

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 30 (1978)
Heft: 2

Artikel: Innerhalb und ausserhalb des Bildausschnittes : zur Entstehung von Alain Klarers "Horizonville"
Autor: Sieber, Markus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933206>

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: 18.01.2026

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

Sobald ich mit einem Projekt zum Fernsehen oder zu einem Produzenten gehe, bekomme ich einen kulturpolitischen Druck zu spüren. Da heisst es immer: Das Vorhaben ist zwar sehr interessant, aber es muss das und jenes abgeändert, dies und das anders gestaltet werden. Die Argumentation des Redaktors oder Produzenten ist von seinem Denken und seinen Erfahrungen geprägt, die nicht unbedingt den meinen entsprechen müssen. Wenn diese Bewusstseinsformen nicht adäquat sind, kommt es zu Interessenkonflikten, wobei der Nachwuchsautor als der Schwächere allemal unter erheblichen Druck gerät. Dieser Druck erzeugt gewisse Frustrationen, blockiert die Arbeit und verunsichert. Um in einer solchen Situation überleben zu können, wäre eigentlich die Solidarität all jener notwendig, die sich in einer ähnlichen Lage befinden. Es müsste gemeinsam gegen solche Zwänge gekämpft werden. Diese Solidarität ist jedoch kaum vorhanden, was wiederum seine Ursache im Druck hat, der ausgeübt wird und uns zu Konkurrenten macht. Dies hat eine Vereinzelung und Aufsplitterung der Filmschaffenden zur Folge, da jeder aus existentiellen und egoistischen Gründen etwas von dem Kuchen, der verteilt wird, haben will. Es kommt zu kulturpolitischen Pressionen, wenn die Geldgeber wissen, dass für einen, der unter gewissen Umständen nicht zum Mitmachen bereit ist, sofort ein anderer zu haben ist.

Die Nachwuchsautoren haben in jeder Beziehung einen schweren Stand zwischen Anpassung und Resignation. Wenn ein Film von Richard Dindo oder einem anderen «etablierten» Autor nicht gespielt oder beschnitten wird, dann wird das auf Grund der Öffentlichkeit, über die er verfügt, zu einem Politikum. Wenn Filme des Nachwuchs nicht gezeigt werden, kräht kein Hahn danach. Es gibt keinen politischen Druck und keine Öffentlichkeit für die jungen Autoren, und so können sie sich auch keinen «Namen» machen, um eben diese Öffentlichkeit zu erhalten. Also überlegt sich jeder «Namenlose», wieviel er beim ersten oder zweiten Werk nachgeben kann, um überhaupt weitere Filme machen zu können. Und auf Grund dieser Erstlingswerke wird der «Debütant» dann be- und verurteilt, was wiederum das Weiterarbeiten erschwert... Aus diesem Teufelskreis kann man fast nicht ausbrechen. Man wird gezwungen, entweder in der Versenkung zu verschwinden oder sich anzupassen. So empfinde ich meine Tätigkeit primär als einen ständigen Kampf gegen die Selbstverleugnung.

Interview: Franz Ulrich

Innerhalb und ausserhalb des Bildausschnittes

Zur Entstehung von Alain Klarers «Horizonville»

Die Story

Alain Klarer (28), der Regisseur von «*Horizonville*», seinem Erstlingswerk, besuchte nach einem Ethnologie-Studium während zweier Jahre die Filmhochschule in London. Nach einem anschliessenden USA-Aufenthalt als Filmlehrer in einem College kam er Anfang 1976 zurück in die Schweiz, um bei verschiedenen Filmen mitzuarbeiten («Jonas», «Les indiens sont encore loin», «Zwei Porträts»). Gleichzeitig schrieb er am Drehbuch zu «*Horizonville*», einem Kurz-Spielfilm, der etwa 40 Minuten dauern wird.

An einer älteren Tankstelle (namens Horizonville) auf dem Lande arbeitet der etwa 30jährige Johannes, ein Ex-Intellektueller, geprägt von den sechziger Jahren und ihrem Ausgang. Im Bruch mit seiner Kultur, in der selbstgewählten Geworfenheit und Kontextlosigkeit, sucht er Genesung, wird aber auch irgendwodurch neurotisch. Er ist jedoch kein Camus-Typ, auch kein Weltschmerz-Typ. Eher ist Johannes eine Art moderner Clown, der sich selbst durchschaut und kaum je ernst nimmt. Er spielt eine Rolle, und er spielt sie gut. Dass er sich in eine Tankstelle zurückgezogen hat, ist

kein Zufall. Die Tankstelle (und besonders diese, sie könnte direkt aus einem Edward-Hopper-Bild stammen) besitzt als Teil der modernen Mythologie eine gewisse Ungebundenheit von Zeit und Ort, ohne dadurch an Alltäglichkeit zu verlieren.

Aus einem dieser Autos, die nur anhalten, um gleich wieder weiterzufahren, steigt eines Tages eine Frau. Sie ist schön und geheimnisvoll. Die Geschichte, die sich zwischen ihr und ihrem Begleiter abgespielt hat, der gleich darauf davonbraust, kann man nur ahnen. Die Frau, begehrenswert, doch irgendwie verunsichert und gehetzt, fragt Johannes nach dem Weg zum Bahnhof. Wieder verstreicht die Zeit, im Rhythmus der vorbeifahrenden Autos und Züge, die dem Ort eine starke Musikalität verleihen. In der Nacht kehrt die Frau zurück. Vielleicht spürte sie eine gemeinsame Vergangenheit und damit die Möglichkeit der Solidarität. Vielleicht spürte sie auch den Freiraum, den dieser Ort Johannes gibt, und erhofft ihn nun von ihm. Jedenfalls bleibt sie, wie schuttsuchend. Sie heisst Billy und war mit dem anderen nach Italien unterwegs. Wie Johannes hat sie aus den sechziger Jahren nicht wirklich eine Lehre gezogen, ausser einer augenscheinlichen persönlichen Autonomie. Beide haben sich auf die eine oder andere Weise freiwillig ausgeschlossen. Billy lebt das Stereotyp der freien, verführerischen Frau, die sich von Liebhabern aushalten lässt, ohne ihnen mehr als Augenblicke ihres Körpers zu geben. Dass sie schliesslich eben doch den Männern dient, weil Distanz zum eigenen Körper nicht Stärke bedeutet, diese Ahnung könnte Billys Neurose sein.

Später in der Nacht kehrt auch der andere noch einmal zurück. Er möchte Billy mit sich nehmen, sie weigert sich aber. Johannes schleicht sich unterdessen heran. Mit Sonnenbrille und hochgeschlagenem Mantelkragen macht er auf US-Krimi, gibt vor, den anderen mit einer Schiesswaffe zu bedrohen und zwingt ihn so in die Werkstatt. Dort lässt er ihn gefesselt und mit einem leer flimmernden Fernseher vor dem Kopf die Nacht über im Dunkeln.

Was der Einbruch Billys in die Welt von Johannes, was die Solidarität der beiden bewirkt, das ist die Kraft zum Ausbruch, zur Unordnung. Unordnung als ein Prinzip der Freiheit, damit (sonst kaum) erinnert «Horizonville» an die Filme der Genfer «Groupe 5». Es bleibt indes nicht beim «coup de cinéma» von Johannes: Den beiden gelingt es in dieser Nacht sogar, wie durch Magie vor ihrer Tankstelle einen hellerleuchteten Personenzug anzuhalten. Dieser Übergang ins Märchenhafte, Imaginäre wird noch gesteigert in einer kurzen Musicalszene, für Klarer die schönste Art, eine Liebesnacht anzudeuten: eine Metapher in Musik, Tanz, Licht und Farbe. Am Morgen darauf wird der Ausbruch real vollzogen. Johannes fährt mit Billy davon, Richtung Italien wohl. Sie verlassen den Schutz von Horizonville, kommen auf die Autobahn, müssen tanken, befinden sich also wieder an derselben Stelle, aber nun sehr anders. Zu spät bemerkt Johannes, dass er kein Geld auf sich trägt. Ohne zu bezahlen, fährt er los, lässt den verblüfften Tankwart stehen. Das geht natürlich nicht. Das ginge vielleicht in Horizonville, aber nicht auf einer chromblitzenden Autobahn-Grosstankstelle, ganz Norm und Normalisation, sozusagen Gegenpol derselben Mythologie. Und wirklich findet sich einer jener aufrechten Bürger, die immer zur Stelle sind, wenn es zu beweisen gilt, dass das System nicht einfach eine Chimäre ist, sondern längst in den Köpfen der Individuen existiert. Er beobachtet den Vorfall, macht sich schnell entschlossen auf Verbrecherjagd, merkt sich die Autonummer und gelangt damit ans «Oeil ouvert», eine Fernsehsendung mit mobilen Kamerteams. Das Fluchtauto wird nun mit der ganzen Brutalität verfolgt, deren eine TV-Kamera fähig ist. Wohllüstig dringt das Teleobjektiv durch die Fenster ins Wageninnere, bis Billy die Scheiben mit Rasierschaum zuschmiert. Die quasi spielerische Flucht Johannes' wird endgültig kriminalisiert, den beiden wird nachgesetzt wie zwei Terroristen: Auch für das ausserhalb der Norm liegende hat man eine Norm. Schliesslich kommt der Wagen aus Benzinmangel am Rand der Autobahn zum Stehen, gierig beleuchtet von der TV-Kamera. «Pierrot le fou» von Godard (1965), das war in gewisser Weise die mögliche Poesie zwischen Mann und Frau, die Reinheit des

Abenteuers, der Verrücktheit, die Reinheit der Absurdität vor allem. «Pierrot le fou» ist nicht mehr möglich. «Johannes c'est Pierrot le fou médiatisé» (Klarer), als im Familienrund konsumierbares ergötzliches Spektakel auf den Bildschirm geklatscht.

Das Medium bewusst machen

In einem Schlüsselsatz zu seinem Film sagte Klarer einmal, dieser tendiere gegen das «hors-champ» hin. «Hors-champ», soviel wie ausserhalb des Blickwinkels, der Kameraeinstellung, bedeutet primär alles, was sich in einem bestimmten Moment gerade nicht im Kameraauge, beziehungsweise auf der Leinwand befindet (champ = Bildausschnitt). Bei Klarer ist das «hors-champ» auf allen Ebenen der Betrachtung einer der bestimmenden Begriffe.

Lange Zeit hiess der Titel seines Films «Vue imprenable» (Aussicht unverbaubar), eine ironische Anspielung und zugleich Abgrenzung von jenem Kino, das sich als «offenes Fenster auf die Wirklichkeit» (Bazin) proklamiert, dem Zuschauer eine souveräne Position weismachen will. Doch jedes Fenster hat einen Rahmen und damit ein «hors-champ». Wird die Existenz eines «hors-champ» – letztlich genauso wichtig wie das «champ» selbst – verleugnet, vergessen zu machen versucht, so wird das «champ» selbst verfälscht, zur Lüge, zum falschen «Fenster», der Zuschauer zum Betrogenen. Das ist die Art Kino, die Klarer nicht machen wollte. Deshalb der ursprüngliche Titel, eine ironische Warnung: «Achtung, Kino!»

«Horizonville» beginnt mit der Tankstelle als geschlossenem, fast utopischem Ort, der auf seine Art das «hors-champ» verleugnet. Doch dann brechen mit der Krimiszene, dem Zug, dem Musical und schliesslich mit der Flucht das Imaginäre, Märchenhafte, Phantastische, die Unordnung als «hors-champ» eines (des) Systems und der Macht in diese Utopie ein. Das «champ» als Instanz eines (des) Systems auf ästhetischer Ebene wird gesprengt. Diesem Prinzip wird Klarer auch während der Montage nachkommen. Da wird es Schnitte geben, die durch kurze Verdoppelungen der Handlung (ganz leichte Rückblenden) wieder das Medium bewusst machen. Auch das Gegenteil wird vorkommen, abrupte, nicht-fliessende Ellipsen, an die Existenz eines «hors-champ» erinnernd. Schliesslich wird vor allem der Ton (von Luc Yersin subtil gehandhabt) als Anzeige des «hors-champ» wichtig sein, mit ihm wird versucht werden, gegen die Begrenztheit des Bildausschnittes anzugehen.

Um den Kreis zu schliessen: «Horizonville» tendiert als Film sich steigernd gegen das «hors-champ» hin. Dem Film (allgemein) mit seiner subversiv-imaginativen Kraft, dem Film als Reservoir von Träumen, die das nicht Existierende, aber Wünschbare zeigen, dem Film, der sich mit «hors-champ»-Effekten zu artikulieren weiss, wird in «Horizonville» das Fernsehen gegenübergestellt: Kommunikationsmittel dem Anspruch («Oeil ouvert» als feedback-Farce) und der Möglichkeit nach, in Wirklichkeit Einbahn-Medium, Ideologieträger, wirkt das Fernsehen als reduzierendes, normalisierendes Prinzip, der Mediokrität verpflichtet, als Polizei mit dem Knüppel der millionfachen Verbreitung der Bilder.

Beschwerliche Geldbeschaffung

So viel zum ideellen Hintergrund von «Horizonville». Am Anfang aber stand, betont Klarer, nicht ein theoretisches Gedankengebäude, sondern die Lust am Erzählen. Diese Lust, gefangengenommen zu werden, sich (Realisator wie Zuschauer) einer Geschichte hinzugeben, sei unter dem Einfluss einer einseitigen Brecht-Interpretation seit den sechziger Jahren schamhaft verdrängt worden. Man könne jedoch Geschichten erzählen, ohne jemanden zu betrügen. Kino soll trotz allen theoretischen Einwänden (die praktisch in die Geschichte, in die Art, sie zu erzählen, mit eingebaut werden müssen) einen Lack haben, glänzen, verführen. Hier muss die Kamera Carlo Varinis, lange Zeit Assistent von Renato Berta, erwähnt werden. Varini war ein äusserst einfühlsamer Mitarbeiter, der mit gewollt nie naturalistischem Licht ein schö-

nes, sinnlich-dichtes Bild schuf. Für die vielen Nachtaufnahmen wandte er ein Vorbelichtungsverfahren an, das aus der ersten Zeit des Farbfilms stammt. Berta hatte es für «Violanta» und «Repérages» entdeckt, Varini systematisierte es für «Horizonville».

Die Idee zur Geschichte hatte Klarer schon im Frühling 1976. Damals lernte er bei den Dreharbeiten von «Jonas» auch Myriam Mézière kennen, die ihm ihre Mitarbeit für einen Film zusagte. Im September 1976 schrieb Klarer dann das Drehbuch («Vue imprenable»), das er im Oktober in Bern einreichte. Das Budget betrug damals noch 50 000 Franken. Daran wurde ihm Ende 1976 ein Bundesbeitrag von 25 000 Franken zugesagt. Anfangs 1977 begann Klarer die Suche nach weiteren Geldmitteln. Im Februar schrieb er sein Drehbuch um, wobei sich das Budget auf 97 000 Franken erhöhte. Der Anteil Berns schrumpfte somit prozentual von der Hälfte auf einen Viertel zusammen. Gleichzeitig sah sich Klarer nach Schauspielern für die Rolle Jimmys um (wie Johannes damals noch hiess). Er erwog französischsprachende, entschloss sich dann aber, einen Deutschen einzusetzen (grössere Distanz, Fremdheit zur Umgebung). In die engere Wahl fielen auch Bruno Ganz und Rüdiger Vogler; Klarer entschied sich jedoch für Hanns Zischler, beeindruckt von dessen Präsenz in «Im Lauf der Zeit». Entsprechend wurde der Namen von Jimmy in Johannes umgeändert. Gemäss Drehbuch hätte im Sommer gedreht werden sollen, doch verzögerte sich die Geldsuche beträchtlich. Im Juni verweigerte das welsche Fernsehen einen Beitrag, und der Weg durch die verschiedenen kulturellen Stiftungen gestaltete sich äusserst langwierig. 18 500 Franken konnten schliesslich doch noch zusammengebracht werden. Später steuerte der Kanton Neuenburg weitere 5000 Franken bei. Auch das Filmkollektiv Zürich und sein Pendant in Ecublens bei Lausanne (bei dem Klarer Mitglied ist), beteiligten sich zu einem wesentlichen Teil an der Produktion. Schliesslich ergab die Partizipation der Schauspieler und Techniker (die ohnehin für ziemlich niedrige Saläre arbeiteten) eine weitere Summe von 21 500 Franken. Klarer selbst arbeitete übrigens ohne Salär. Im Gegenteil: Kleinere, nicht budgetierte Produk-



Das «Horizonville»-Team (v.l.n.r.): Alain Klarer (2.), Markus Sieber(3.), Carlo Varini (5.), Luc Yersin (7.) und rechts aussen Hanns Zischler und Myriam Mézière.

tionsposten wie Telephone und Autofahrten ins Ausland und so weiter summierten sich zu einem recht hohen Betrag, den Klarer aus eigener Tasche berappte. Trotzdem wurde das Budget überschritten. Schuld waren einerseits die miesen Wetterbedingungen, andererseits eine technische Panne (Kratzer auf dem Negativ). Grössere Produktionen haben für solche Fälle eine – sehr teure – Negativversicherung; bei «Horizonville» war eine solche aus Geldmangel unmöglich. Das Nachdrehen von vier Szenen sprengte daher das Budget.

Wandlungen des Drehbuches

Von Drehbuchänderungen war die Rede. Eine Geschichte bleibt natürlich im Verlauf von mehr als einem Jahr kaum dieselbe. Persönliche Gründe, teilweise auch Sachzwänge liessen Klarer die Erzählung während der Produktionsvorbereitung und selbst während der Realisation noch verändern, auch wenn es sich meist nur um Akzentverschiebungen handelte.

In der Tat kann man von drei Drehbuchfassungen sprechen. Die erste Fassung (September 1976) unterschied sich von der zweiten (Februar 1977) formal vor allem durch das Ende. Ursprünglich blieb der Schluss offen: Jimmy fährt mit Billy davon, man weiss nicht recht, begleitet er sie nur an den Bahnhof oder kehrt er selbst nicht mehr zurück. Die zweite Fassung endete mit einer Tonbandaufnahme und einer gehörigen Portion Weltschmerz: Billy hat Jimmy einige Abschiedsworte auf Band gesprochen, die er nun abhört, während sie mit dem Zug Richtung Italien davonfährt. Ferner kam im zweiten Drehbuch die Musicalszene hinzu, für die der Komponist Jean-Marie Sénia gewonnen werden konnte (Musik u. a. zu «Céline et Julie vont en bateau» und «Jonas»). In der dritten Fassung – kein eigentliches Buch mehr, sondern das, was man schliesslich drehte (siehe den ersten Teil dieses Berichtes), teilweise auch improvisierte – endet der Film dann eben mit der Sequenz ihrer Flucht und Verfolgung durch «œil ouvert», was den ganzen Film stark radikalisiert. Klarer hat den Eindruck, dass er mit dieser Fassung leichter Geld gefunden hätte, der Schluss der ersten war zu nichtssagend, zu nett. Die dritte Fassung bekam dann auch den Titel «Horizonville» – eine Geste der Befreiung von den vorhergegangenen Versionen.

Alle bisher erwähnten Änderungen waren gewollt, da Klarer durch sie seine Gedanken präziser ausdrücken konnte. Eine wichtige, durch die Probleme der Finanzbeschaffung erzwungene Änderung war die Jahreszeit. Weiter mussten mehrere Einstellungen aus Zeitnot (Wetter, Negativbeschädigung) gestrichen werden. Ob der Film dadurch an Kohärenz verliert, wird man erst nach der Montage sagen können. Teilweise erzwungen, teilweise gewollt waren die Änderungen an den Personen. Hier ist vor allem über die Rolle Billys zu sprechen. Verglichen mit dem ersten Drehbuch – noch sehr femme fatale, überlegen ihren Körper einsetzend, doch nie ihn verlierend, eine starke Persönlichkeit, wie eine Zauberin in Jimmys Welt einbrechend, sie verändernd – hat sie im Film dann doch einen ziemlich anderen Stellenwert. Die Gründe dafür sind vielfältig. Zuerst einmal ist sich Klarer aufgrund eines persönlichen Erlebnisses mit einemmal gewahr geworden, dass diese erste Billy als Bild der befreiten Frau viel mehr, wie er sagt, Männer-Wunschbild ist, als wirklich eine freie Frau. Die Freiheit und Kraft Billys, die ihr ihr Körper gab, waren falsch, die Männer konnten sie letztlich benutzen mit dem Alibi und der Zusatzattraktion: Sie weiss ja, was sie tut. Diese bewusste Umformulierung von Billys Person blieb nicht die einzige. Die Dreharbeiten zeigten diesbezüglich eine gewisse Eigendynamik, die wohl jeder Filmemacher erfährt. Bei der nächtlichen Rückkehr Billys (man drehte weitgehend chronologisch) war ihre Rolle bereits a priori um einige Nuancen verändert, durch die unerwartete, rein visuelle Dominanz und Dichte des Ortes nämlich und die Art, wie Zischler sich in ihm bewegte. In diese starke Atmosphäre einen Einbruch zu bewirken, war fast unmöglich. Hinzu kamen persönliche Probleme. Myriam Mézière konnte sich weder in die Equipe noch in ihre Rolle recht einpassen, zudem verstand sie sich nicht

sehr gut mit Zischler. All dies drückte sich in einer starken Unsicherheit Myriams auch als Billy aus, sie war in gewisser Hinsicht also eine Fehlbesetzung. Paradoxerweise, ist doch die Rolle auf sie geschrieben worden. Aus der Not ist jedoch nach Ansicht Klarers eine Tugend geworden. Billy hat zwar gegenüber dem ursprünglichen Drehbuch an Kraft und Autonomie verloren, dafür bringt sie vermehrt das Neurotische, die Entfremdung gegenüber dem eigenen Körper zum Ausdruck, die Diskrepanz zwischen dem Bild, das sie selbst von sich hat, und dem Bild, das sie den anderen vorzeigen möchte. Schon während des Drehens wurde versucht, solchen Entwicklungen durch Hinzunehmen von neuen Einstellungen, Streichung von anderen und so weiter gerecht zu werden. Weiteres wird die Montage ergeben, die Klarer mit einem an den Dreharbeiten nicht beteiligten (von persönlichem Ballast daher freien) Cutter ausführen wird.

Offen diskutierte Konflikte

Die Dreharbeiten fanden im November in St. Maurice (VS) statt, bei – wie gesagt – übelsten Wetterbedingungen. Dass diese nicht ohne Einfluss auf die Equipe blieben, ist klar. Erstens war es unangenehm, im Regen und in eisiger Kälte zu arbeiten, besonders für die häufigen Nachtszenen, an denen manchmal bis drei Uhr morgens gedreht wurde. Zweitens erschwerte und verlängerte das Wetter manche Einstellung; bald war deshalb der Arbeitsplan überlastet, Einstellungen mussten gestrichen werden, man fühlte sich unter Druck. Dafür sorgte auch ein gewisses Missverhältnis zwischen dem engen Budget einerseits und den technischen Ambitionen andererseits. Klarer wird versuchen, das bei seinen nächsten Filmen zu vermeiden.

Was ihm vor allem zu schaffen machte, war, dass man auch in diesem kleinen Rahmen mehr oder weniger auf die gleichen Probleme stiess wie bei grösseren Produktionen, ohne sie befriedigend lösen zu können. Probleme, die sich auf den Grundkonflikt reduzieren lassen: Ein Film hat einen einzigen Autor, muss aber für seine Entstehung «durch alle Mitarbeiter hindurch». Oder andersherum: Jeder Mitarbeiter gibt während der Gestaltung sein Bestes, aber das Endprodukt gilt doch als «ein Film von Alain Klarer». Was diese Dreharbeiten von Grossproduktionen jedoch positiv unterschied, war, dass diese Problematik bei mehreren Gelegenheiten offen diskutiert wurde.

«Horizonville» wird leider erst nach Solothurn fertig werden. Klarer hofft, ihn ans Fernsehen oder (eventuell zusammen mit einem anderen, etwa gleichlangen Film) an Ciné-Clubs verkaufen zu können.

Markus Sieber

Filmvisionierungsweekends der SKJB

Die Schweizerische Kirchliche Jugendbewegung (SKJB) führt am 21./22. Januar 1978 im Pfarrei- und Gemeindezentrum 6208 Oberkirch und gleichzeitig im Katholischen Pfarreiheim 9630 Wattwil *Filmvisionierungsweekends für Verantwortliche kirchlicher Jugendarbeit in Pfarreien und Gruppen* durch. Es wird eine Auswahl von 30 geeigneten Kurzfilmen für die Jugendarbeit vorgeführt, die im Verlauf des vergangenen Jahres neu bei SELECTA, ZOOM oder SABZ in den Verleih gekommen sind. Die Visionierung erfolgt in thematisch oder formal geordneter Reihenfolge. Ein SKJB-Leiterteam hilft mit, die gesehenen Filme im Gedächtnis einzuprägen, sie kritisch unter verschiedenen Gesichtspunkten zu erfassen und Anwendungsmöglichkeiten für die Jugendarbeit zu entdecken. Nach jeder der Vorführungseinheiten gibt es Gruppenarbeiten. Beginn: Samstag, 16.00 Uhr; Schluss: Sonntag, 17.00 Uhr. Kosten: Fr. 35.–, Unterkunft, Verpflegung und schriftliche Unterlagen inbegriffen. Auskunft und Anmeldung an das Sekretariat SKJB, Postfach 161, 6000 Luzern 5 (Tel. 041/22 69 12).