

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: Das Filmemachen ist ein ständiger Kampf gegen die Selbstverleugnung
Autor: Aschwanden, Peter / Ulrich, Franz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933205>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.03.2025

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

Junges Filmschaffen zwischen Widerstand, Resignation und Anpassung

Wenn man sich in Solothurn mit der Situation des schweizerischen Filmschaffens befasst, wird auch die Situation des Nachwuchses zu diskutieren sein. Von den Schwierigkeiten und Problemen junger Filmemacher ist meist nur am Rande die Rede, weil sie noch kaum über «Öffentlichkeit» verfügen und über den «wichtigeren» Problemen der «Etablierten», die meistens über eine kleinere oder grössere Lobby verfügen, vergessen werden. Die beiden folgenden Beiträge vermitteln einen Einblick in die Arbeitssituation zweier junger Autoren. Peter Aschwanden spricht über seine bisherigen Erfahrungen als Filmemacher in der Schweiz. Markus Siebers Bericht über ein Projekt Alain Klarers ist auf Grund eigener Erfahrungen bei den Dreharbeiten und von Gesprächen mit dem Regisseur entstanden. – In diesem Zusammenhang sei auf die Nummer 8/77 der «Innerschweizer Blätter» (Postfach 149, 6000 Luzern 5) aufmerksam gemacht: Unter dem Titel «Filmschaffen in der Provinz: Exil – Abseits – Verhinderung» geben mehrere Beiträge ein Zustandsbild vom Gettodasein der Filmemacher in der Innerschweiz

Das Filmemachen ist ein ständiger Kampf gegen die Selbstverleugnung

Interview mit Peter Aschwanden

Du hast Deine ersten praktischen Filmerfahrungen in Frankreich gemacht. Wie ist es dazu gekommen?

Eigentlich durch Zufall. In den Sommerferien noch während der Schauspielschule ging ich nach Paris und lernte dort durch Bekannte Filmschaffende kennen, die daran waren, in kollektiver Arbeit Kurzspielfilme zu produzieren. Es ergab sich für mich die Gelegenheit, bei drei von diesen Filmen als Regieassistent mitzuwirken. Im Gegensatz zu meinen bisherigen Erfahrungen in der Schweiz wurde hier wirklich in einer Gruppe, in einem Kollektiv gearbeitet – eine für mich sehr positive Erfahrung. Weil ich in dieser Zeit für mich auch ziemlich viel geschrieben habe, ergab es sich zwangsläufig, dass ich Lust hatte, wieder in die Schweiz zurückzukehren, um in meiner Sprache die Arbeit fortzusetzen. Die Verhältnisse des Filmschaffens waren mir total fremd und so habe ich gehofft, im Kontakt mit anderen Filmschaffenden in einem Team arbeiten zu können, um weitere Erfahrungen zu sammeln. Ich versandte ein gutes Dutzend Briefe an erfahrenere Filmschaffende, denen ich meine Lage und meine Vorstellungen schilderte. Ich habe eine einzige Antwort erhalten – von der Condor-Film.

Es war diese Produktionsfirma, die mir ein Jahr lang die Möglichkeit zum Überleben bot, indem sie mir Arbeit gab. Ich konnte zwei Drehbücher schreiben, konnte eine Aufnahmeleitung und eine Kamera-Assistenz machen. Im Laufe dieses Jahres drängte sich mir immer mehr die Entscheidung auf, Angebote einer kommerziellen Produktionsfirma anzunehmen, die mir einen Teil meiner Existenz sicherte, oder sie

abzulehnen, weil die Arbeit nicht meinen Bedürfnissen und Vorstellungen, nicht meiner politischen und ideologischen Überzeugung entsprach, und die Konsequenz auf mich zu nehmen, nicht mehr von der Filmarbeit leben zu können. So habe ich mich für die zweite Möglichkeit entschieden, arbeitete temporär als Lehrer und machte einige Super-8-Filme. In dieser Zeit entstand auch «Tilt», mein erster in der Schweiz gedrehter 16-mm-Film.

Wie hast Du die Mittel dazu aufgebracht?

Mein Super-8-Film «Das Pulverfass, auf dem wir sitzen, oder das letzte Stück Kuchen» hatte 1974 an der 2. Schweizerischen Filmwerkschau in Solothurn ein recht positives Echo gefunden. Dadurch ermuntert, reichte ich in Bern ein Drehbuch ein und erhielt prompt einen Beitrag von 15 000 Franken. Damit drehte ich in wenigen Tagen und Nächten mit einigen Freunden, die schon beim «Pulverfass» dabei waren, mit Horst Christian Beckmann und Jürgen Czisla und einem Budget von 15 000 Franken «Tilt». Das war nur möglich, weil diese Freunde und Schauspieler Gratisarbeit leisteten.

«Tilt» habe ich dann mit grossen Hoffnungen nach Solothurn gebracht, weil ich erwartete, dass sich dort nun doch Kontakte zu andern Filmschaffenden ergeben würden, dass ich eine Basis finden würde, um mit Filmemachen weiterexistieren zu können. Diese Hoffnungen haben sich nicht erfüllt. Die Reaktionen auf «Tilt» waren sehr widersprüchlich, vor allem in bezug auf Vertreter aus der deutschen und aus der westlichen Schweiz. Wie schon beim «Pulverfass» gab es kaum (oder dann, mit wenigen Ausnahmen, negative) Reaktionen von Deutschschweizern, während die Resonanz von Romands bedeutend positiver war. Symptomatisch scheint mir auch, dass «Tilt» nach Solothurn zuerst nicht etwa an andern Orten in der Schweiz, sondern im Ausland gezeigt wurde: Das DDR-Fernsehen kaufte den Film und hat ihn zwei Jahre in Lizenz genommen. Aus der Westschweiz kam auch die Einladung, «Tilt» an die «Semaine du cinéma suisse» in Paris zu delegieren. Am Internationalen Filmfestival von Villars hat «Tilt» 1974 den ersten Preis als bester Spielfilm bekommen. Ausser einigen persönlichen Äusserungen, die ich erhalten habe, ist es bei diesen Reaktionen geblieben.

Das Prinzip der Hoffnungsmacherei

Es scheint also, dass ein junger Filmemacher jeweils wohl Ermunterungen erhält, die jedoch platonisch bleiben, weil sie keine konkreten Arbeitsmöglichkeiten zur Folge haben.

Das ist vielleicht bei mir auch darauf zurückzuführen, dass ich die Verhältnisse in der Schweiz zu wenig durchschaute und wohl auch etwas naiv gewesen bin. Ich bekam viele Ermunterungen, die mich annehmen liessen, daraus müssten sich doch irgendwann konkrete Arbeitsmöglichkeiten ergeben. Das war aber offensichtlich eine falsche Einschätzung meiner Lage, die sich in der Folge überhaupt nicht veränderte. Ich wollte eigentlich schon bald nach meiner Rückkehr in die Schweiz wieder ins Ausland gehen, weil das Arbeitsklima, das ich hier vorfand, wesentlich schlechter war als in Paris, und weil mir das Bewusstsein und die Motivation, Filme zu machen, der meisten Filmschaffenden, die ich hier kennenlernte, fremd erschienen. Aber ich bin immer noch hier, weil ich wegen Kontakten mit Institutionen, Privatpersonen und Filmschaffenden, die mir vorgaben, von meinen Ideen und Arbeiten angetan zu sein, ständig Morgenrot sah, ohne dass es jedoch je Tag wurde. Es ist dieses Prinzip der Hoffnungsmacherei, das mich – und wahrscheinlich auch viele meiner Kollegen – in meiner Naivität ausharren lässt. Das ist mit irren Frustrationen verbunden, weil ich immer wieder erleben musste, dass solche Gespräche, Versprechen usw. überhaupt keinen Realitätsbezug haben. So wird man zwischen der ständigen Hoffnungsmacherei und dem Zerschneiden dieser Hoffnungen, der Desillusionierung, aufgerieben.



Dreharbeiten unter prekären Bedingungen: Paul Langner (Aufnahmeleiter), Hans Liechi (Kamera), Rainer Klausmann (Kamera-Assistent), Peter Aschwanden (Regie).

Was bedeuteten für Dich die Preise, die Du bei Treatment-Wettbewerben der «Gesellschaft Christlicher Film» (GCF) gewonnen hast.

Zuerst habe ich einen 3. Preis für «Happy Sound» gewonnen, der nicht realisiert wurde. Nach «Tilt» habe ich ein zweites Treatment für einen GCF-Treatment-Wettbewerb geschrieben, weil ich sah, dass sich hier wieder eine Möglichkeit bot, etwas zu realisieren, wozu ich stehen kann. Dieser Wettbewerb war für mich einer der Gründe, auszuharren und weiterzumachen. Das Wettbewerbsthema war «Geld», und mein Treatment hiess «Jeans-in». Es interessierte mich, das Thema Geld im Zusammenhang mit Werbung in einem Kurzfilm zu behandeln. Es war die einfache Geschichte eines Mädchens namens Gisela, das in einem Laden Jeans kauft. Es sollte gezeigt werden, dass das Mädchen eigentlich nicht Hosen, also einen Gebrauchswert, sondern ein bestimmtes Lebensgefühl kaufen will, das durch die Werbung stimuliert wird. Mit diesem Treatment gewann ich den 1. Preis und 10 000 Franken.

Die Stationen eines Projektes

Da ich schnell begriffen habe, dass diese Summe für eine Realisierung des Stoffes nicht ausreichen konnte, habe ich mich ans Fernsehen gewandt. Dort reagierte man positiv und machte mir den Vorschlag, die Geschichte auszuarbeiten. Ich sollte die Welt, in der Gisela lebt, ausgestalten und präzisieren, um verständlicher zu machen, warum sie auf die Werbung in bestimmter Weise anspricht. Ich entwickelte mit einem Freund zusammen die Geschichte weiter, beschrieb Gisela in ihrer sozialen und ökonomischen Umwelt, nämlich als Arbeiterin in einer Jeansfabrik, an einem Fließband, wo sie Ziersteppen an Hosen macht. Ich wollte zeigen, dass die Hosen, die sie hier bearbeitet, für sie Arbeit bedeuten, unter anderem eben Frustration und Ängste, die sie in dieser Arbeit erlebt. Der Erlebnisraum, den ihr in der Folge eine ganze Bewusst-

seinsindustrie (Showbusiness, Filme, Mode usw.) anbietet, und den ich in Form eines futuristischen Jeansladens darstellen wollte, nimmt die Ängste und Frustrationen wieder auf, indem er ihre Überwindung durch den Konsum bestimmter Formen und Inhalte anbietet. Diese Jeans jedoch, die die Werbung mit Glück, Freiheit und Liebe in Verbindung bringt, bedeuten für Gisela Arbeit und Mühsal. Daraus ergibt sich ein Interessenkonflikt auf Grund unterschiedlicher Erfahrungen: Gisela flippt im Laden aus in Form eines Protests gegen diese Versprechungen – für sie ist das «Happy-Muster» ja nur eine ganz gewöhnliche Ziersteppe. Dieser Protest wird für sie zu einem ersten Akt der Selbstbefreiung von den alltäglich erfahrenen Ängsten und Zwängen. Das Perfide ist nun, dass die Interessengruppen, die diese Industrie kontrollieren und bestimmen, aus Giselas Protest einen Protestsong, ein neues Konsumgut also, machen. So wird Gisela wieder in die Gesellschaft integriert.

Wie waren Deine Erfahrungen mit dem Fernsehen?

Christian Kämmerling und ich haben ein halbes Jahr an der Story gearbeitet. Geld verdiente ich zwischendurch als Chauffeur, so dass ich knapp über die Runden kam. Wir waren mit dieser Geschichte für einen 90-Minuten Film zufrieden, von der Arbeitsweise begeistert, und mit eben dieser Begeisterung bin ich dann wieder zum Fernsehen, Abteilung Dramatik, gegangen. Nach einigen Wochen wurde mir mitgeteilt, dass diese Arbeit wohl sehr interessant sei, dass darin jedoch noch zuviel von der 68er Generation, von Brecht und Sturm und Drang vorhanden sei. Das könne man heutzutage nicht mehr so bringen, schliesslich habe man sich doch inzwischen weiterentwickelt. Das Drehbuch lasse sich in der vorliegenden Form nicht verwirklichen. Es war für mich *der* desillusionierende Lernprozess: Wenn das Fernsehen (und andere mehr) für etwas ernsthaftes Interesse zeigt, heisst das noch lange nicht, dass es dann auch zustande kommt, wenn das Produkt seinen Vorstellungen und Normen entspricht. So suchte ich eine anderweitige Produktionsmöglichkeit und ging naiverweise zur Condor, wo ich eine gehörige Abfuhr erlitt: Die Geschichte wirke verlogen, sei unsensibel geschrieben undsoweiter. Die Werbung lasse sich nicht so verzerrt darstellen, die Aussagen über sie stimmten nicht. Als ich erwiderte, dass alles, was die Werbung betreffe, aus einer Dokumentation des deutschen Werbebundes stamme, war das Gespräch zu Ende.

Nun sass ich wieder da mit dem Stück, total frustriert und verunsichert, ob nicht doch vielleicht die andere Seite Recht haben könnte. Ich hatte keinen Kontakt zu andern Filmschaffenden, um meine Arbeit mit ihnen zu diskutieren und zu überprüfen. Ich war allein. Beziehungen zu Kollegen in einer ähnlichen Situation hätten meine Lage wohl etwas relativiert und das Ganze in einem Licht erscheinen lassen, das mich nicht so total kaputt gemacht hätte. Ich gab auf und ging nach Berlin, ich hatte weder Lust noch sah ich irgendwelche Möglichkeit zur Weiterarbeit. Ich hatte keine Kraft mehr, ein neues Buch zu schreiben, um dann wieder von vorne herumzufragen. Die 10 000 Franken der GCF standen aber immer noch zur Verfügung...

In Berlin arbeitete ich mit einer Theatergruppe zusammen, zu der ein ehemaliger Regieassistent von Peter Stein gehörte. Als ich dieser Gruppe mein Drehbuch zu lesen gab, fand sie, es sollte unbedingt verfilmt werden. Ich fand also wiederum im Ausland und in einer Gruppe die erste Unterstützung, die mich aufstellte und die mir half, mich selbst und meine Arbeit wieder zu akzeptieren. Diese Erfahrung gab mir Selbstvertrauen und das Gefühl, dass das, was ich geschrieben hatte, vielleicht doch nicht so schlecht war, wie ich das auf Grund der Erfahrungen in der Schweiz fast annehmen musste. Aus finanziellen Gründen liess sich jedoch «Gisela» nicht in der vorliegenden Form verwirklichen, weshalb ich die Geschichte in Berlin wieder umschrieb, sie vereinfachte, so dass sie schliesslich in etwa wieder dem Treatment entsprach, mit dem ich den GCF-Preis gewonnen hatte.

Zurück in der Schweiz überlegte ich mir: Da sind die 10 000 Franken (in Wirklichkeit waren es nur 7500 plus zur Verfügung gestellte Kamera usw.), die reichen nicht aus,

den Film unter normalen Produktionsbedingungen (Honorierung der Mitarbeiter) zu realisieren. Aber ich habe einen Stoff, habe Darsteller, die bereit sind, gratis zu arbeiten. Ich brauche noch Techniker, die ich auch nicht bezahlen kann – soll ich also doch wieder unter den gleichen Bedingungen produzieren wie bei «Tilt»? Die damals gemachten, vorwiegend negativen Erfahrungen erneut in Kauf nehmen? Denn es ist immer eine ausserordentliche Belastung, andere Leute gratis für sich arbeiten zu lassen, vor allem dann, wenn es nicht eine Kollektivarbeit, sondern ein Autorenfilm ist. Wenn ich den Film jetzt nicht mache, ist das Geld verloren, das für ein anderes Projekt wiederum nur schwer aufzutreiben ist. Und im übrigen hatte ich genug, immer nur Sätze zu schreiben. Ich wollte deren Umsetzung in Bilder, Dialoge und Schnitte erproben, um festzustellen: Ist es eigentlich das, was ich will und in vielen Drehbüchern beschreibe und in Diskussionen vertrete. Ich will mich nicht jahrelang mit «Tilt» identifizieren müssen, der, wie ich auf Umwegen erfahren habe, in Bern schlecht angekommen sei. Auch habe die Tatsache, dass der mit Bundesgeldern hergestellte Film an die DDR verkauft worden sei, nicht unbedingt zu meiner Imageförderung beigetragen, hiess es. Darum habe meine «Gisela»-Geschichte in Bern zum vornherein keine Chance ..

Für einen jungen Autor ist das doch eine sehr zwiespältige Erfahrung, mit einem einmal gemachten Film immer wieder identifiziert zu werden.

Vor allem dann, wenn man nach einem solchen Film gewisse Lernprozesse macht, die man nicht im nächsten halben Jahr in ein neues Werk umsetzen kann. Weil das nicht möglich ist, muss man immer auf seinen letzten Leistungsbeweis zurückgreifen, auch wenn er noch fast aus der Kindheit stammt. Aber er bildet die Grundlage zur Beurteilung, wenn man einen neuen Film machen will. Das ist ein Teufelskreis, der ständig Druck erzeugt – für mich den Zwang, etwas neues machen zu müssen.

Ich habe mich daher entschlossen, «Gisela» auch unter prekären Bedingungen mit der Berliner Theatergruppe zu verfilmen. Mit dem Budget wäre es knapp gegangen: Weil die Schauspieler zur Gratisarbeit bereit waren, hätte ich dem Kameramann Hans Liechi etwas bezahlen können. Aber eine Woche vor Drehbeginn kam aus Berlin die Nachricht, dass die Theatergruppe wegen eines Kulturstreiks nicht mitmachen könne. Durfte ich bei den nochmals verschlechterten Bedingungen überhaupt noch an eine Verwirklichung denken? Wenn nicht, dann wäre ich wieder gleichweit gewesen wie vor zwei Jahren. Trotz allem entschloss ich mich, nachdem ich die Geschichte auf ein Zwei-Personen-Stück umgeschrieben hatte, nochmals zum Drehen, nachdem Hans Liechi, sein Assistent, der Aufnahmeleiter und der Tonmeister erklärt hatten, sie würden gratis arbeiten (und erst finanzielle Ansprüche erheben, wenn nach der Fertigstellung etwas rausschauen sollte), und nachdem ich innerhalb eines Tages zwei Schauspielschülerinnen, die meinen Vorstellungen entsprachen, gefunden hatte, die zum Mitmachen bereit waren. Weil ich sie nicht so gut kannte wie die anderen Mitarbeiter, war es für mich enorm wichtig, wenigstens diesen beiden je ein Honorar von 500 Franken anbieten zu können.

Unter solchen Bedingungen sind wir in die Produktion gestiegen. Bald stellten wir fest, dass «Liebe Gisela» – so der neue Titel – zu lang würde für das Geld und die Zeit, die zur Verfügung standen. Während der Dreharbeiten habe ich das Buch den gegebenen Produktionsverhältnissen angepasst, Szenen gerafft und nach anderen Darstellungsformen gesucht. Daraus ergaben sich Probleme, die sich im Vergleich zu «Tilt» noch potenziert haben. Immer mehr kam die Diskrepanz zum Vorschein, dass die Mitarbeiter bei etwas mitmachten, zu dem sie letztlich keine Beziehung mehr hatten. Während man den Anspruch an den Autor stellte, sein Stück den Verhältnissen entsprechend zu verändern, entfremdeten sich die Mitarbeiter von ihm. Keiner ausser mir hatte noch eine Ahnung, warum jetzt diese Szene gedreht wird und jene andere nicht. Ich stand da mit permanenten Schuldgefühlen, weil ich von meinen Kollegen etwas verlangen musste, wozu sie gar keine Lust mehr hatten. Und mitgemacht hatten sie ja ursprünglich aus Interesse am Stoff.



Giselas Welt vor Arbeitsbeginn (Andrea Grossenbacher und Dorothe Reize als Gisela).

Ich musste noch zwischen den Aufnahmen und abends Szenen abändern, umschreiben, ergänzen oder weglassen, Kameraeinstellungen zeichnen usw. damit ich schliesslich nicht nur mit unzusammenhängenden Szenen am Schneidetisch sass. Ich wollte auch zu diesem nur noch rudimentär verwirklichten Werk als Autor stehen können, obwohl es nicht mehr viel mit der vertieften Behandlung des Themas Werbung, wie sie im 90minütigen «Gisela»-Film vorgesehen war, zu tun hat. Von den Schwierigkeiten und Problemen, die einen Film bedingen, haben Kritiker und Zuschauer vor dem «fertigen» Werk meist keine Ahnung. Die «Verpackung» dieses Produkts ist letztlich ebenfalls ein grosser Schwindel.

Zwänge und Frustrationen

Einerseits hat Dir der Preis der GCF ermöglicht, ein Dir wichtiges Thema, wenn auch unzulänglich, zu verfilmen, ohne dass Dir jemand dreingeredet hat. Aber Du hast Zwänge und Einengungen durch Finanzen, Technik, Zeit und Mitarbeiter erfahren, die Dich zwingen, Kürzungen und Änderungen vorzunehmen. Wenn Du andererseits mit einer potenten Institution, mit einer kommerziellen Produktion oder mit dem Fernsehen, zusammenzuarbeiten suchst, bekommst Du andere Zwänge zu spüren: Ein Redaktor, Dramaturg oder Produzent mischt sich ein und verlangt Änderungen, andere Akzente und so weiter. In beiden Fällen scheint es einem Nachwuchs-Film-schaffenden schwierig oder gar unmöglich zu sein, einen Film ganz nach seinen Vorstellungen zu verwirklichen.

Meine bisherige Erfahrung ist: Wenn man mit dem Fernsehen oder mit einer kommerziellen Produktion zusammenarbeitet, entsteht letztlich nicht mehr der Film eines Autors, sondern ein Gemisch zwischen seinen Absichten und der starken Mitsprache oder Mitbestimmung einer Redaktion oder eines Produzenten. Wenn der junge Autor auf seinen ursprünglichen Intentionen beharrt, die dem Geldgeber nicht entsprechen, so kommt dieser Autorenfilm wahrscheinlich nicht zustande. Will er ihn dennoch machen, so muss er sich auf vielerlei Kompromisse einlassen.

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