

Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 26 (1974)

Heft: 2

Artikel: Peter von Gunten : vom Autodidakt zum Spielfilmregisseur

Autor: Jaeggi, Urs / Gunten, Peter von

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933304>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

eines erfreulichereren Klimas der Zusammenarbeit gehört aber auch, dass die Filmemacher vom Fernsehen als Berufsgruppe ernstgenommen werden. Dazu können die Cineasten ihr Scherlein beitragen, indem sie in Zukunft einen Verhandlungsstil betreiben, der erkennen lässt, dass die Sturm-und-Drang-Zeit vorüber ist und der bei den an etwas konventionellere Methoden gewöhnten Herren vom Fernsehen nicht gleich den Eindruck entstehen lässt, die Filmemacher betätigten sich als Pressure-Group.

Urs Jaeggi

Peter von Gunten: Vom Autodidakt zum Spielfilmregisseur

*Der 1941 geborene Peter von Gunten hat eben seinen ersten Spielfilm fertiggestellt. Die Auslieferung erzählt das Schicksal des russischen Anarchisten Sergej Njetschajew in den Jahren 1869 bis 1872. Als politischer Flüchtling hatte er in der Schweiz Zuflucht gesucht und wurde dann das Opfer eines mehr als nur zwielichtigen Handels, der kein gutes Licht auf die damaligen Behörden wirft. Peter von Guntens Weg zum Spielfilm war keineswegs einfach. Neben dem Willen, ein bestimmtes Ziel zu erreichen, brauchte es den Mut zum Ungewöhnlichen, eine tüchtige Portion Selbstvertrauen und, wie ich meine, auch eine Prise Glück. Ist von Guntens Weg – er hat seine Filmer-Laufbahn 1967 mit dem Kurzfilm *Blumengedicht* begonnen, dann die Filme *Die Vorstellung*, *Im schönsten Wiesengrunde* (beide 1968), *Einundzwanzig*, *Firebird* und *Mein persönlicher Beitrag zur Aktion gesundes Volk* (1969) sowie *Bananera Libertad* (1970) gedreht und bei verschiedenen Filmen anderer Autoren mitgewirkt, ehe er sein Spielfilmprojekt in Angriff nahm – symptomatisch für das Filmschaffen in der deutschen Schweiz? Der Filmautor hat in einem Gespräch darüber Auskunft gegeben, und es hat sich ergeben, dass sein Weg zum Film viele Parallelen zu den andern Filmschaffenden seiner Generation aufweist.*

ZOOM-FILMBERATER: Wie wird man in der deutschsprachigen Schweiz Filmschaffender, wie verläuft hier eine Entwicklung vom Wunsch, Filme zu drehen, bis hin zur Realisation eines Spielfilms?

Peter von Gunten: Für mich verlief die Entwicklung kontinuierlich, aber isoliert. Zuerst absolvierte ich eine Berufslehre im graphischen Gewerbe, und nebenbei interessierte ich mich für den Film. Die Aktivitäten verschiedener Filmklubs in Bern kamen mir in meinem Hobby entgegen. Dann aber waren es auch Berufskollegen, zum Beispiel Leonardo Bezzola, der damals mit Bernhard Luginbühl einen Film drehte, die mich anregten, selber etwas zu versuchen. Bestärkt in meinem Wunsche, Filme zu drehen, wurde ich durch die Erkenntnis, dass mir der Film mehr Ausdrucksmöglichkeiten anbieten könnte als die statische Photographie, mit der ich mich bisher befasst hatte. Bei einer Zürcher Werbefilm-Firma eignete ich mir das handwerkliche Rüstzeug an, und als ich mich später in Bern als selbständiger Graphiker und Photograph betätigte, rückten auch die Möglichkeiten einer eigenen filmischen Realisation näher. Eigentlichen Impuls dazu erhielt ich an den Kurzfilmtagen in Oberhausen, die ich zwischen den Jahren 1963 und 1966 regelmäßig besuchte. Dort war festzustellen, dass es einen Film gab, der eindeutig ausserhalb jener Denkschemata lag, die in der Schweiz auf den Film angewendet wurden. Ich sah Kurzfilme aus den USA, Jugoslawien und der Tschechoslowakei, die fünf oder zehn Minuten lang waren, und ich überlegte mir, dass ich einen solchen Film mit bescheidenen Mitteln auch realisieren könnte. So entstand das *Blumengedicht*, das stark vom Gedanken geprägt war, mit dem bewegten Bild etwas auszudrücken, was allein mit der statischen Photographie nicht möglich gewesen wäre. Bei der Realisation stellte ich dann fest, dass ähnliche Bestrebungen in der Schweiz auch schon im Gange waren, dass es die Solothurner Filmtage gab. Als ich 1968 dort mein *Blumengedicht* präsentierte, merkte ich, dass es etwa zehn Leute gab, die auf ähnliche

Weise wie ich Filme zu drehen versuchten. Natürlich hat es bereits eine «mittlere» Generation von Filmemachern gegeben, etwa Alexander Seiler, Walter Marti, Rolf Lyssy oder auch das Gespann Blum/Maeder in Bern, doch stand sie ausserhalb jener Gruppe, die gewissermassen versuchte, unter amateurhaften technischen und finanziellen Bedingungen professionelle Filme zu drehen. Unsere Bemühungen wurden damals sowohl von einem Teil der Kritik wie auch des Fernsehens unterschätzt und heruntergemacht. Man glaubte nicht an uns. Aber gerade das führte unter Filmern wie Aebersold/Klopfenstein/Schaad (AKS), Georg Radanowicz, Jakob Siber, Kurt Gloor, Yves Yersin (das sind die Namen, die mir jetzt gerade spontan einfallen) und mir zu Gesprächen. Wir fanden zur Diskussion, weil wir gemeinsame Probleme hatten: die Schwierigkeit, Mittel zur Produktion zu finden und unsere Filme, die ja alle sehr kurz waren, zur Distribution zu bringen. Glücklicherweise hatten wir mit unseren Filmen im Ausland teilweise mehr Erfolg, gewannten Preise und Auszeichnung, was dann zu einer gewissen Rückwirkung in der Heimat führte. Klassisches Beispiel dafür ist der Film *Chicorée* von Fredi M. Murer, der in Oberhausen einen Jurypreis erhielt, was dazu führte, dass er nachträglich auch von der Eidgenössischen Filmkommission eine Qualitätsprämie erhielt. Später dann stiessen andere Jungfilmer zu uns, etwa Hans Stürm, Marlies und Urs Graf und Markus Imhoof. Es entstand die Filmemacher-Generation der heute ungefähr Dreissigjährigen. Merkmal der Gruppe ist es, dass alle Filmautoren Autodidakten sind. Praktisch sind zwei Herkunftsorte festzustellen. So wie ich sind viele der Filmemacher aus einem kunstgewerblichen Beruf hervorgegangen, andere dagegen kamen über eine höhere Schulbildung zum Film, so etwa Markus Imhoof oder Robert Schär. Typisch ist aber auch, dass kein einziger Autor vom Fernsehen herkommt.

Kann man die jahrelange Entwicklung zum Spielfilm damit begründen, dass es an Ausbildungsmöglichkeiten fehlte, so dass die Filmschaffenden das Handwerk gewissermassen an kleinen Experimenten, die dann zu so etwas wie einer Deutschschweizer Dokumentarfilmschule führten, erlernen mussten?

Der Dokumentarfilm hat in der Deutschschweiz im Gegensatz zur Romandie – dort werden immer gleich Spielfilme gedreht, auch wenn sie nur fünf oder zehn Minuten dauern – einen Eigenwert. Es gibt hier so etwas wie einen Dokumentarstil, der durch den Spielfilm nicht abgelöst werden wird. Der Dokumentarfilm wurde nicht nur durch das Fehlen technischer und finanzieller Mittel zur Herstellung von Spielfilmen gefördert, sondern auch dadurch, dass er gewisse Probleme überwinden half, die den Deutschschweizer Spielfilm belasteten: die Sprache etwa, aber auch das Image des Dialekt-Lustspiels oder Heimatfilms. So war die Entwicklung zum dokumentarischen Film, der es erlaubte, Gegenwartsprobleme filmisch darzustellen, gewissermassen ein kulturpolitischer Prozess. Ein Bewusstseinsprozess fand statt. Der Film wurde nicht mehr bloss als ästhetisch-formales Ausdrucksmittel verstanden, sondern als Spiegel einer engagierten Denkweise. Es ist bezeichnend, dass jene Cineasten im Gedächtnis haftenbleiben, die sich auch wirklich engagiert haben, also etwa Alexander Seiler mit *Fifteen* und *Unser Lehrer*, Stürm mit *Zur Wohnungsfrage*, Richard Dindo mit *Naive Maler in der Ostschweiz* oder eben auch von Gunten mit *Bananera Libertad*.

Für mich ist die Zuwendung zum Spielfilm erklärbar mit der Schwierigkeit, überhaupt Filme drehen zu können. Ich sah die kleine Chance, vom Fernsehen für die Produktion eines Spielfilms einen Beitrag zu erhalten. Das war ein starker Anreiz. Ausserdem hatte ich aber auch das Gefühl, dass die Ausdrucksmöglichkeiten des Dokumentarfilms beschränkt sind, wenn man ein grösseres und heterogeneres Publikum erreichen will, ohne es zu brüskieren und damit von vornherein für bestimmte Ideen aufnahmeunfähig zu machen. Beim Spielfilm sind diese Grenzen weiter gefasst. Den Darstellern können weitergehende Aussagen in den Mund gelegt werden, denn es sind fiktive Personen, auch wenn sie einer historischen oder gegenwärtigen Wirklichkeit entstammen. Der Zuschauer empfindet ihre Aussagen

im Bewusstsein, dass ein Autor das Szenario geschrieben und den Stoff dramaturgisch bearbeitet hat.

Nun sind wir beim Spielfilm angelangt. Es war oft zu vernehmen, dass in der Westschweiz die kleinen Produktionsbudgets die Filmschaffenden zu einer sehr klaren und linearen Arbeitsweise zwangen, aus der sich ein eigener – und, wie sich heute herausstellt, erfolgsträchtiger – Stil entwickelt hat. Haben sie das bescheidene Budget, das ihnen zur Verfügung stand, ähnlich positiv empfunden, oder war es Ihnen mehr Hindernis?

Die Filme der Westschweizer Autoren wie Tanner, Soutter oder Goretta spielen immer in kleinen Dekors, brauchen wenig Aufwand und haben stets nur bescheidene Handlung im Sinne von Aktion. Dadurch wurde eine Identität gefunden zwischen finanziellen Möglichkeiten, Drehbuch und Ausführung, die sich in einem sehr einheitlichen Stil manifestiert. Dazu kommt, dass sich die Westschweizer schwere-los in ihren Milieus bewegen, weil diese sich mühelos in den französischen Kulturraum einfügen. Dadurch haben sie uns Deutschschweizern mit unserer ländlichen, provinziellen Situation etliches voraus. Unter anderem fällt es ihnen viel leichter, in zwischenmenschliche Situationen einzudringen. Denken wir einmal an Rosemonde in Tanners *La Salamandre*. Solche Mädchen gibt es auch in Bern, aber ich glaube nicht, dass es im Augenblick möglich wäre, sie filmisch mit derselben Intensität zu erfassen, wie dies Tanner tut. *La Salamandre* ist ein Film über Gefühle. Es fehlt uns einfach die Erfahrung, eine Person, die zudem noch in der Mundart spricht, so zu schildern. Das ist der Grund, weshalb die Autoren der Deutschschweizer Spielfilme diesen Problemen des kleinen Mannes und des Alltags vorerst ausweichen. Imhoof geht mit seinem Spielfilm den Problemen des Strafvollzugs auf den Grund, also etwas, was sich durchaus dokumentarisch behandeln liesse, Lyssy plant einen Spielfilm über die Ermordung des Nazi-Gauleiters Gustlow in Davos, ich selber habe mich auch an einen historischen Stoff gehalten, um einmal zu untersuchen, wieviel der Schweiz ein Revolutionär wert ist. Nun wird aber gerade bei diesen Projekten das kleine Budget problematisch, weil wir eben nicht mehr im beschränkten Milieu arbeiten können. Andererseits fordert es von jedem einzelnen innerhalb der Produktion ein Mehrfaches an Phantasie, Initiative, Erfindungsgeist und Bereitschaft zur Teamarbeit. Darauf verzichten möchte ich auch in Zukunft nicht.

Die Auslieferung spielt in der Vergangenheit, wobei es klar ist, dass im Film einiges zum Ausdruck kommt, das unsere Gegenwart betrifft. Warum dieser Rückgriff auf einen historischen Stoff?

Im Grunde interessiert mich die Vergangenheit nur, soweit sie aktuelle Bezüge zur Gegenwart aufweist. Dass ich auf einen historischen Stoff zurückgriff, spiegelt ein wenig meinen Weg über den Dokumentarfilm zum Spielfilm. Ich habe mich nicht getraut, ganz ohne dokumentarische Grundlagen ein Szenario zu schreiben. *Die Auslieferung* ist gewissermassen eine Zwischenstufe vom Dokumentar- zum Spielfilm. Der Stoff bot sich mir als eine Chance an. Andererseits ist der Bezug zur Gegenwart ein doppelter: Nicht nur geht es in diesem Film um schweizerische Asylpolitik, sondern es ist auch festzustellen, dass die damaligen Ereignisse wieder ins Gespräch kommen. Die Schriften von Marx und Bakunin werden heute intensiv diskutiert. Es gibt so etwas wie eine Renaissance des sozialrevolutionären Gedankengutes des vergangenen Jahrhunderts.

Man kennt – ausgeprägt vor allem in der Westschweiz mit der Groupe 5, dem Cinéma marginal usw. – so etwas wie eine Gruppenbildung unter den Filmemachern. Dies geschieht meist weniger aus ideologischen Überlegungen heraus als aus der Überlegung, dass gemeinsam Produktionsziele eher zu erreichen sind. Vor einiger Zeit hat sich nun auch in der deutschen Schweiz die Nemo-Film gebildet, der verschiedene Filmschaffende (Seiter, Gloor, Radanowicz, Imhoof, Murer, Cham-

KURZBESPRECHUNGEN

34. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen» 23. Januar 1974

Ständige Beilage der Halbmonatszeitschrift ZOOM-FILMBERATER. — Unveränderter Nachdruck nur mit Quellenangabe ZOOM-FILMBERATER gestattet. Siehe Erläuterungen auf der Rückseite.

Avanti!

74/16

Regie: Billy Wilder; Buch: B. Wilder, I. A. L. Diamond, nach dem Bühnenstück von Samuel Taylor; Kamera: Luigi Kuveiller; Musik: Carlo Rustichelli; Darsteller: Jack Lemmon, Juliet Mills, Clive Revill, Edward Andrews, Gianfranco Barra u.a.; Produktion: USA 1973, Mirisch/B. Wilder, 144 Min.; Verleih: Unartisco, Zürich.

Ein Amerikaner und eine Engländerin begeben sich auf die Insel Ischia, wo der Vater des Amerikaners und die Mutter der Engländerin tödlich verunfallt sind. Auf diesem makabren Hintergrund zeichnet Billy Wilder eine Komödie der Menschlichkeit, witzig im Dialog und in der Inszenierung. Kritik an Gesellschaft und Lebensstil mündet in einem Bekenntnis zu Liebe und gegenseitigem Verstehen.

→2/73

E*

Blutjunge Verführerinnen – 3. Teil

74/17

Regie: Michael Thomas; Buch: Manfred Gregor; Kamera: Peter Baumgartner; Musik: Walter Baumgartner; Darsteller: Ingrid Steeger, Karin Hofmann, Margit Sigel u.a.; Produktion: BRD 1972, VIP, 90 Min.; Verleih: Elite-Film, Zürich.

Aus einem Internat entlaufene Autostopperin erzählt von eigenen und fremden Sexerlebnissen. Ebenso einfallslos, einfältig und schäbig wie die Vorläufer dieser Serie.

E

Chaleurs (Lippen voller Lust)

74/18

Regie und Buch: Daniel Daërt; Kamera: Stanley Mills, D. Daërt; Musik: Vladimir Kosma; Darsteller: Gérard-Antoine Huart, Patrice Pascal, Nicole Avril, Karine Chantet, Bob Garry u.a.; Produktion: Frankreich 1970, D. Daërt/Albatros, 85 Min.; Verleih: Sphinx-Film, Zürich.

Junger Student lässt seinen Onkel durch ein Hausmädchen verführen, um dessen Ehe zu zerstören und die Frau für sich zu gewinnen, die er stürmisch begeht. Nicht ohne Talent inszenierter und gespielter Sexfilm, der sich jedoch weitgehend in schönen Bildern, erotischen Szenen, hohlen Dialogen und Gemeinplätzen für Freud-Anfänger erschöpft.

E

Erläuterungen

Aufbewahrung und Verwendung der Kurzbesprechungen

Wer die Kurzbesprechungen immer rasch zur Hand haben will, kann sie, da die Blätter mit den Kurzbesprechungen im Falz perforiert sind, leicht heraustrennen. Dadurch ergeben sich die zwei folgenden Möglichkeiten der Aufbewahrung:

1. Man kann die Kurzbesprechungen mit einer Schere ausschneiden und in eine Kartei einordnen. Passende Karteikarten, Format I, sind in jedem Bürogeschäft erhältlich. Dies ist die praktischste Lösung zum mühe-losen Auffinden aller Filme. Die Einordnung der einzelnen Kurzbesprechungen erfolgt in der Regel nach dem Originaltitel. (Das erste für die Einordnung zählende Wort wird mit einem Punkt unter dem ersten Buchstaben bezeichnet. Die Artikel wie Der, Die, Das, Le, La, The, Ein, Un, A usw. zählen nicht.) Wer entsprechend der in der Schweiz verwendeten deutschen Verleihtitel einordnen will, kann – zur Vermeidung von Fehleinordnungen – dank den unten rechts wiederholten Verleihtiteln das Kärtchen einfach umkehren. Diese Verleihtitel müssen allenfalls, wenn sie uns bei der Drucklegung noch nicht bekannt sind, später vom Benutzer selbst nachgetragen werden. Wer die jährlich erscheinenden Titelverzeichnisse aufbewahrt, findet über die aufgeführten Verleihtitel rasch den Originaltitel und damit auch die Kurzbesprechung in der Kartei. Mit diesem Instrument kann man sich mühe-los über die in Kino und Fernsehen gezeigten Filme orientieren. Die Kärtchen eignen sich zudem vorzüglich zur Orientierung über das laufende Kinoprogramm, wenn sie in Pfarrei- und Kirchgemeindehäusern, Schulen und Jugendgruppen in Schaukästen und Anschlagbrettern angebracht werden.
2. Man kann die Blätter mit den Kurzbesprechungen lochen und in einem Ordner sammeln. Zum leichteren Auffinden der Kurzbesprechungen sind die Filme in jeder Lieferung alphabetisch geordnet. Wiederum erlaubt das Titelverzeichnis auch hier ein rasches Auffinden der mit einer fortlaufenden Zählung versehenen Kurzbesprechungen.

Einstufung

K = Filme, die auch von Kindern ab etwa 6 gesehen werden können

J = Filme, die auch von Jugendlichen ab etwa 12 gesehen werden können

E = Filme für Erwachsene

Diese Einstufung korrespondiert nicht immer mit den von den kantonalen Polizeidirektionen herausgegebenen Weisungen.

Die Altersangaben können Eltern und Erziehern als Hinweise dienen, doch sollten sich diese in jedem einzelnen Fall selber Rechenschaft geben von der geistigen und ethischen Reife der Kinder und Jugendlichen. Bei den K- und J-Filmen werden die Altersangaben nach Möglichkeit differenziert. – Innerhalb der einzelnen Stufen geht die Wertung jedes einzelnen Films aus dem Text der Kurzbesprechung hervor.

Gute Filme

★ = sehenswert

★★ = empfehlenswert

Diese Hinweise sollen jeweils in Verbindung mit der Kurzbesprechung und der Einstufung gesehen werden.

Beispiel: J★ = sehenswert für Jugendliche

E★★ = empfehlenswert für Erwachsene

Ausführliche Besprechungen

Filme, die aus verschiedenen Gründen Beachtung verdienen oder eine kritische Stellungnahme erfordern, erhalten im ZOOM-FILMBERATER eine ausführliche Besprechung, auf welche in der Kurzbesprechung verwiesen wird.

Beispiel: → 1/73 = ausführliche Besprechung im ZOOM-FILMBERATER Nr. 1/1973. Im Textteil verweisen ZOOM 1/72, Fb 1/72 auf Besprechungen in früheren Jahrgängen der beiden Zeitschriften.

Deux hommes dans la ville

74/19

Regie und Buch: José Giovanni; Kamera: Jean-Jaques Tarbes; Musik: Philippe Sarde; Darsteller: Jean Gabin, Alain Delon, Mimsy Farmer, Michel Bouquet, Christine Fabrega, Jacques Monod, Robert Castel u.a.; Produktion: Frankreich 1973, Adel, 100 Min.; Verleih: Distributeur de Films, Genf.

Produzent Alain Delon führt zusammen mit Drehbuchautor und Regisseur José Giovanni in «Deux hommes dans la ville» einen Prozess gegen die Justiz einer unmenschlich gewordenen Gesellschaft. Berichtet wird von einem Verdammten, der dazu verurteilt ist, zu töten und getötet zu werden. Die bittere und anklagende Aussage des erregend inszenierten Films: ein Mann, der im Gefängnis war, kann niemals wirklich seine Vergangenheit abstreifen. →3/74

E★

Enter the Dragon (Der Mann mit der Todeskralle)

74/20

Regie: Robert Clouse; Buch: Michael Allin; Kamera: Gilbert Hubbs; Musik: Lalo Schifrin; Darsteller: Bruce Lee, John Saxon, Jim Kelly, Ahna Capri, Bob Wall, Shih Kien u.a.; Produktion: USA 1973, Warner Bros. in Zusammenarbeit mit Raymond Chow, Hongkong, 90 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Weisse, gelbe und schwarze Kampfspezialisten nehmen an einem äusserst brutalen Karateturnier auf einer Inselfestung teil, deren Boss als Mädchen- und Heroinhändler entlarvt wird. Dieser erste amerikanische Schlägerstreifen übertrifft seine Konkurrenten aus Hongkong nicht nur bei weitem an Aufwand und perfekter Artistik, sondern auch an Brutalität. Ein Hinweis auf die unsinnige Härte der Kampfszenen ist die Tatsache, dass einer der Hauptdarsteller, Bruce Lee, kurz nach Fertigstellung des Films an inneren Verletzungen, die er sich während der Dreharbeiten zugezogen hatte, gestorben ist.

E

Der Mann mit der Todeskralle

Der Frühreifen-Report

74/21

Regie: Ernst Hofbauer; Buch: Günter Heller; Kamera: Klaus Beckhausen; Produktion: 1973, Rapid/Wolf C. Hartwig, 90 Min.; Verleih: Rex-Film, Zürich.

Eines der üblichen deutschen Sexfilm-Produkte, das ohne grossen Einfallsreichtum hurtig zusammengeschustert wurde und keinen Hehl aus seiner Absicht macht. Verlogen an dem Film ist nicht nur die Moral, falsch ist auch der Titel. Der Film ist weder ein Report, noch sind die Mädchen, die in perfider Weise zur Schau gestellt werden, frühreif.

E

The Kid

74/22

Buch und Regie: Charles Chaplin; Kamera: Rollie Totheroh; Musik: Ch. Chaplin, Eric James; Darsteller: Charlie Chaplin, Edna Purviance, Jackie Coogan, Carl Miller, Tom Wilson, Chuck Reisner u.a.; Produktion: USA 1921, First National, 52 Min.; Verleih: Praesens-Film, Zürich.

Die bitter-sentimentale Geschichte um den Clown-Tramp Charlie, der im Armenmilieu einen Findling aufzieht, ist der erste abendfüllende Stummfilm Chaplins und ein klassisches Werk der Filmgeschichte. Es überrascht noch immer durch seine Frische, die herrlichen Gags und das hinreissende Spiel des 5jährigen Jackie Coogan, der wie eine Taschenausgabe des Chaplin-Vagabunden wirkt.

→3/73

K★★

Film- und Videowettbewerb 1974

Die Gesellschaft Christlicher Film (GCF) veranstaltet folgenden Wettbewerb:

- Ein Kurzfilm oder TV-Spot in Farbe oder Schwarzweiss, Dauer etwa drei Minuten, ist zu gestalten.
- Zugelassen sind Einzel- oder Gruppenarbeiten auf Normal-, Single-, Super-8- und 16-mm-Film *mit Tonrandspur* sowie Video-Aufzeichnungen auf $\frac{1}{2}$ - und $\frac{1}{4}$ -Zoll-Band.
- Der Film bzw. TV-Spot sollte sich seiner Thematik nach für das Verleihprogramm von SELECTA oder ZOOM eignen. In diesen beiden Verleihen finden sich Filme wie: «A funny thing happened on my way to Golgotha», «Alunissons», «Ego», «Die verlorene Bombe» usw. Näheres dazu siehe im Verleihkatalog «Film – Kirche – Welt» (liegt am Sitz der GCF auf).
- Die Thematik des Wettbewerbs ist grundsätzlich frei. Um den Rahmen abzustecken, an dem sich die Wettbewerbsteilnehmer orientieren können, werden obige Filmtitel angeführt. Diese «Filmbeispiele» werden auf Wunsch Ende Januar/Anfang Februar im Raum Zürich, Innenschweiz, Solothurn bei Einführungsnachmittagen von den Leitern des Arbeitsprogramms der GCF vorgeführt. Dabei besteht die Möglichkeit, genauere Auskunft über die Modalität der Wettbewerbe zu erhalten. Interessenten melden sich bei der GCF.
- Einsendeschluss ist der 15. Juni 1974 (Poststempel). Einzusenden an: GCF, Bederstrasse 76, 8002 Zürich, Telephon 01 / 36 55 80.
- In separatem Briefumschlag mit der Aufschrift «Film- und Video-Wettbewerb 1974» und «Kennwort ...» werden folgende Angaben über die Autoren bzw. Autorengruppe erbeten: Name, Geburtsdatum, Anschrift möglichst mit Telephonnummer.
- Eine von der GCF bestimmte Jury beurteilt die Einsendungen; ihre Entscheidung ist nicht anfechtbar. Bewertungskriterien sind: Engagement und Glaubwürdigkeit der Arbeit, Vielfalt und Originalität der Ideen sowie technische Ton- und Bild-Qualität.

Preise:

Die Realisatoren der besten Wettbewerbsbeiträge werden zu einem von der GCF veranstalteten Workshop eingeladen; ausserdem werden folgende Geldpreise vergeben:

1. Preis: 400 sFr.
2. Preis: 200 sFr.
3. Preis: 100 sFr.

Merrie Melodies – Looney Tunes (Man nannte ihn Silvester / Lo chiamavano ancora Silvestro) 74/23

Regie: Chuck Jones, Fritz Freleng; Buch: Tedd Pierce, Michael Maltese; Musik: Milt Franklin; Zeichner: Virgil Ross, Richard Thompson, Ken Harris u. a.; Produktion: USA, Warner Bros., etwa 90 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Die aneinander gereihten Episoden um die Freunde von Kater Silvester und Bunny, dem Hasen, laufen alle nach dem gleichen Schema ab: Kleine und Schwache besiegen mit List und Gewalt die Starken. Der Brutalitäten wegen für Kinder besser erst etwa ab 12.

J

Man nannte ihn Silvester / Lo chiamavano ancora Silvestro

Metello

74/24

Regie: Mauro Bolognini; Buch: Suso Cecchi D'Amico, M. Bolognini, Luigi Bazzoni, Ugo Pirro, nach dem gleichnamigen Roman von Vasco Pratolini; Kamera: Ennio Guarnieri; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Massimo Ranieri, Ottavia Piccolo, Lucia Bosé, Frank Wolff, Tina Aumont u. a.; Produktion: Italien 1970, Gianni Hecht Lucari für Documento Film, 111 Min.; Verleih: Starfilm, Zürich.

Die sensible und sorgfältige Verfilmung eines Romans von Vasco Pratolini schildert die psychologische und soziale Entwicklung eines jungen Florentiner Arbeiters, der sich um die Jahrhundertwende im Kampf um die Rechte der Arbeiter engagiert, bei den ersten Streiks mitmacht und durch ein Liebesabenteuer seine Ehe gefährdet. Unaufdringlich politischer und menschlich packender Film, der sich nur gelegentlich in eine selbstzweckhafte Stimmungsmalerei verliert.

→ZOOM 8/72

E★

My Name Is Nobody (Mein Name ist Nobody/Il mio nome è Nessuno) 74/25

Regie: Tonino Valerii; Buch: Sergio Leone und Ernesto Gastraldi; Kamera: Armando Nannuzzi und Giuseppe Ruzzolini; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Henry Fonda, Terence Hill, Jan Martin, Remus Peets, Piero Lulli, R. K. Armstrong, Neil Sommers u. a.; Produktion: Italien/Frankreich/BRD 1973, Rafran/Alcinter/Leitienne/Rialto, 115 Min.; Verleih: Idéal-Films, Genf.

Ein ironischer Abgesang auf den Wildwestfilm, in dem der traditionelle Westerner Henry Fonda mit dem Halleluja-Western-Galgenvogel Terence Hill konfrontiert wird. Blendend inszeniert und voller Gags und Zitate aus andern Filmen, vermag das Werk, in dem Leones Handschrift unverkennbar ist, glänzend zu unterhalten. Ab etwa 14 möglich.

→2/73

J★

Mein Name ist Nobody/Il mio nome è Nessuno

Oh, Jonathan – oh, Jonathan

74/26

Regie: Franz Peter Wirth; Buch: F. P. Wirth, Hans Kräly; Kamera: Gernot Roll; Musik: Horst Jankowski; Darsteller: Heinz Rühmann, Franziska Oehme, Paul Dahlke, Peter Fricke, Paul Verhoeven u. a.; Produktion: BRD 1973, Terra, 97 Min.; Verleih: Rex-Film, Zürich.

Ein steinreicher Konsul liegt im Sterben und will noch die Verlobte seines Sohnes kennenlernen. Da diese im Moment nicht auffindbar ist, behilft sich der Sohn mit einem anderen Mädchen und löst dadurch eine Kette von Verwechslungen und Täuschungsmanövern aus. Auf «Humor» getrimmter und ziemlich dümmlicher Schwank, der aber dank Heinz Rühmann dennoch über dem Durchschnitt vergleichbarer deutscher Unterhaltungofilme liegt. – Ab etwa 10 möglich.

→3/74

J

Film-Wettbewerb 1974

1. Preis: Fr. 10000.—

Die Gesellschaft Christlicher Film (GCF) sucht einen Drehbuchautor und Realisator für einen 16-mm-Tonfilm (Real- oder Trickfilm, farbig oder schwarzweiss) von etwa 10 Minuten Länge.

Thematik

Der Film sollte sich seiner Thematik nach für das Verleihprogramm von SELECTA oder ZOOM eignen. In diesen beiden Verleihen finden sich Filme wie: «A funny thing hyppened on my way to Golgotha», «Alunisons», «Ego», «Die verlorene Bombe», «Der Sack» usw. Näheres dazu siehe im Verleihkatalog «Film – Kirche – Welt», aufgelegt am Sitz der GCF.

Preise

Der erste Preis besteht darin, dass sich die GCF mit ihrem Gerätelpark (Arriflex BL, Nagra, Schneidetisch), evtl. mit persönlicher Beratung und finanziell bis insgesamt Fr. 10 000.— an der Verfilmung des prämierten Drehbuches beteiligt. Die Drehbücher auf dem 2. und 3. Platz erhalten einen Trostpreis von Fr. 500.— bzw. Fr. 300.—.

Bedingungen

Es sind ein *Drehbuch* und ein detaillierter *Produktionsplan* einzureichen. Daraus soll ersichtlich sein, mit wem und in welcher Zeit der Autor seinen Film realisieren möchte. Falls das Budget Fr. 10 000.— übersteigt, hat der Autor auch anzugeben, wie er sich die restliche Finanzierung denkt. Für weitere Auskünfte und die detaillierten Bedingungen wende man sich schriftlich an die

**Gesellschaft Christlicher Film,
Bederstrasse 76,
8002 Zürich.**

An diese Adresse sind auch das Drehbuch und der Realisierungsplan einzureichen. Einsendeschluss: 15. Juni 1974.

Einführungsnachmittage

Die Thematik des Wettbewerbs ist grundsätzlich frei. Um den Rahmen abzustecken, an dem sich die Wettbewerbsteilnehmer orientieren können, werden obige Filmtitel angeführt. Diese «Filmbeispiele» werden auf Wunsch Ende Januar/Anfang Februar im Raum Zürich, Innenschweiz, Solothurn bei Einführungsnachmittagen von den Leitern des Arbeitsprogramms der GCF vorgeführt. Dabei besteht die Möglichkeit, genauere Auskunft über die Modalitäten des Wettbewerbs zu erhalten. Interessenten melden sich bei der GCF.

Portnoy's Complaint (Portnoys Beschwerden)

74/27

Regie: Ernest Lehman; Buch: E. Lehman, nach einem Roman von Philip Roth; Kamera: Philip Lathrop; Musik: Michel Legrand; Darsteller: Richard Benjamin, Karen Black, Lee Grant, Jack Somack, Jill Clayburgh u.a.; Produktion: USA 1972, E. Lehman/Warner Bros., 101 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Ein junger Amerikaner jüdischer Abstammung sucht auf der Couch des Psychiaters Sexbesessenheit, Mutterkomplex und Kommunikationsschwierigkeiten loszuwerden. Handwerklich zwar solid gemachter und gut besetzter Streifen, der jedoch weder als Satire noch als psychoanalytische Studie zu überzeugen vermag.

E

Portnoys Beschwerden

Sexual-Communication (Sexual-Acts)

74/28

Regie und Buch: Albert Irving; Produktion: USA, Shangrida, 62 Min.; Verleih: Elite-Film, Zürich.

Ein Spezialarzt führt zwei Ehepaaren, die unter sexuellen Schwierigkeiten leiden, Filme über die menschliche Sexualität vor, um ihnen so die Ursachen ihrer Probleme aufzuzeigen. Recht informativer und leicht verständlicher Aufklärungsfilm von allerdings eher bescheidenem Niveau.

E

Sexual-Acts

Tintin et le lac aux requins (Tim und der Haifischsee)

74/29

Regie: Raymond Leblanc; Buch: Greg; Musik: François Rauber; Produktion: Belgien/Frankreich 1972, R. Leblanc/Dargaud Films, 90 Min.; Verleih: Unar-tisco, Zürich.

«Tintin», eine der amüsantesten Comic-Serien des Belgiers Hergé, der es verstand, Realismus im Detail mit stereotyp karikierendem Strich der Personen zu paaren, wurde schon einmal verfilmt («Der Sonnentempel»). Wie bei der ersten Verfilmung mangelt es auch der zweiten einer glatten, perfekten Animationstechnik à la Disney. Die Figuren agieren steril, eckig und mit herausgeschwitztem Humor. Hinzu kommt die ärgerliche Ideologie, dass nur «Tim» edel und rein ist. Für Kinder kaum empfehlenswert.

J

Tim und der Haifischsee

Un uomo dalla pelle dura (Eine Falle für den Champion)

74/30

Regie: Franco Prosperi; Buch: Armando Crispino, Lucio Battistrada; Kamera: Gabor Pogany; Musik: Carlo Pes; Darsteller: Robert Blake, Ernest Borgnine, Gabriele Ferzetti, Orazio Orlando, Tomas Milian u.a.; Produktion: Italien 1972, Cinegai, 89 Min.; Verleih: Starfilm, Zürich.

Ein teilweise spannender und harter Krimi aus dem Boxermilieu, bei dem der Eindruck entsteht, dass brutale Gewalt als einziges Mittel zur Lösung eines Problems geeignet sei.

E

Eine Falle für den Champion

Kommunikationstraining

Vom 5. bis 11. April führen die Internationale Arbeitsgemeinschaft für Kommunikationspädagogik und die Arbeitsgemeinschaft Jugend und Massenmedien (AJM) im Studienzentrum Leuenberg (Hölstein BL) ein Kommunikationstraining durch. Die Leiter sind: Prof. Dr. Franz Zöchbauer und Dr. Karin Zöchbauer (Österreich) und Henk Hoekstra (Holland). Nähere Auskunft gibt das Sekretariat AJM, Tel. 01/344380, wo ab Februar auch Programme erhältlich sind.

Berichtigung

In Nr. 1/74 hat sich im Beitrag über Kurt Gloors «Die besten Jahre» ein bedauerlicher Fehler eingeschlichen (Seite 23): Bei dem vom Fernsehen DRS zusätzlich beigegebenen Berater handelt es sich um Dr. Wintsch und nicht um Dr. Mario Erdheim, den Kurt Gloor selber als Freund und fachlich bestens ausgewiesenen Berater, wie schon bei «Die grünen Kinder», beigezogen hatte. Wir bitten unsere Leser, den Namen zu korrigieren und das Versehen zu entschuldigen.

Russische Filmwoche in Zürich

Die Woche mit sowjetischen Filmen findet in Zürich nicht, wie in der letzten Nummer angekündigt, ab 10. Januar, sondern voraussichtlich vom 11. bis 17. Februar statt. Zur Aufführung gelangen Werke wie Andrej Smirnows «Bjelorussischer Bahnhof», Genrich Maljans «Das Dreieck», Tolomusch Okojews «Himmel unserer Kindheit», Stanislaw Rostozkis «In der Morgendämmerung ist es hier noch still», Gleb Panfilows «Der Beginn» und «Onkel Wanja» von Andrej Michalkow-Kontschalkowski. Während der auch in Genf, Basel, Bern und La Chaux-de-Fonds im Rahmen des schweizerisch-sowjetischen Kulturaustausches stattfindenden Filmwochen werden sich auch der junge Regisseur Gleb Panfilow und die Schauspielerin Natalja Selesnowa in der Schweiz aufhalten.

pion, Yersin) angehören. Was ist von dieser Gruppenbildung zu halten? Verfolgt sie ähnliche Ziele wie die Gruppen in der Westschweiz?

Bestrebungen, gemeinsam Produktionsziele zu erreichen, hat es auch in der Deutschschweiz schon gegeben (Verband Schweizerischer Filmgestalter). Sie wurden dann abgelöst durch die Bemühungen des Vereins für ein schweizerisches Filmzentrum, der sich auf verschiedenen Gebieten aktiv für die Verbreitung des Schweizer Films einsetzte, aber sich auch mit dem Gedanken trug, für die Produktion von Filmen etwas zu leisten. Als diese Pläne hinausgezögert wurden, haben sich einige Autoren aus privatwirtschaftlichen Interessen zu einer Produktionsfirma zusammengeschlossen, eben der Nemo. Ich habe diesen Schritt immer als äusserst negativ empfunden, weil er zu einer Zersplitterung der Interessen geführt hat. So ist die rege kulturpolitische Aktivität des Verbandes Schweizerischer Filmgestalter in jenem Ausmaße zurückgegangen, als jene der Nemo-Film zunahm. Was sich in Zürich entwickelt, ist ein Schritt zur Kleinbürgerlichkeit. Die Folge davon ist nämlich, dass jene Autoren, die sich schon bestätigt haben, noch stärker werden, während die andern das Nachsehen haben. Der Zusammenschluss hat dazu geführt, dass sich die gesamte Filmsituation in der Deutschschweiz verschlechtert hat. Vergleichbar mit der Groupe 5 ist die Nemo keinesfalls, denn erstere ist organisch und kontinuierlich gewachsen. Wesentlicher als eine Gruppenbildung schiene mir, dass eine fortlaufende Filmarbeit in der deutschen Schweiz – ganz gleich, wo sie geschieht – das Klima der Filmherstellung heben würde.

In der Westschweiz hat die Zunahme der Produktion dazu geführt, dass für die Herstellung von Filmen so etwas wie eine Infrastruktur entstand. So hat beispielsweise der Kameramann Renato Berta kontinuierlich arbeiten können. Auch in der Deutschschweiz haben einige Techniker an verschiedenen Filmprojekten mitwirken können. Ist auch hier so etwas wie eine technische Infrastruktur im Entstehen?

Es gibt zwei Möglichkeiten der Entwicklung. Die eine ist, dass wie bisher sehr wenig Filme mit mittleren bis höheren Budgets produziert werden. Das bedeutet, dass nur noch wenige Filmemacher ihre Projekte realisieren können. Die Techniker werden dann nur noch ein- oder zweimal im Jahr bei einer Filmproduktion mitwirken können, müssen um angemessene Honorare kämpfen und dennoch einem zweiten Broterwerb nachgehen. Dadurch wird die Infrastruktur automatisch gehemmt. Es stellt sich eine elitäre Entwicklung ein. Der zweite, von mir bevorzugte Weg wäre der einer möglichst ausgedehnten Filmproduktion. Sie erlaubt den Technikern, kontinuierlich zu arbeiten, wodurch die Honorare herabgesetzt werden können. Dies wiederum ermöglicht dem Filmschaffenden, mit kleineren Budgets zu arbeiten und hin und wieder auch einen Film zu drehen, der nicht unbedingt ein Kassenschlager werden muss.

Nun ist es allgemein bekannt, dass die Finanzierung eines professionell gestalteten Films in den meisten Fällen die finanziellen Möglichkeiten des Autors übersteigt. Er ist auf die Filmförderung des Bundes, die Unterstützung durch das Fernsehen und auf eine Restfinanzierung aus eigenen oder gespendeten Geldern angewiesen. Wie stellen Sie sich zu dieser Art der Filmfinanzierung?

Ich sehe hier eine sehr negative Entwicklung. Die Mittel des Bundes waren ursprünglich für Restfinanzierungen gedacht. Heute ist es praktisch so, dass der Bund einen Beitrag spricht, diesen aber nicht auszahlen kann, weil die Restfinanzierung noch nicht gesichert ist. Der Bund, ursprünglich daran interessiert, durch seinen Zuschuss ein Projekt zu ermöglichen, sieht sich heute mehr und mehr in die Lage gedrängt, erster Geldgeber zu werden. Die dem Bund zur Verfügung stehenden Mittel (augenblicklich 2 Millionen Franken) reichen niemals aus, qualitativ hochstehende Filme, wie sie in der Westschweiz entstanden sind und in der Deutschschweiz gegenwärtig hoffentlich produziert werden, in dem Umfange zu unterstützen, wie dies notwendig wäre. Um diese Qualität erreichen zu können, muss ein

Autor kontinuierlich produzieren können, und dafür bedarf er der Unterstützung. Dazu kommt die gefährliche Erwartung, dass nun jeder Film ein Geniestreich werden muss. Wer dies in der Heranbildung einer ganz kleinen Elite zu realisieren versucht, wird sich nicht verwundern dürfen, wenn es in zwei bis drei Jahren zu einem Stillstand der Entwicklung in der Schweiz kommt. Man sollte endlich zur Überzeugung kommen, dass der ursprünglich gesprochene Förderungsbeitrag einfach nicht mit der Breitenentwicklung des Films in unserem Lande Schritt hält. Für den Filmschaffenden präsentiert sich heute die Situation praktisch so, dass er Filme nur drehen kann, wenn seine früheren Werke finanziell etwas abgeworfen haben. Das war bei mir mit *Bananera Libertad* glücklicherweise der Fall. Das aber führt zu einer starken Selektion, die nicht immer nur von Qualitätskriterien bestimmt wird. Was die Unterstützung des Fernsehens betrifft, so scheint mir dieses den Film nach wie vor nicht als eigenständiges Ausdrucksmittel anzuerkennen. Das Projekt zur Verfilmung epischer Schweizer Literatur zeigt dies deutlich. Man hat offensichtlich nicht begriffen, dass Literatur auch vom Film herkommen kann. Handke und auch Bichsel haben bekannt, dass sie wesentliche Impulse zu ihrem Schaffen vom Film erhalten haben. Film allein wird vom Fernsehen als weniger bedeutsam eingestuft als Literatur oder Theater, die man verfilmt. Erschwerend wirkt die Tatsache, dass die finanzielle Unterstützung des Fernsehens nur in einem Masse erfolgt, das die Schwierigkeiten der Budgetierung einer Filmproduktion nicht zu lösen vermag. Daraus ist zu folgern, dass Restfinanzierungen immer schwieriger werden.

Wie sehen Sie die Zukunft der Deutschschweizer Filmschaffenden in Anbetracht dieser Situation? Es ist ja nicht nur so, dass durch die Inflation weniger Geld als letztes Jahr zur Verfügung steht, sondern man muss auch berücksichtigen, dass die Zahl der Filmschaffenden stark zugenommen hat. Immer mehr Autoren stellen Gesuche für Förderungsmittel des Bundes. Wird dies zu einer elitären Entwicklung führen, so dass nur mehr wenige Filmschaffende die Möglichkeit haben werden, Filme zu realisieren und eine Breitenentwicklung ausgeschlossen bleibt?

Ich sehe keine anderen Möglichkeiten, als dass wir alle – ich selber bin in der glücklichen Situation, dass ich in der Eidgenössischen Filmkommission mitreden kann – dieser Entwicklung entgegenwirken. Das bedeutet aber, dass auch jene, die jetzt Erfolg haben, sich diesen Zielen unterwerfen und nicht irgendwie an der Spur davonschwimmen. Die kulturpolitische Präsenz des Films müssen die Filmschaffenden gemeinsam vertreten, deshalb äussere ich mich auch gegen Gruppenbildungen. Ein Lichtpunkt sind die Bestrebungen des Filmzentrums in Fragen von Auslandpräsentationen und Filmverleih. Auch mein neuer Film wird durch den Filmpool verliehen werden.

Bedeutet dies, dass Sie für Die Auslieferung keinen Verleiher gefunden haben?
Ich würde es anders formulieren: Kein Verleiher hat mich gefunden. Über dieses Kapitel schweige ich mich aus. Solange sich in der Schweiz niemand an einem Risiko beteiligen, sondern nur mögliche Einnahmen zur Hälfte kassieren will, habe ich kein Interesse, mich an jemanden zu verkaufen. Ich sehe keine Möglichkeit, meinen Film ins übliche Verleihsystem zu integrieren, wenn keiner der Verleiher bereit ist, am Risiko mitzutragen. Wir haben allzu lange bei Verleihern gebettelt, ob sie unsere Filme in die Schublade legen würden. Da ist der Filmpool doch die ehrlichere Verleihinstitution, wenn dort auch Schwierigkeiten bestehen, einen Film professionell zu lancieren.

Sehen Sie gute Chancen für die Distribution Ihres Filmes? Heisst es nicht, dass Sie sich persönlich vielmehr für die Unterbringung Ihres Filmes einsetzen müssen, wenn er beim Filmpool liegt?

Doch, das muss ich auf jeden Fall. Es gibt zwei Wege der kommerziellen Auswertung. Der erste ist jener, den Verleiher und Kinos seit jeher praktizieren: Man muss

einen Film mit entsprechender Propaganda lancieren. Dazu gehört, dass man Premieren organisiert und auch schon bei den Dreharbeiten regelmässig informiert. Ist dann der Film schlecht, fällt man dennoch auf die Nase. Die andere Möglichkeit ist jene, die Tanner mit *Charles, mort ou vif* praktiziert hat. Dieser Film ist praktisch unter Ausschluss der Öffentlichkeit entstanden. Durch seine Qualität vermochte er zu überzeugen und fand dann einen bescheidenen Weg durch die Kinos. Bei *Bananera Libertad* bin ich mit dieser Methode gut gefahren, und ich glaube, dass ich auch bei meinem Spielfilm einmal die Reaktionen abwarten werde. Das ist eine persönliche Entscheidung und nicht die allein seligmachende Lösung. Ich sehe meine Chance darin, dass über den Film anlässlich der Solothurner Filmtage gesprochen wird und dass er dann später in einem Berner Kino gezeigt wird. Das wird hoffentlich das Interesse an meinem Film wecken. Die Resultate werden für das weitere Vorgehen entscheidend sein.

Wichtig für meine weiteren Projekte wird eine Erfahrung sein, die ich Michel Soutter verdanke. Als ich mit ihm über die Schauspielerbesetzung für *Die Auslieferung* sprach und verzagt den Wunsch äusserte, die weibliche Hauptrolle mit Anne Wiazemski zu besetzen, was allerdings unmöglich sei, da ich sie nicht kenne, sagte er schlicht und einfach: «Il faut!». «Du musst!», hiess es immer wieder in der Westschweiz, wenn ich eine Absicht äusserte. Dabei fiel mir schliesslich auf, dass wir in der Deutschschweiz in einem viel kleinmütigeren Klima leben. «Kannst Du denn das?», lautet hier die Antwort auf einen etwas verwegenen Vorschlag. Im Wollen und somit wohl auch im Willen liegt der wesentliche Unterschied zwischen Westschweizer und Deutschschweizer Filmschaffenden, und es zeigt sich, dass die Kollegen in der Westschweiz dadurch auch weniger anfällig gegen das System von Verleih, Vertrieb und Kino sind. Bei mir führte diese Erkenntnis zu einer Art Gesinnungswandel. Gleichgültig, welchen Erfolg mir mit *Die Auslieferung* beschieden ist, ich weiss jetzt, dass ich Filme machen will. So wird mein nächster Film sicher kommen.

Interview : Urs Jaeggi

Fragile Kontinuität und Infrastruktur

Zur Situation des westschweizerischen Filmschaffens

Es wäre bequem und falsch, den westschweizerischen Film nur auf die «Groupe 5» – also auf Alain Tanner, Michel Soutter, Claude Goretta und Jean-Louis Roy – zu beschränken und in den Werken dieser Autoren allein den Ursprung für das nunmehr international anerkannte schweizerische Filmschaffen französischer Sprache zu erkennen. Obwohl es in Genf und Lausanne keine (alte) Filmindustrie gab, an die man hätte anknüpfen können, und obwohl man, wie Soutter meinte, «den Film praktisch erfinden musste», entstanden die ersten Langspielfilme von Roy, Soutter und Tanner, 1967 und 1968, nicht völlig aus dem Nichts. Die «Groupe 5» hat lediglich die bisher reifsten und wichtigsten Resultate hervorgebracht und für den äusserst notwendigen Durchbruch gesorgt – und somit auch für neue Impulse und Ansporne.

Der lose Zusammenschluss zur «Groupe 5» fand 1968 statt. Zuvor aber entstanden in der Westschweiz bereits wichtige Filme; eine fruchtbare Ausstrahlung ging auch von Filmklubs und vor allem von der Cinémathèque Lausanne aus. Schon 1957 drehten Goretta und Tanner in England den 19minütigen Film *Nice Time*, ein auch filmgeschichtlich bedeutsames Werk in der Bewegung des «free cinema». Henry Brandt knüpfte seinerseits an den seit den zwanziger Jahren tätigen Charles-Georges Duvanel an, mit Dokumentarfilmen wie *Les Nomades du Soleil* (1953), *Quand*