kanzel aus politische Reden hält, sei nicht haltbar. Als der Zug

der Heimkehr den Zürichsee entlang fuhr, läuteten die Glocken in allen Dörfern, es war der 1. August 1935, ich war zwölf Jahre alt. Es überfiel mich der Gedanke: die Schweiz ist deine Heimat; ich weinte bis in den Hauptbahnhof. Das ist schon sehr lange her, und trotzdem fühle ich mich immer noch als Auslandschweizer.

Am Neujahr vor drei Jahren besuchte ich in Bern den gesamtschweizerischen Direktor des Fernsehens, *Eduard Haas*. Wir führten ein freundliches Gespräch. Er begrüßte meinen Wunsch, auch für das Fernsehen zu arbeiten, ich fragte ihn, wie man da am besten vorgehe, und er wollte wissen, was ich am liebsten tun würde. So kamen wir auf das Thema der biographischen Selbstdarstellung, das in vielen Formen abgewandelt werden kann, und ich sagte: «Eigenlich hat jeder Mensch Interessantes zu berichten aus seinem Leben, Jeder Mann hat Dinge erlebt, war verwirkelt in historisches Geschehen, so dass sein Schicksal das von anderen

sangiert und sein Lebensbericht beim Zuschauer zwangsläufig Bedeutsames aus der eigenen Erfahrung weckt.» Mein Gesprächspartner fasste zusammen: «Sie meinen also Lebensgeschichten, nicht von bekannten Persönlichkeiten, sondern von gewöhnlichen Leuten, die was zu berichten haben. Selbsterlebtes, das ist am Fernsehen immer gut, aber man müsste einen Aufhänger, wie wir sagen, finden, einen roten Faden, einen Titel, eine Programmsparte. Man könnte z. B. von einem Jahrgänger-Kranz ausgehen.»

Und als ich sagte: «Warum nicht Auslandschweizer - Geschichten?», meinte Herr Haas: «Das ist gut, es gibt im nächsten Jahr ein grosses Jubiläum der Auslandschweizer. Sie müssen aber mit den Abteilungsleitern sprechen, ich mische mich da nicht ein. Falls es finanzielle Schwierigkeiten geben sollte, haben wir hier in Bern einen Reservefonds.»

Das Projekt, dachte ich, steht nicht schlecht. Es gelang mir, innerhalb von vier Monaten mit den Abteilungsleitern mal zu sprechen. Sie zeigten sich aber sowohl interessiert wie ausweichend, man stecke mitten in der Hayek-Untersuchung und man wisse nicht recht, was man noch planen könne. Ich sprach mit allen, weil man biographische Selbstdarstellungen der Länge und der Form nach auf viele Weisen gestalten kann, sogar als Fernsehspiele, wenn man will. Dann schrieb ich dem Programmdirektor für die deutsche Schweiz, Herrn Dr. *Guido Frei*, der mir prompt und höflich antwortete, er habe die Behandlung der interessanten Anregung seinem Stellvertreter U-

rich Hitzig übergeben. Und dieser schrieb mir höflich, er werde mir bald Bericht geben.

Es gibt beim Schweizer Fernsehen einen amüsanten Ausdruck, der von den Fernsehleuten selbst erfunden wurde: die «Liftpolitik», das heißt, die Unteren schicken einen nach oben, und die Oberen schicken ihn nach unten; so wird zwar nicht Geld, aber wenigstens Zeit gewonnen.

Als ich nach Monaten die Geduld verlor und mich erkundigte, erhielt ich folgenden Brief:

«Lieber Herr Marti,
Ich habe ein rabenschwarzes Gewissen; Ihr Vorschlag, den Herr Dr. Frei an mich weitergeleitet hatte und den ich — wie ich Ihnen schrieb — mit den Programmabteilungsleitern besprechen wollte, hat aus mir unklirlichen Gründen den Weg auf die Traktandenliste nicht gefunden, und ist dann meinem Bewusstsein völlig entfallen. Das ist um so bedauerlicher, als wir in Sachen Auslandschweizer-Jubiläum sehr wenig getan haben... Ihr Ulrich Hitzig, Leiter der Programmplanung und Stellvertreter des Direktors.»

Die Auslandschweizer hatten Pech. Aus dem Projekt wurde also nichts. Ich bin den Herren nicht böse, meine aber weiterhin, dass Lebensgeschichten von einfachen Leuten für den Fernsehzuschauer sehr interessant zu gestalten wären, und ganz besonders vielleicht doch Geschichten von Schweizern, die auswandern wollten oder mussten, in die Heimat zurückkehren wollten oder mussten; es gibt übrigens auch solche, die zurückkehren möchten und nicht können.

Walter Marti

Wussten Sie, dass man die
ausgabe des Badener Tagblatt
Beilage

«BT
am
Samst

separat abonnieren kann?
Wochenendabonnement kostet
Schweiz nur Fr. 15.— für
Jahr Füllen Sie einfach den
Talon aus:

Ich abonne die Samstagsausgabe
des Badener Tagblatts zu
Fr. 15.— im Jahr für:

Name, Vorname:

Strasse:

PLZ/Wohnort:

Den ausgefüllten Talon bitten
an: Badener Tagblatt, «BT»
Postfach 632, 6401 Baden.

Badener Tagblatt
Samstag, 13 dec 1975



Zu einer Ausstellung von Mario Comensoli

Kapelle der holden Widersprüche

Unser Fish-eye-Foto gibt einen Eindruck der Ausstellung, die gegenwärtig in der Zürcher Galerie Jamileh Weber zu sehen ist. «Kapelle der holden Widersprüche» nennt der Maler Mario Comensoli seine Wände- und Decke-füllende Bilderkomposition. Was kann damit gemeint sein? Walter Marti äussert sich dazu in einem Brief an den Künstler.

Lieber Comensoli,

ich ging gestern durch die vornehmsten Galerien Zürichs. Auch im vornehmsten Rahmen ist das doch alles wie Flohmarkt. Seien Sie der Jamileh Weber dankbar, dass sie bereit ist, in ihrem Miniraum Kunst als Ereignis, als Unterhaltung zu servieren.

Fritz Billeter war vorausschauend, als er vor einem Jahr in Lugano sagte, die Riesenretrospektive des Fünfzigjährigen werde Comensoli zwingen — zwar nicht von Grund auf, aber auf Grund des Erreichten — neu zu beginnen. Nicht einmal ich konnte voraussehen, mit welcher Wucht!

In den letzten dreissig Jahren wurden Sie mir durch unsere allwöchentlichen Begegnungen zum Freund, der mir am nächsten steht. Da wir einander nie «Du» sagten, hat sich die Intimität der Beziehung bewahrt. Es ging immer um die Frage: Wie nützt die Kunst?

Die Bourgeoisie schätzt an der Kunst nur den Warenwert. So hat sie jeden Massstab für den Aussagewert verloren. Die früheren grossen Meister waren populär, die Werke wurden geschätzt von den vielen, die sie sich nicht leisten konnten. Auch Sie sind populär, lieber Mario. Die Prinzen von heute wissen kaum mehr Bescheid. Es fällt keinem ein, die Sixtina zu bauen. Die Macht hat kein Kulturbewusstsein mehr. Michelangelo darf heutzutage nicht werden und nicht sein.

Heutzutage werden nur Gefängnisse gebaut. Seien Sie froh, dass Sie nicht im Kunsthause hängen.

Ich bin einverstanden, dass Sie die neue Ausstellung «Kapelle der holden Widersprüche» und nicht «Kapelle der

heiligen Widersprüche» nennen. Es macht klar, dass Sie nicht einer sind, der jammert. Nur ein Teil der Welt geht unter, nämlich jener, der sich das Lachen nicht mehr leisten kann.

Sie sagten mir einmal: «Ich interessiere mich nicht für den Menschen, sondern nur für Leute.» Michelangelo nahm sich die Freiheit, an der Decke den Allmächtigen zu malen. Ihre Frechheit besteht darin, am Himmel nur Leute zu malen. Manchmal notiere ich ihre Sprüche: «J'aime la musique des jeunes parce qu'ils prennent des libertés avec Bach. La liberté, c'est prendre des libertés.» («Ich mag die Musik der Jungen, weil sie sich mit Bach Freiheiten herausnehmen. Freiheit ist, sich Freiheiten herausnehmen.»)

Sie sagten mir auch: «La politique en peinture ce n'est pas de faire de la politique, c'est de révolutionner la peinture.» («Revolutionär in der Malerei ist nicht, Politik zu machen, sondern die Malerei zu revolutionieren.») Nicht zu vergessen, dass Sie dies vermutlich sagen dürfen, weil Ihnen bewusst ist, wieviel handwerkliches Können dies nettes Kenntnis über Realität voraussetzt. Der künstlerische Kampf ist aber vom gesellschaftlichen nicht zu trennen. Gemeinsamer Nenner ist das Umwerfen unbrauchbar gewordener Vorstellungen. Also Kampf dem Selbstverständlichen, dem cliché-mässigen Reagieren, der Anekdote, der psychologischen Sinnfälligkeit. Es ist ein Kampf in uns gegen uns selber.

Ich schrieb Ihnen, Comensoli, weil ich auf die Ausstellung ungeduldig bin. Ihr Schaffen wurde mir immer zur Etappe der eigenen Reifung.

Als Sie mir sagten: Thema «Frauen», dachte ich «via crucis». Sie antworteten: «Ich muss aufhören, die Frauen nackt zu malen.» Nun sind Sie aber, die Begriffe sprengend, weiter gegangen. Die Bilder der Kapelle denunzieren jede Art Etikettierung und Verdinglichung der Frau. Ich fürchte, das wird nur langsam begriffen. Bitte schenken Sie mir eine Kopie vom «Pfiff der Braut».

Ihr Walter Marti

lick über die Televisions-Sprachgrenze im eigenen Land

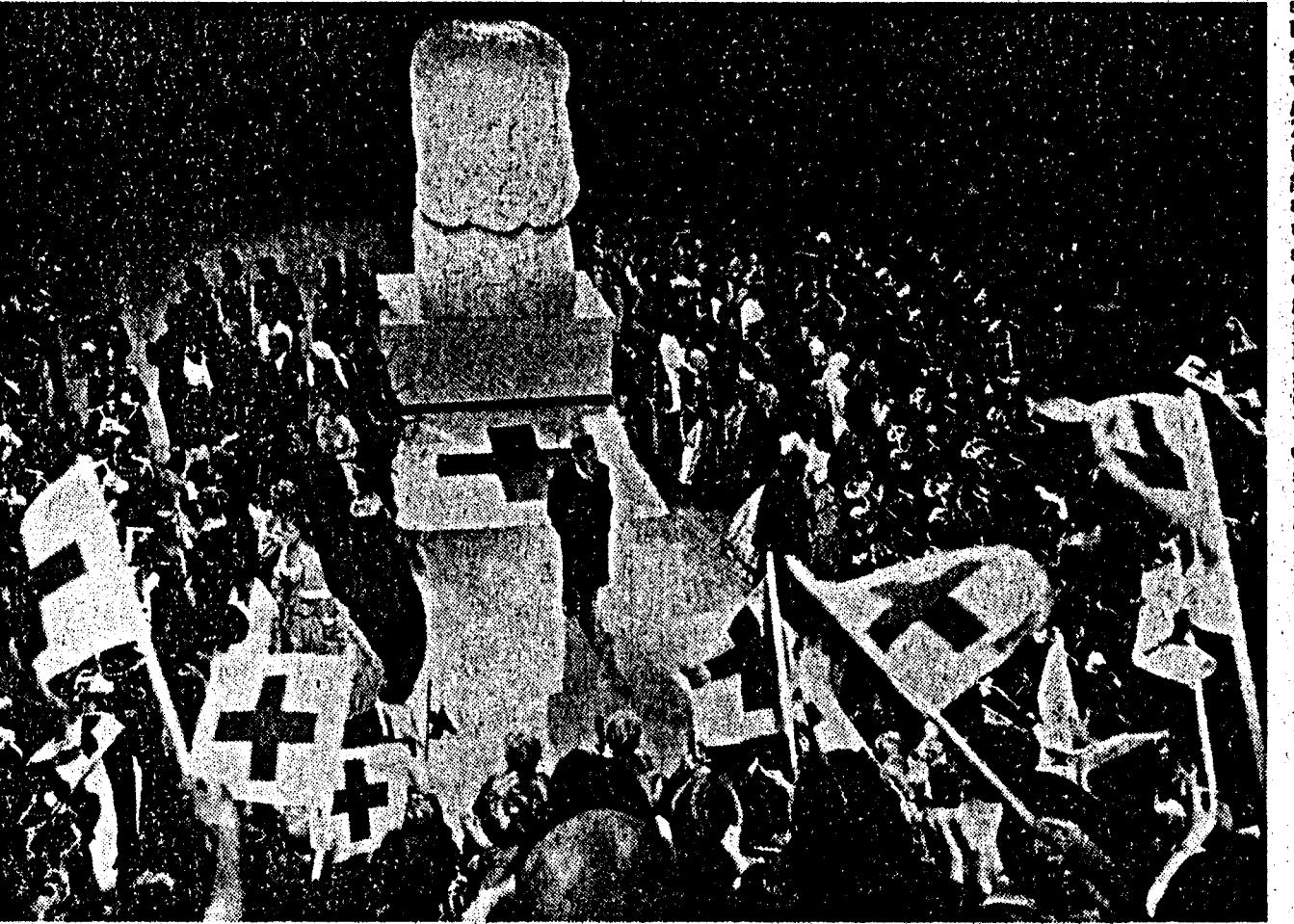
20 Januar

Ein Vergleich lohnt sich

Es ist zumindest kurios, dass die Presse bei uns täglich sehenswerte Programme der ausländischen Fernsehsender anbildigt, empfiehlt und sogar bespricht, niemals oder höchst selten aber Programme der anderen einheimischen Sendesender. Haben wir Deutsch-

schweizer etwa nicht französisch gelernt? Ist uns wahrhaftig ein Genfer fremder als ein Deutscher? Jedenfalls bietet die *Télévision Romande* echte Alternativen zum DRS-Programm. Obwohl die Kreativkräfte auch in Genf dem SRG-Bürokratismus aus-

gesetzt sind, wird dort immerhin auffallend und laufend die Möglichkeit demonstriert, Fernsehen anders zu machen als in Zürich-Leutetschenbach. Die Sendungen sind, wohl nicht immer und nicht in allen Bereichen; meist jedoch interessanter und einfallsreicher gestal-



Vor der Riesenbüste, die ihn verewiglt, wird Henri Dunant bejubelt

tet. Das kommt daher, dass die Gestalter im Welschland respektiert werden und mehr Verantwortung haben, so dass ihre Persönlichkeit in Anspruch genommen wird und sowohl inhaltlich wie stilistisch zur Geltung kommt. Ein persönlicher Stil ist nicht verboten; die Möglichkeiten der Kunst werden nicht negiert. Innerhalb der materiellen und zeitlichen Schranken der Programmefässer wird Neues wenigstens versucht. Dem Zuschauer wird mehr zugetraut, er kommt sich weniger dumm vor. Wer vergleicht, wird feststellen, dass das Verhältnis der Eigenproduktionen zu den Sendungen, die aus dem Ausland übernommen sind, in Genf höher steht als in Zürich. Das weist auf eine bessere Ausnutzung der zur Verfügung stehenden Mittel. Durch Sendungen wie «*Un jour, une heure*», «*Temps présent*», «*Tell quel*» ist der welsche Zuschauer aus schweizerischer Sicht über das Geschehen intensiver, vielschichtiger und engagierter informiert als der Deutschschweizer. Journalisten und Gestalter können dadurch ein Verständnis beim Publikum voraussetzen, das ihnen zum Ansporn wird. Die eingespielten Teams entwickeln einen profilierten Stil. Die Spitzen der welschen Fernsehgestalter genießen internationales Ansehen. In Genf arbeitet ein Gestalter sowohl mit Film wie mit der Video-Technik, je nachdem. Es kommt dem Zuschauer zugute, dass ein «réalisateur» Gelegenheit hat, sowohl für Reportagen, Dokumentarberichte, Studioendungen, Fernsehspiele und gar Spielfilme eingesetzt zu werden und verantwortlich zu zeichnen. Abgesehen davon, dass solche Erfahrung Leute formt, die wissen, was sie dem Publikum und sich selber schuldig sind, ergibt sich aber auch, dass beispielsweise eine Berichterstattung über Neuerscheinungen der Literatur, wenn ein Michel Soutter für die Gestaltung zeichnet, mehr Schliff hat und mehr Genuss bietet.

Man mag mir entgegnen, dass die Zuschauer in der Romandie ihr Schweizer Fernsehen auch nicht so sehr loben. So ist es. Ein Publikum, das an Besseres gewöhnt wird, steigert seine Ansprüche. Walter Maril

Die Autoren des «spectacle vidéo» über Dunant

Der Film- und Fernsehgestalter Jean-Jacques Lagrange (49) war schon im Jahr 1953 an der Gründung des Schweizer Fernsehens beteiligt. Er hat seither über 650 Sendungen verwirklicht, darunter 51 Video- oder Film-inszenierungen von namhaften Schriftstellern wie Jules Romain, Pirandello, Cocteau, Oskar Wilde und Werke, die für das Fernsehen geschrieben oder bearbeitet wurden von John B. Priestley, Boileau-Narcejac, Dürrenmatt, Harold Pinter, J. L. Roncoroni u. a. Er zeichnet als Regisseur für mehr wie 140 medizinische Sendungen der Ciba-Information. Im Jahr 1970 gestaltet er das erste interkontinentale Programm, von Huston nach zehn europäischen Städten ausgestrahlt. Im französischen Sprachbereich sind seine grossen Re-



Jean-Jacques Lagrange (links) mit dem Schauspieler Jean Topart als Dunant.

portagen bekannt. Er ist Preisträger verschiedener nationaler und internationaler Auszeichnungen, darunter der amerikanische TV-Oskar für die Reportage der letzten Wahlkampagne von Robert Kennedy.

Lagrange war einer der vier Initianten des Schweizerischen Filmgestalter

WALTER MARTI & RENI MERTENS

FILMOGRAPHIE



KRIPPENSPIEL I
Nativité 1re version

RE : Reni Mertens et Walter Marti. PH : Ernst Bolliger. MONT : René Martinet. MUS : Bambusflötengilde Zurich. SON : W.A. Wettler. INT : enfants sourds-muets. MISE EN SCENE : Mimi Scheiblauer.

1953, 16 mm, 16 mn, NB

Film sans parole : les acteurs sont des enfants sourds-muets.

JOUR DE PECHE - AM BACH

RE : Reni Mertens et Walter Marti. PH : Ernest Artaria. MONT : Reni Mertens et Walter Marti. MUS : Marti. SON : W.A. Wettler. INT : Hans Gabriel, Jakob Bill (fils de Max)

1955-58, 16 mm, 15 mn, NB

Poésie du quotidien : un pêcheur dans les roseaux pose sa nasse, la brise porte sur l'eau le village, l'usine, la plage ; les sons portent l'image de ce qui vit ailleurs.

RHYTHMIK - TUNING UP FOR LIFE

RE : Reni Mertens et Walter Marti. PH : Ernest Artaria. MONT : Ernest Artaria. MUS : Mimi Scheiblauer. SON : Bruno Müller. SPEAKER vers. allemand : Peter W. Loosli. vers. angl. : Leo Nadelmann

1956, 35/16 mm, 20 mn, NB

Hommage à Jacques Dalcroze. Le pouvoir éducatif de la musique et du mouvement. Ce film, présenté aux festivals de Venise, Karlovy Vary et Locarno, a obtenu de nombreux prix de cinéma.

PARFUMS DE PARIS

RE: Reni Mertens et Walter Marti. PH : Ernest Artaria, Gérard Klein. MONT : Reni Mertens et Walter Marti. MUS : Joe Turner. SON : Marti. TEXTE ET VOIX : Marti

1958, 16 mm, 25 mn, coul.

Essai de cinéma-vérité publicitaire destiné à un public de maîtres-coiffeurs.

IM SCHATTEN DES WOHLSTANDES
A l'ombre du bien-être

RE : Reni Mertens et Walter Marti. PH : Ferry Radax, Marie Meierhofer.
MONT : Eva Hesse. SON : Marti. COLL. SCIENT. : dr. med. Marie Meierhofer.
MIX : Bruno Müller, COMMENTAIRE : Meierhofer et Marti.

1961, 35/16 mm, 28 mn, NB

Montage parallèle : d'une part les frustrations que subissent les adultes dans la vie urbaine, d'autre part les frustrations du premier âge avec des extraits d'un film scientifique tourné dans les homes d'enfants. Ce film a suscité des polémiques et fut interdit.

UNSERE KLEINSTEN
Nos tout petits

RE : Reni Mertens et Walter Marti. PH : Albert Bolliger et Rodolphe Menthonnex. MONT : Mertens et Marti. SON : Werner Leonhardt. SCENARIO : dr. med. Marie Meierhofer

Frustrations du premier âge en milieu familial. Images-choc sans commentaire. Cinq chapitres de trois minutes : "Mon enfant est méchant" / "Je suis petit" / "Elle ne proteste plus" / "S'y prendre autrement" / "Les conséquences". Base de discussion pour l'école des parents.

KRIPPENSPIEL II
Nativité II

RE & MONT : Reni Mertens et Walter Marti. PH : Hans-Peter Roth. MUS : Mimi Scheiblauer et Guilde suisse des flûtes de bambou, SON : Sonorfilm, Ostermundigen. MISE EN SCENE : Mimi Scheiblauer. INT : élèves sourds-muets de l'Ecole de Zurich/Wollishofen. COSTUMES : Nina Bagotzky. PHOTOS : Fredi M. Murer.

1962, 35/16 mm, 27 mn, NB

Transposition cinématographique de la version théâtrale de 1953. Sur la trame traditionnelle du récit de la Nativité, les acteurs sourds-muets improvisent en virtuose du geste; leur infirmité ne compte plus, ils font oeuvre d'art. Des films réalisés par Reni Mertens et Walter Marti, celui-ci a eu la plus durable et large diffusion; plus de 400 copies.

LE PELE

RE : Moritz de Hadeln en coll. avec Walter Marti et Sandro Bertossa. PH : Ernest Artaria, Richard Clifton-Dey, Hervé Hesnard, Jan Oonk, Jean-Charles Meunier. MONT : Ernest Artaria. MUS : Rev. Père Deiss, J. Samson, Rev. Père Gelineau. SON : Leonhardt. PRISE DE SON : Pierre Garnier, Elvire Lerner, Paul Doucet. REPORTERS : Michel Giraud, Ingrid Wilke. ASSIST : Fro-

wis Rower, Bill Deacon, Henriette Schuppli. SUPERVISION : Reni Mertens et Walter Marti.

1963, 16 mm, 57 mn, NB

Quatre équipes ont filmé le pèlerinage des étudiants de Paris à Chartres sous la direction de Moritz de Hadeln, qui voulait que l'événement fût vu simultanément sous des angles différents. "Le Pèlé" était alors organisé par Monseigneur Lustiger, maintenant Cardinal de Paris. On entend la première messe chantée en français. Reportage, essai sociologique et film-document. "Le meilleur documentaire qu'on ait pu voir jusqu'ici à la télévision". (DIE WELT, 28 mars 1964)

LES APPRENTIS

RE : Alain Tanner en coll. avec Reni Mertens et Walter Marti. PH : Ernest Artaria. MONT : Artaria. MUS : Victor Fenigstein. SON : Werner Leonhardt. INT : onze apprentis. ASSIST : Igal Niddam, Rolf Lyssy.

1964, 35/16 mm, 73 mn, NB

Premier long-métrage d'Alain Tanner. Dix garçons et filles de chez nous. Documentaire narratif.

ZAHNPROPHYLAXE

Prophylaxie dentaire

RE : Reni Mertens et Walter Marti. PH : Rolf Lyssy. MONT : Marti et Lyssy. 1964, 16 mm, 15 mn, NB.

Film de commande : "Lavez-vous les dents !" Cinéma-vérité.

URSULA ODER DAS UNWERTE LEBEN

Ursula ou le droit de vivre

RE : Reni Mertens et Walter Marti. PH : Hans-Peter Roth et Rolf Lyssy. MONT : Rolf Lyssy. SON : Georges Juon. COMMENT : Hélène Weigel-Brecht. MIXAGE : Paul Wartmann. INT : Mimi Scheiblauer, Anita Utzinger, enfants handicapés.

1966, 35/16mm, 87 mn, NB.

Ce film affirme et démontre que les enfants sont tous éducables de par leur nature humaine. Bien que "documentaire" et "pédagogique", il a connu un étonnant succès dans les pays de langue allemande. C'est devenu un classique. Freddy Buache : "C'est un film étrange. Il nous en apprend moins sur les méthodes ou sur l'anormalité d'Ursula que sur notre propre normalité."

Aucun film ne change le monde. Peu de film changent la vision qu'on a des choses. "Ursula" est de ceux-là.

EUGEN HEISST WOHLGEBOREN
Eugène le bien-né

RE : Rolf Lyssy, en coll. avec Reni Mertens et Walter Marti. PH : Rob Gnant. SON : Werner Leonhardt. INT : Kurt Bigger, Heddy-Maria Wettstein, Johanna Jöri, Hans Schaad, Oskar Glaus, Albert Schuppli, Teddy Richard et bien d'autres.

PR : Reni Mertens et Walter Marti.

1968, 35 mm, 90 mn, NB.

Première oeuvre de Rolf Lyssy, qui fit carrière ensuite avec CONFRONTATION et LES FAISEURS DE SUISSES.

Eugène est un Suisse. Désireux de se marier, ce qui comporte des risques, il s'entoure de sécurités et ne néglige aucune des précautions possibles. Cette comédie à petit budget, parlée en suisse-allemand, fut réalisée aux risques et périls des producteurs, sans appui d'aucune sorte. La loi fédérale d'aide au cinéma de fiction n'est apparue qu'ensuite.

DIE SELBSTZERSTÖRUNG DES WALTER MATTHIAS DIGGELMANN
L'autodestruction de W.M. Diggelmann

RE : Reni Mertens et Walter Marti, PH : Hans-Peter Roth. MONT : Hanka Kaminska. MUS : Jehoshua Lakner. SON : Marcel Sommerer. INT : W.M. Diggelmann. DECOR : Théâtre du Jorat, Mézières. ASSIST : Willy Rorbach.

1973, 16 mm, 69 mn, coul.

Les auteurs ont proposé à l'écrivain W.M. Diggelmann de s'exprimer librement durant une heure, dans un décor choisi par eux, le Théâtre de Mézières.

GEBET FUER DIE LINKE
Prière pour la gauche

RE : Reni Mertens et Walter Marti avec Dom Helder Camara. PH : Rob Gnant, Hans-Peter Roth, Otmar Schmid, Erich Langjahr. MONT : Ines Diacon. MUS : Manfred Eyssel et Rico Anselmi. SON : Werner Leonhardt. VOIX : Martine paschoud (français), Anneliese Betschard (allemand).

1974, 16 mm, 28 mn, coul.

Film réalisé lors du passage de Dom Helder Camara à Zurich, en février 1974. Walter Marti : "Bien des gens voient rouge dès qu'on prononce le mot "gauche" et les autres quand on dit le mot "prière". C'est pourquoi dans ce film, la pellicule est rouge".

A PROPOS DES APPRENTIS

RE : Walter Marti. PH : Gérard Bruchez. MONT : Jacques Morzier. SON : Pierre-André Perret. MIXAGE : Ennio Pollini. INT : Les apprentis du film de Tanner (après 14 ans).

PR : TV romande.

1977, 16 mm, 70 mn, coul.

Reportage sans commentaire à la recherche de ce que sont devenus, 14 ans plus tard, ceux qui étaient les apprentis dans le film de Tanner. Surprise : ils ont tous changé de profession. L'idée de se passer de commentaire était nouvelle pour la TV romande, elle a fait des émules depuis.

HERITAGE

RE : Reni Mertens et Walter Marti, avec Peter Mieg. PH : Urs Thoenen.

ASSIST : Erich Langjahr. MONT : Edwige Ochsenbein. MUS : Peter Mieg.

SON : Pierre-André Luthy.

1980, 16 mm, 60 mn, coul.

Le compositeur et peintre Peter Mieg vit à Lenzbourg en Argovie. Il a 75 ans. Nous ne nous sommes pas intéressés aux circonstances de sa vie. Un portrait pas une biographie. Ce n'est pas un documentaire au sens commun, bien plus un hommage, un brin nostalgique et souriant, aux valeurs de la culture bourgeoise en voie de disparition. Le seul mot du film est son titre "Héritage". Nous l'entendons dans tous les sens.

BALLADE AU PAYS DE L'IMAGINATION

Re : Jean-Jacques Lagrange. PH : Jean Zeller. MONT : Najet Ben Slimane.

MUS : Louis Grelier. SON : Michel Glardon. MIXAGE : René Sutterlin.

SCENARIO & COMM. : Walter Marti.

PR : TV romande.

1980, 16 mm, 67 mn, coul.

Lagrange et Marti ont dédié ce film à Cesare Zavattini, le père du néo-réalisme, "le cinéaste qui fut notre maître quand nous apprenions notre métier et rêvions d'un nouveau cinéma suisse". Zavattini est né à Luzzara, en Basse Padanie, où se trouve le Musée des Naïfs.

"Quand tu vas te balader dans un pays, tu rencontres des paysages et des gens. Si tu racontes, au retour, seulement ce qui t'a émerveillé, surpris, troublé, il y a des chances que le récit transforme la réalité en poème, la balade en ballade".

DO IT YOURSELF

RE : Erich Langjahr et Walter Marti. PH : Erich Langjahr. MONT : Walter Marti. SON : Georges Juon.
PR : Erich Langjahr.

1981, 16 mm, 9 mn, coul.

Destruction d'appareils TV pour sauvegarder les lois du marché.

Filmographie détaillée d'un film, parce qu'elle explique des choses importantes que Reni Mertens et Walter Marti veulent préciser :

1953 - KRIPPENSPIEL - NATIVITE 1ère version

Ce film est le premier réalisé par nous sous la raison sociale TELEPRODUCTION, Dr. R. Mertens, Walter Marti : production et distribution de films de tous genres. Société simple en nom collectif, signature individuelle. Nous avons gardé jusqu'à ce jour la possibilité juridique de nous ruiner l'un l'autre d'un coup de plume.

Nous pensions que la télévision ouvrait à l'art audio-visuel quantité de voies nouvelles, d'où le nom de notre firme. Marti a vendu NATIVITE par téléphone à la fin de novembre, nous avons tourné les premiers jours de décembre, le film a passé à Noël sur les antennes de la télévision suisse et flamande. C'était du théâtre filmé, sans parole, et nous faisions de la télé. Quand nous sommes allés au Studio Bellerive livrer la copie et encaisser la petite somme convenue, le caméraman nous attendait au bistrot d'en bas pour faire ses achats de Noël avec son salaire. Nous n'avons pu le lui payer, l'argent ayant disparu entre la caisse de la télé et la porte de la pinte.

Cette NATIVITE a obtenu d'élogieuses critiques, la presse félicita la Télévision.



PROJETS AVORTES

1953 - 55 : "Magazine Suisse"

"A la découverte du pays et des gens". Série de téléfilm de 15 minutes. Quatre numéros ont été diffusés, dont la critique apprécia le tour personnel et primesautier.

1954 : "Images pour des chansons"

Projet de série TV. Un film pilote, peu convaincant, fut produit en collaboration avec les Faux-Nez.

1955 : "Jeu de formes et de mots"

Ce projet comprenait un livre, un jeu, et un film d'animation pour enfants. "Apprendre en s'amusant les adverbes et prépositions de quantité, de lieu et de temps." Maquette : Arthur Jobin.

1954 - 57 : "Orientation professionnelle"

Série de films courts, qui devaient être diffusés par la télévision et, en avant-programme, dans les cinémas, "parce qu'au moment de choisir un métier, les jeunes et leurs parents sont mal informés".

1956 - 57 : "Pilote des glaciers"

Documentaire narratif. Contrat avec le pilote Hermann Geiger. Oskar Duby a produit sous ce titre, avec Hermann Geiger, un film de fiction.

1957 - 79 : "Les méfaits du bruit"

Collaboration : prof. Grandjean, Ecole Polytechnique Fédérale.

1957 - 60 : "Ragazzi 59"

Long-métrage européen en quatre épisodes, projeté en collaboration avec Vittorio De Sica et Cesare Zavattini. Quatre auteurs devaient raconter chacun une histoire d'adolescents : à Hambourg, à Rome, à Zurich, à Paris. La collaboration du Hambourgeois Wolf Hart était assurée. Vaines tractations en France avec Rouquier, Lamorisse, René Clément.

1959 : "Opa und ich"

Les aventures d'un grand-père avec son petit-fils. Série de films de 3 à 4 minutes. Maquette photographiques présentant les acteurs.

- 1960 : "Mens sana in corpore sano"
Rythmique du troisième âge. Collaboration Mimi Scheiblauer.
- "La perspective du pied"
Participation à un concours d'idées pour des films consacrés au sport. Deuxième prix ex-aequo.
- 1962 : "De la naissance au premier pas"
Projet proposé à l'Organisation Mondiale de la Santé. Collaboration scientifique : dr Marie Meierhofer. L'étude systématique et comparative de différents enfants dans la première phase de leur existence devait, d'une part combler une lacune des sciences humaines, d'autre part servir ultérieurement à l'école des parents.
- "Bébé chimpanzé"
Un petit chimpanzé étant né au zoo de Zurich, nous proposons au prof. Hediger de filmer pendant une année le comportement de la mère et du bébé.
- "Hommage à Pestalozzi"
Projet élaboré en vue de l'Exposition Nationale de 1964. Six chapitres pour démontrer l'actualité de la pensée révolutionnaire de Pestalozzi. Nous pensions que réaliser un seul de ces chapitres serait déjà plus que rien.
- 1963 : "Connina"
Projet cinéma, long-métrage de fiction : métamorphose d'une femme de 35 ans, cantatrice d'oratorio, qui descend chanter dans les rues.
- "Schmetterlinge"
Poèmes et dessins provenant d'enfants enfermés dans le camps de concentration de Theresienstadt.
- "Face à la mort"
Etude de comportements.
- 1964 - 67 : "Raconter la vie"
Projets de récits courts, que l'on devait grouper pour les distribuer comme des longs métrages de fiction. Tentative de collaboration avec Tanner, Goretta, Bardet, Seiler. Nous avons fini par produire le premier film de Rolf Lyssy, "Eugène le bien-né", qui était au départ une idée de court-métrage.

1968 - 69 : "Le procès de Pestolazzi"

Nous avons imaginé un documentaire-fiction de long-métrage qui, dans sa forme, inventait les débats du genre "Telearena" et "Agora". Le personnage de Pestalozzi, rôle joué par un acteur, se voyait confronté aux philosophes de notre temps (Sartre, Piaget, Marcuse et d'autres), en présence d'éducateurs, de parents et d'enfants ayant aussi droit de parole. Pour animer et structurer le débat, il était prévu de projeter des séquences illustrant les dix points de la Charte des Droits de l'Enfant.

1969 : "Lire et écrire"

Personnages : une grand-mère analphabète, un petit enfant et un éducateur ayant assimilé les découvertes du docteur Glenn Doman. Apprendre à lire est à la portée d'un enfant de deux ans, la grand-mère et l'enfant apprennent en même temps. D'abord le mot le plus important, puis, un second, ensuite un autre... Ce n'est difficile ni à faire, ni à filmer. Il nous semblait que cela devait intéresser ceux que préoccupait l'analphabétisme dans le monde.

1969 - 72 : "Théâtre et cinéma"

Plusieurs projets de versions cinématographiques d'oeuvres théâtrales, notamment "L'exception et la règle" et "Puntila" de Bertold Brecht, qui devaient être transposés en décors réels. Nous avions de bonnes relations avec la famille Brecht qui était disposée à nous accorder les droits.

Nous avons commencé une collaboration avec Benno Besson et développé avec lui le projet d'un groupe de production cinéma intégré dans les structures de son théâtre à Berlin.

1970 : "Le viaduc"

La construction d'une autoroute coupe un quartier populaire de tout accès à la ville. La population se rebelle et s'organise. Le Belge Jean Talpe a vécu cette histoire au Brésil. Nous nous proposons de la transposer dans un autre pays, avec des gens du peuple, des acteurs non-professionnels.

1971 - 76 : "Projets TV"

Nous avons proposé à la télévision des projets de reportages, de documentaires, de fiction. Aucun n'a abouti :

SUISSES DE L'ETRANGER

LA CULTURE EN PROVINCE

LE THEATRE NAIF

LES QUATRE DOIGTS ET LE POUCE

DEMOCRATIE DIRECTE (satire utopique)

PORTRAIT DE L'ECRIVAIN ULI BECHER

ABEILLE, DONNE-MOI TON MIEL, d'après une pièce d'Uli Becher

MERE ET FILLE, d'après une nouvelle de Fritz Marti

CREVE-COEUR, souvenirs d'enfance de Fritz Marti

HISTOIRES TESSINOISES, adaptation de "Das Dorf" de W.M.

Diggelmann

SALVATRICE, d'après le roman ouvrier de Rolf Kloter

SAMBA, scénario original sur la base de recherches au Brésil: aventures d'une troupe de danseurs en tournée en Europe.

Quelques sujets ont été réalisés ultérieurement par d'autres, sous une forme différente de celle que nous avions proposée, par exemple "Portraits de gens ordinaires". La TV DRS a produit maintenant, dix ans plus tard, une série de 13 émissions sur ce thème.

1972 - 73 : "Ultima cena"

Nous avons offert à Cesare Zavattini de faire ensemble un film sans compromis, selon ses idées. Fabuleuse aventure ! Point de départ : un des inombrables projets avortés de Zavattini, "Uomo", l'analyse totale d'un homme-échantillon, un homme quelconque pris au hazard, qui devait être amené à subir toute expérience et mise à l'épreuve imaginables, jusqu'à ce qu'enfin, le cobaye s'insurge et refuse de poursuivre. Le projet s'est beaucoup transformé à partir du moment où nous avons pensé que "l'homme quelconque pris au hasard", ce pouvait être Zavattini lui-même. "Ultima cena" prévoyait un énorme festin offert par Zavattini aux habitants de Luzzara, son village, festin au cours duquel, faisant son mea culpa, il dénoncerait et prendrait sur lui tous les péchés de ses concitoyens. Ce scénario a subi de nombreuses modifications, Zavattini demeurant toujours tout à la fois l'idéateur, l'ordonnateur, le provocateur et personnage principal, comme dans son dernier film, "La veritaaaà".

1974 - 80 : "Le centre du monde"

Aventures d'un jeune homme à Zurich, long-métrage cinéma.

1975 : "Dammi una parola"

Nous reprenons le projet "Lire et écrire" de 69. Pourparlers à Rome ! Caritas Internationalis est engagée dans la lutte contre l'analphabétisme, trouve le projet intéressant et cherche une solution financière.

1978 : "Grebel"

D'après une recherche historique de Hans Rudolf Hilty. Histoire d'un dissident persécuté par Zwingli. Scénario : un acteur doit jouer le rôle de Grebel; il travaille ce rôle intensément et, peu à peu, s'identifie toujours plus profondément au personnage, en l'actualisant.

1980 : "Chronique des années 80"

Nous modifions le projet "Centre du monde". Il s'agit de filmer, semaine après semaine, et pour ainsi dire sur le vif, des moments de la vie privée de gens qui vivent à Zurich, dans cette ville exceptionnelle où personne, même pas les chômeurs ou

**les fainéants, n'ont pas souffrir du problème de la faim.
Acteurs non-professionnels de 25 à 30 ans.**

(à suivre)

Zurich, 9 octobre 1982