

Blick hinter die Kulisse der Schweizer Filmwochenschau (1940–1975)

Oliver Schneider (im Auftrag von Memoriav), Juni 2021

«Lieber Hans, von Garbade erfahre ich, dass er auf Ende März die Wochenschau verlasse und dass bis jetzt seine Stelle noch nicht besetzt worden ist – so sehr es Dich vielleicht wundern mag: Die Stelle interessiert mich.»¹ Mit diesen Worten bewarb sich der Kameramann Georges Bartels (1916–?) im Januar 1947 bei Hans Laemmel (1910–2003), dem damaligen Chefreaktor der Schweizer Filmwochenschau (SFW). Von einem kurzen Unterbruch abgesehen, arbeitete Bartels bis zur Einstellung des Betriebs für die SFW. Als 1975 die Filmrollen ins Archiv wanderten, wurde Bartels zum Verwalter des SFW-Nachlasses in der Cinémathèque suisse in Lausanne.

Die SFW wurde zu Beginn des Zweiten Weltkrieges als Instrument der Geistigen Landesverteidigung und der Gegenpropaganda gegründet. Bis kurz vor ihrer Einstellung erfüllte sie diesen Auftrag. Die Forschung hat die identitätsstiftende Funktion der SFW unter verschiedenen Fragestellungen beleuchtet.² Weniger erforscht sind hingegen die technischen, finanziellen und personellen Bedingungen, unter denen sie produziert wurde. Dabei gehörte die SFW zwischen 1940 und 1975 zu den verlässlichsten Filmproduzenten des Landes und besass als Ausbildungsstätte und Auftraggeberin eine wichtige Funktion in der Schweizer Filmwirtschaft.³ Der vorliegende Aufsatz gibt einen Überblick über die Geschichte und die wichtigsten organisatorischen Entwicklungen der SFW. Dabei wird anhand von Berufsbiographien wie derjenigen von Georges Bartels versucht, die alltäglichen Produktionsbedingungen bei der SFW zu beleuchten und sie als Akteurin der Schweizer Filmwirtschaft sichtbar zu machen.

Die Gründung der Schweizer Filmwochenschau

Filmwochenschauen kamen mit den Kinos Anfang des 20. Jahrhunderts in ganz Europa auf. Konzipiert als gefilmte Zeitungen, präsentierten sie aktuelle Beiträge aus Sport,

¹ BAR J2.143#1975/61#92*, Brief von Georges Bartels an Hans Laemmel, 27. Januar 1947.

² Zur Historiographie der Schweizer Filmwochenschau, siehe: Imesch (2011), S. 231–238.

³ Schärer (2014), S. 209.

Unterhaltung und Politik als nicht-fiktionale Kurzfilme, die in den Kinos im Vorprogramm zum Hauptfilm gezeigt wurden.⁴ Bis zum Aufkommen des Fernsehens in den 1950er-Jahren hatten die Filmwochenschauen ein Monopol in der aktuellen Berichterstattung mit bewegten Bildern. Entsprechend beliebt waren sie bei den Kinogänger*innen, wie sich der Bieler Kinounternehmer Vital Epelbaum erinnert: «Die Wochenschauen waren sehr attraktiv [...]. Beispielsweise die Krönung der Königin Elisabeth: Die Leute sind ins Kino gestürmt, weil sie das nirgendwo sonst schauen konnten.»⁵

Kinobetreiber konnten unter mehreren Filmwochenschauen aus verschiedenen Ländern auswählen. In der Schweiz lancierte die Lausanner Firma Office Cinématographique 1923 die erste einheimische Filmwochenschau, das *Ciné-Journal Suisse*.⁶ Als 1930 die ersten vertonten Wochenschauen auf den Markt kamen, mussten die Lausanner eine Pariser Firma mit der Vertonung beauftragen – in der Schweiz war die entsprechende Technik noch nicht verfügbar. Das trieb die Kosten in die Höhe und das *Ciné-Journal Suisse* musste im März 1936 eingestellt werden.

Das Ende der privatwirtschaftlichen Filmwochenschau stand stellvertretend für die Lage der Schweizer Filmwirtschaft in den 1930er-Jahren. Der Bund stand dem Medium Film lange Zeit passiv gegenüber und ohne staatliche Fördergelder hatte sich die Filmindustrie nur langsam entwickelt.⁷ Der Aufstieg totalitärer Staaten in der Zwischenkriegszeit und die zunehmende Instrumentalisierung des Films zu Propagandazwecken führten zu einem Umdenken. Der Bundesrat erkannte im «Filmproblem» eine «nationale Frage» und begann ab 1935 Instrumente für eine Schweizer Filmpolitik zu entwickeln. Diese stand im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung und trug zum Aufschwung des Schweizer Films in der Kriegs- und Nachkriegszeit bei.

Zu den Eckpfeilern der Schweizer Filmpolitik gehörte die Gründung einer einheimischen Filmwochenschau. Sie sollte der Dominanz ausländischer Beiträge in den hiesigen Kinos eine Schweizer Perspektive gegenüberstellen. Mit den Vorarbeiten beauftragte der Bundesrat die Schweizer Filmkammer, ein 1938 zur Förderung des Schweizer Filmschaffens gegründetes Gremium aus Behörden- und Branchenvertretern. Als jedoch mehrere

⁴ Voigt (2004), S. 8.

⁵ Zitiert in: Schärer (2014), S. 208.

⁶ Gasser (1978), S. 15ff; Dumont (1987), S. 84.

⁷ Moeschler (2013), S. 19–22.

Verhandlungsrunden der Filmkammer mit Vertretern der Filmbranche scheiterten – vor allem am Widerstand des Verbandes der Westschweizer Kinobetreiber (ACSR)⁸ – rief der Bundesrat die SFW am 30. August 1939 per Vollmachtenbeschluss ins Leben.

Die Anfänge der Schweizer Filmwochenschau (1940–1944)

Zum ersten Chefredaktor der SFW wählte die Filmkammer den Waadtländer Journalisten Paul Alexis Ladame (1909–2000), obwohl er kaum Erfahrungen im Filmbereich vorweisen konnte.⁹ Gemäss eigenen Aussagen hatte er sich auch nicht für den Posten beworben. Persönliche Beziehungen und seine ideologische Verlässlichkeit schienen schwerer zu wiegen als sein fachlicher Leistungsausweis. Als Produktionsfirma wurde das mit dem Genre Filmwochenschau vertraute Filmlabor Cinégram SA in Genf bestimmt. Die Cinégram war bereits an der Produktion des privatwirtschaftlichen *Ciné-Journal Suisse* beteiligt gewesen und betreute die US-Filmwochenschau von Fox.¹⁰ Mit der Wahl von Cinégram war auch der Sitz der SFW in Genf vorgegeben.

Die erste Ausgabe der SFW erschien am 1. August 1940 in den Kinos. Sie bestand aus fünf Sujets und dauerte rund dreieinhalb Minuten, was einer Länge von 100 Metern belichteten Negativ-Film entsprach. Das war nach allgemeinem Dafürhalten zu kurz für eine effektive Gegenpropaganda. Ab dem 1. Januar 1941 wurden die Ausgaben auf 160 Meter und ab dem 1. August 1941 auf die bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges beibehaltene Länge von 200 Metern belichteten Negativ-Film verlängert.¹¹ Damit einher ging auch die Produktion von monothematischen Schwerpunktnummern.

Die Vorführung der SFW war gemäss eines Bundesratsbeschlusses für alle Schweizer Kinobesitzer obligatorisch.¹² Weil die Produktionsfirma Cinégram von jeder Ausgabe aber nur 35 Kopien herstellte, 24 mit deutschem, zehn mit französischem und eine mit

⁸ Gasser (1978), S. 24–29.

⁹ BAR, J2.272#2004/90#1*, Transkribiertes Interview von Laurent Huguenin mit Paul Alexis Ladame, 12. Juni 1999.

¹⁰ BAR, J2.272#2004/90#1*, Transkribiertes Interview von Eva Sutter mit Hans Laemmel, 24. Juli 1999.

¹¹ BAR, J2.143#1975/61#24*, Brief des Stiftungsrates der Schweizer Filmwochenschau an die Schweizer Filmkammer, 4. Juli 1947.

¹² Sutter/Schärer (2000), Chronik, S. 2.; Gasser (1978), S. 134–135.

italienischem Kommentar, konnte die aktuelle Ausgabe nie in allen Kinos gleichzeitig vorgeführt werden.¹³ Die Kopien wanderten im Wochenrhythmus durch die Kinosäle und es dauerte acht Wochen, bis eine Ausgabe von allen Kinos gezeigt worden war.

Die Organisation der SFW war mangelhaft, vor allem fehlte ihr anfangs eine gültige Rechtsform. Weil sie keine handlungsfähige Institution war, vereinte die Cinégram SA zunächst alle rechtlichen und administrativen Angelegenheiten auf sich.¹⁴ Das änderte sich am 14. Januar 1942, als die SFW als Stiftung konstituiert wurde.¹⁵ Ein zehnköpfiger Stiftungsrat, bestehend aus Vertretern der Filmwirtschaft, Kultur, Wirtschaft und Politik, war ab diesem Zeitpunkt gemäss Vorgaben der Filmkammer für den Betrieb der SFW zuständig. Ein Stiftungsrats-Delegierter stellte die Verbindung zwischen dem Stiftungsrat und dem Chefredaktor sicher und kümmerte sich um alle administrativen, personellen und technischen Belange. Das Sekretariat der Filmkammer verwaltete die Subventionen der SFW und besorgte die Rechnungsprüfung. Diese Struktur blieb, von kleinen Änderungen abgesehen, bis 1973 bestehen.

Finanziert wurde die SFW aus öffentlichen und privaten Geldern, wobei letztere zwangsweise erhoben wurden.¹⁶ Denn für die obligatorischen Vorführungen mussten die Kinobetreiber eine Abonnementgebühr bezahlen. Mit dieser deckten sie bis zur Konstituierung der SFW als Stiftung 46 Prozent der jährlichen Ausgaben von rund 280'000 Franken, während der Bund bis zu diesem Zeitpunkt 40 Prozent des Budgets übernahm. 1942 erhöhte der Bund die jährlichen Beiträge auf 300'000 Franken, was 60 Prozent des auf eine halbe Million Schweizer Franken erhöhten Budgets entsprach. Auf die Kinobetreiber entfielen noch rund 30 Prozent der Kosten. Ebenfalls an der Finanzierung beteiligt waren die Filmverleiher, die über Filmeinfuhrsteuern zunächst 13 Prozent und nach 1942 noch rund 7 Prozent der jährlichen Ausgaben deckten.

¹³ Gasser (1978), S. 39–40.

¹⁴ Gasser (1978), S. 35–39.

¹⁵ Zur Gründung, Struktur und Organisation der Stiftung, siehe: Fränkel (2003), S. 16–21.

¹⁶ Zur Finanzierung, siehe: Gasser (1978), S. 39–41 und Knubel (1997), 33–34.

Die Schweizer Filmwochenschau als Arbeit- und Auftraggeberin

Die wöchentlichen Ausgaben wurden von einer Handvoll festangestellter Mitarbeiter*innen produziert. Der Chefredaktor Paul Alexis Ladame legte in Absprache mit dem Stiftungsrat die Themen fest, verfasste und sprach den französischen Kommentar. Der gebürtige Moskauer Georges Alexath (1910–1979) war zunächst der einzige Kameramann,¹⁷ 1941 stiessen Robert D. Garbade (1918–1983) als zweiter Kameramann und ein Jahr später Hans Heinrich Egger (1922–2011) als Kameraassistent dazu.¹⁸ Um den Schnitt und die Montage der Bilder kümmerte sich Kurt Früh (1915–1979), der zudem den deutschen Kommentar sprach.¹⁹ Die Sekretärin Frau Becker kümmerte sich um die Administration, ab 1941 unterstützt vom Tessiner Ernesto Rumpel.²⁰ Rumpel sprach zudem den italienischen Kommentar.

Den Produktionsrhythmus gaben die wöchentlichen Programmwechsel in den Kinos vor. Bis am Dienstagabend musste das Bildmaterial fertig geschnitten sein, dann begann die Postproduktion und am Freitag wurden die Kopien versandt. Der Zeitdruck war hoch, auch wegen der Zensur,²¹ und die finanziellen Mittel knapp. Weil die SFW kaum technisches Material besass, mussten die Kameramänner ihre eigene Ausrüstung stellen. An die Drehorte fuhren sie im Zug oder gingen zu Fuss, erst 1942 kaufte die SFW ein Auto.²² Weil synchrone Aufnahmen von Bild und Ton damals technisch noch nicht möglich waren, versuchte Alexath Interviews und Töne mit Schallplatten aufzuzeichnen. Im Studio wurden diese Aufnahmen nach der Bildmontage nachsynchronisiert.²³

Für einzelne Drehaufträge arbeitete die SFW mit freien Kameralenten wie René Boeninger zusammen, der zwischen 1940 und 1946 rund fünfzig Mal für die Filmwochenschau hinter

¹⁷ Zu Georges Alexath, vgl. Dumont (1987), S. 167, Fussnote No. 2.

¹⁸ Schärer (2014), S. 660.

¹⁹ Zu Kurt Früh, vgl. Roos (1994), S. 21–49, hier S. 26.

²⁰ J2.143#1975/61#101*, Arbeitszeugnis von Ernesto Rumpel.

²¹ Fränkel (2003), S. 33–34 und Grossmann (2007), S. 31–32, beschreiben den typischen Verlauf einer Arbeitswoche bei der SFW; zur Zensur, siehe: Gasser (1978), S. 52–57.

²² BAR, J2.272#2004/90#1*, Transkribiertes Interview von Laurent Huguenin mit Paul Alexis Ladame, 12. Juni 1999.

²³ BAR, J2.272#2004/90#1*, Transkribiertes Interview von Eva Sutter mit René Boeninger, 2. Juli 1999.

der Kamera stand.²⁴ Boeninger verdiente sein Geld damals vor allem mit Werbefilmen und Spielfilmproduktionen. Die Aufträge der Filmwochenschau halfen ihm, auftragsarme Zeiten zu überbrücken. Zwischen einer abgeschlossenen Produktion und dem nächsten Auftrag vergingen oft Monate und er «musste also alles nehmen was möglich ist, auch die Wochenschau».²⁵

Ab 1941 beauftragte die SFW zudem private Produktionsfirmen mit Schwerpunktnummern. Die Probenius AG aus Münchenstein produzierte die Folge *Was ist Clearing?*, die ab dem 18. Dezember 1942 in den Kinos lief.²⁶ Rund 10 Prozent eines Jahresbudgets flossen so an private Produktionsfirmen, zwischen August 1941 und Dezember 1944 insgesamt rund 134'000 Franken.²⁷ Eduard Masnata, der damalige Präsident der Schweizer Filmkammer, sah in diesen Produktionsaufträgen ein Instrument zur Förderung der Schweizer Dokumentarfilmbranche: «Cette somme doit permettre de stimuler l'activité des producteurs suisses de films documentaires [...]. Comme vous le savez, cette branche de la production cinématographique suisse se trouve dans une situation précaire.»²⁸

²⁴ BAR, J2.272#2004/90#1*, Transkribiertes Interview von Eva Sutter mit René Boeninger, 2. Juli 1999.

²⁵ Zitiert in: Schärer (2014), S. 208.

²⁶ BAR, J2.132#1975&71#24*, Bilanz 1941/42.

²⁷ BAR, J2.132#1975&71#24*, Bilanzen 1941/42, 1943, 1944.

²⁸ BAR, J2.143#1975/61#24*, Schriftlicher Bericht zum Budgetvorschlag für das Betriebsjahr 1. August 1941–31. Juli 1942, Eduard Masnata, Präsident der Schweizer Filmkammer, an das Eidgenössische Departement des Innern, 28. Juli 1941.

Abgang von Chefredaktor Paul Alexis Ladame

Im August 1944 verliess der Chefredaktor Paul Alexis Ladame die SFW, nachdem ihm der Stiftungsrat die Kündigung nahegelegt hatte. Er wurde vor allem für seine mangelnde Sorgfalt bei den Kommentaren kritisiert, Mitarbeiter beklagten zudem seine chaotische Arbeitsweise.²⁹ Doch grundsätzliche Kritik an Ladame hatte es bereits viel früher gegeben. Im August 1940 hatte ihm ein Mitarbeiter der Sektion Film des Eidgenössischen Departement des Innern (EDI) das «geistige Format» für den Posten als Chefredaktor abgesprochen und sein fehlendes «Filmkönnen» kritisiert.³⁰

Kontinuität – die SFW unter Chefredaktor Hans Laemmel (1944–1961)

Zweiter Chefredaktor der SFW wurde im August 1944 Hans Laemmel, der sich bereits im Herbst 1939 bei der ersten Ausschreibung des Postens beworben hatte. Der Thurgauer arbeitete damals als freischaffender Filmjournalist und verfügte über Erfahrungen in der Produktion von Dokumentarfilmen.³¹ Vor seinem Engagement bei der SFW betreute er während dem Zweiten Weltkrieg den Pressedienst des Schweizer Armeefilmdienstes.³² Laemmel blieb bis 1961 Chefredaktor der SFW. Unter ihm etablierte sich eine Aufnahme-Equipe, welche die SFW bis zu ihrer Einstellung prägen sollte.

Fortführung und Finanzierung der SFW nach dem Zweiten Weltkrieg

Als Laemmel im August 1944 sein Amt antrat, liefen hinter den Kulissen bereits Diskussionen über die Zukunft der SFW nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges.³³ Den Betrieb mit dem Kriegsende einzustellen, stand dabei nie ernsthaft zur Debatte. Im Kontext des sich abzeichnenden Kalten Krieges herrschte breite Einigkeit über die Fortführung der SFW als Instrument der Geistigen Landesverteidigung. Dafür brauchte es aber neue Grundlagen, denn mit der Aufhebung des Vollmachtenbeschlusses am 31. Dezember 1945

²⁹ Fränkel (2003), S. 11.

³⁰ Zitiert nach: Sutter/Schärer (2000), Chronik, S. 3

³¹ BAR, J2.272#2004/90#1*, Transkribiertes Interview von Eva Sutter mit Hans Laemmel, 24. Juli 1999.

³² Dumont (1987), S. 255.

³³ Ausführliche Darstellung dieser Debatte bei Knubel (1997), S. 9–24.

und des damit einhergehenden Endes des Vorführ-Obligatoriums verlor die SFW ihre rechtliche und finanzielle Basis.

In der unmittelbaren Nachkriegszeit befand sich die SFW in einer prekären Lage. Der Bund kürzte die Subventionen um einen Drittel auf jährlich 200'000 Franken. Das Parlament musste die ausserordentlichen Kredite zudem jedes Jahr bestätigen.³⁴ Die finanzielle Lage verschärfte sich zusätzlich, weil der ACSR nach der Aufhebung des Vorführ-Obligatoriums zum Boykott der SFW aufgerufen hatte und die Abonnentenzahlen in der Westschweiz in der Folge dramatisch einbrachen.³⁵ Der Boykott hatte verschiedene Gründen, vor allem lehnte der ACSR aber den Einfluss des Bundes sowohl bei der Schweizer Filmkammer als auch bei der SFW ab und forderte stattdessen eine privatwirtschaftliche Ausrichtung. Personelle Wechsel beim ACSR und eine gegen die Haltung des Verbandes gerichteten Medienkampagne führten 1951 schliesslich zum Ende des Boykotts. In der Folge nahmen die Abonnentenzahlen in der Westschweiz schrittweise zu und erreichten 1957 mit siebzig abonnierten Kinos, was rund der Hälfte aller Kinos in der Romandie entsprach, den Höchststand.

Im Gegensatz zum ACSR hielt der Verband der Kinobetreiber in der Deutschschweiz und im Tessin (SLV) stets treu zur SFW. Für die Mitglieder war die Vorführung der SFW auch nach 1945 obligatorisch. Das hatte vor allem ideologische Gründe, denn die Führung des SLV vertrat eine strikt antikommunistische Haltung und sah in der SFW ein notwendiges staatspolitische Instrument im sich abzeichnenden Kalten Krieg.³⁶ Trotz dieser Unterstützung musste die SFW die Produktion aufgrund fehlender Mittel zunächst herunterfahren, zwischen Januar 1946 und September 1947 erschien sie nur noch zweimal im Monat. Aufträge an externe Produktionsfirmen wurden ab 1946 nicht mehr vergeben, was zu Protesten der Filmproduzenten führte.³⁷ Die finanzielle Lage entspannte sich erst 1952, als die Bundessubventionen ins ordentliche Budget überführt und auf 300'000 Franken pro Jahr erhöht wurden.³⁸

³⁴ Fränkel (2003), S. 26–29.

³⁵ Knubel (1997), S. 43–50.

³⁶ Fränkel (2003), S. 60.

³⁷ BAR, J2.143#1975/61#24*, Brief vom Vorstand des Filmproduzentenverbandes an die Schweizer Filmkammer, 24. Oktober 1945; Sitzungsprotokoll des Stiftungsrates, 29. November 1945, S. 5.

³⁸ Knubel (1997), S. 37.

Arbeits- und Produktionsbedingungen unter Chefredaktor Laemmel

Chefredaktor Hans Laemmel nahm mehr Einfluss auf einzelne Produktionsschritte und pflegte einen autoritäreren Führungsstil als sein Vorgänger. Jean-Jacques Speierer, von 1948 bis 1961 als Toningenieur bei Cinégram an der Vertonung der SFW-Ausgaben beteiligt, bezeichnete Laemmel als «petit dictateur».³⁹ Der Kameramann René Boeninger, der 1946 die letzten Aufträge erhielt, schätzte ihn dagegen als «Homme de Métier», der in Bildern denken konnte.⁴⁰ Laemmel gab seinen Kameraleuten telefonisch jeweils drehbuchartige Anweisungen, damit sie die gewünschten Aufnahmen lieferten und nicht zu viel Filmmaterial verbrauchten.⁴¹ Aus Kostengründen galt es ein Verhältnis von 4:1 zwischen gefilmtem und verwendetem Filmmaterial einzuhalten.

Chefredaktor Laemmel forderte eine nüchterne Filmsprache, im Zentrum sollte die Information stehen. Georges Alexath musste die SFW darum im November 1945 verlassen.⁴² Laemmel schätzte ihn als Kameramann, doch seine «lyrischen Souaden» hatten bei ihm keinen Platz.⁴³ Alexath kümmerte sich zu diesem Zeitpunkt um die Bildmontage, Kurt Früh hatte die SFW bereits im Sommer 1944 verlassen und zur Werbefilmproduktionsfirma Central-Film CEFI gewechselt. Ab 1949 arbeitete Früh für die Praesens Film AG.⁴⁴ Im Winter 1947 wechselte auch Robert D. Garbade in die private Filmwirtschaft und wirkte als Kameraassistent in Produktionen wie dem Werbefilm *Familie M* der Praesens Film AG oder dem Spielfilm *Die Venus vom Tivoli* der Gloriafilm AG.⁴⁵ Der Stiftungsrat erkannte in diesen Abgängen ein grundsätzliches Problem. Die «intensive Arbeitsweise» bei der SFW biete vor allem Kameraleuten eine «ausgezeichnete Gelegenheit, [die] Berufskenntnisse zu vervollkommen», das mache sie aber für private

³⁹ BAR, J2.272#2004/90#1*, Transkribiertes Interview von Laurent Huguenin mit Jean-Jacques Speierer, 13. Juli 1999.

⁴⁰ BAR, J2.272#2004/90#1*, Transkribiertes Interview von Eva Sutter mit René Boeninger, 2. Juli 1999.

⁴¹ BAR, J2.272#2004/90#1*, Transkribiertes Interview von Eva Sutter mit Hans Laemmel, 24. Juli 1999.

⁴² Knubel (1997), S. 29.

⁴³ BAR, J2.272#2004/90#1*, Transkribiertes Interview von Eva Sutter mit Hans Laemmel, 24. Juli 1999.

⁴⁴ Roos (1994), S. 26.

⁴⁵ Dumont (1987), S. 416, S. 449.

Unternehmen interessant und die SFW könne sie «mangels genügender finanzieller Mittel nicht zurückhalten.»⁴⁶

Anfang der 1950er-Jahre gelang es aber zwei Kameramänner langfristig zu binden. Im Februar 1947 stiess Georges Bartels zur Equipe. Er kannte Laemmel seit seiner Zeit als Kameramann beim Armeefilmdienst.⁴⁷ Im Sommer 1949 sprang Bartels zwar zwischenzeitlich ab und nahm ein Angebot einer US-Produktionsfirma an,⁴⁸ im Mai 1952 kehrte er aber zur SFW zurück und blieb ihr bis 1975 treu.⁴⁹ Bis zum Ende blieb auch Franz Vlasak (1913–1986), der im September 1949 als Kameramann bei der SFW anfang und von Zürich aus arbeitete. Vlasak hatte in den 1930er-Jahren bei der Praesens-Film AG lange als Assistent von Emil Berna gearbeitet und Filmschulen in Osteuropa besucht.⁵⁰ Die beiden Kameramänner stehen exemplarisch für die personelle Kontinuität, die bei der SFW in den 1950er-Jahren Einzug hielt.

Die Redaktion wuchs unter Laemmel auf zehn bis elf festangestellte Mitarbeiter*innen an. Der Redaktionssekretär war jeweils italienischsprachig und für den italienischen Kommentar zuständig. Laemmel machte nach dem Abgang von Alexath die Bildmontage, verfasste und sprach den deutschen Kommentar. Seine Frau Minouche Laemmel schnitt die Tonaufnahmen und unterstützte ihn bei der Bildmontage.⁵¹ Charly Friedrich fing im Oktober 1946 als Fahrer und Kameraassistent an und lernte von Bartels das Kamerahandwerk.⁵² Die Redaktion befand sich im Erdgeschoss des Geschäftssitzes der Cinégram an der Rue de Hesse 8 in Genf und hatte eigene Zugänge.⁵³

⁴⁶ BAR, J2.143#1975/61#24*, Bericht des Stiftungsrates über das Geschäftsjahr 1949.

⁴⁷ Zum Lebenslauf von Georges Bartels, vgl.: Dumont (1987), S. 256, Fussnote Nr. 2.; BAR, J2.272#2004/90#1*, Transkribiertes Interview von Laurent Huguenin mit Georges Bartels, 3. August 1999.

⁴⁸ BAR, J2.143#1975/61#92*, Brief von Edmond Moreau an Georges Bartels, 1. Juni 1949.

⁴⁹ BAR, J2.143#1975/61#92*, Brief von Georges Bartels an Hans Laemmel, 20. März 1952.

⁵⁰ Zum Lebenslauf von Franz Vlasak, vgl.: Dumont (1987), S. 261, Fussnote Nr. 2; Wenn der Beruf Berufung wird, in: Neue Zürcher Nachrichten, 26. März 1986.

⁵¹ BAR, J2.272#2004/90#1*, Transkribiertes Interview von Laurent Huguenin mit Jean-Jacques Speierer, 13. Juli 1999.

⁵² BAR, J2.143#1975/61#94*, SFW-interner Werdegang von Charly Friedrich anlässlich seines 25-Jahre Jubiläums, November 1971.

⁵³ BAR, J2.143#1975/61#25* Jahresbericht 1953 des Stiftungsrates an die Filmkammer, 3. Mai 1954.

Technische Fortschritte stellten sich nur langsam ein. 1951 schaffte die SFW die erste Synchronkamera und zusätzlich ein neues Tonaufnahmegerät an.⁵⁴ Aus Kostengründen wurden bestehende Geräte häufig umgerüstet, statt neue zu kaufen.⁵⁵ Bei der Anschaffung neuer Geräte war die SFW in ihrer Handlungsfreiheit eingeschränkt, weil sie finanziell vom Bund und dem SLV abhing. Als der SLV 1953 mit der Aufhebung des internen Vorführ-Obligatorium drohte, stand die Zukunft der SFW auf der Kippe. Als Folge davon verzögerte sich der Kauf eines neuen Mischpultes durch die Produktionsfirma Cinégram.⁵⁶ Das Beispiel zeigt, dass die Verbesserung der technischen Ausrüstung von verschiedenen Faktoren abhing und nur langsam vorankam.

Das Fernsehen kommt und Chefredaktor Hans Laemmel geht

Als das Schweizer Fernsehen den Sendebetrieb zunächst versuchsweise und ab 1958 regulär aufnahm, bekam die SFW erstmals Konkurrenz in der Aktualitätsberichterstattung. Für den Stiftungsrat stellte sich darum die Frage einer inhaltlichen und formalen Neupositionierung der SFW. Eine 1956 vom Stiftungsrat gebildete Kommission gab im Juli 1957 die Empfehlung ab, die Aktualitäten dem Fernsehen zu überlassen und zum Magazinformat überzugehen. Das heisst, Themen vertieft im dokumentarischen Stil darzustellen und zudem Beiträge in Farbe zu produzieren.⁵⁷

Chefredaktor Laemmel nahm diese Empfehlungen auf und hielt 1957 fest, dem «Magazinstil näher gekommen» zu sein.⁵⁸ Die Zahl der Sujets pro Ausgabe wurde verringert und die einzelnen Berichte länger, Laemmel sprach von «Miniatur-Dokumentarfilmen».⁵⁹ 1958 produzierte die SFW unterstützt von privaten Geldgebern zudem ihren ersten Farbbeitrag,

⁵⁴ BAR, J2.143#1975/61#25*, Bericht des Stiftungsrates an die Filmkammer, 6. Juni 1952.

⁵⁵ BAR, J2.143#1975/61#112*, Sitzungsprotokoll des Stiftungsrates, 3. November 1955.

⁵⁶ BAR, J2.143#1975/61#25*, Jahresbericht 1953 des Stiftungsrates an die Filmkammer, 3. Mai 1954.

⁵⁷ Fränkel (2003), S. 37.

⁵⁸ BAR, J2.143#1975/61#111*, Redaktioneller Bericht über das Jahr 1957.

⁵⁹ BAR, J2.143#1975/61#111*, Redaktioneller Bericht über das Jahr 1959.

ein Porträt des Schweizer Pavillons an der Brüsseler Weltausstellung.⁶⁰ Ab 1959 wurde die «periodische Herausgabe von farbigen Sujets aufgenommen».⁶¹

Diese Neuerungen blieben jedoch Stückwerk, denn für eine konsequente Neukonzeption fehlten die Ressourcen. Die Realisierung kurzer Dokumentarfilme war aufwändiger als von Kommentaren getragene Sujets und Farbproduktionen kosteten mehr als dreimal so viel wie Schwarz-Weiss-Produktionen.⁶² Der Stiftungsrat hielt programmatische Neuerungen zu diesem Zeitpunkt zudem noch nicht für dringlich. Schliesslich entsprach die Umstellung auf Dokumentarfilme auch nicht dem Selbstverständnis der SFW und ihrem Auftrag, die Vielfalt der Schweiz abzubilden.⁶³ Für Chefredaktor Laemmel musste die SFW weiterhin an fünf Sujets pro Ausgabe festhalten, denn durch «eine falsch verstandene „Magazin“-Formel [würde sie] einen grossen Teil ihrer heutigen Freunde» verlieren.⁶⁴

Innerhalb der Redaktion wuchsen aber die Zweifel. 1957 notierte Laemmel «eine gewisse Rat- und Mutlosigkeit bei den Mitarbeitern [...], die sich die Zukunft der SFW nicht mehr recht vorstellen können».⁶⁵ Erste Mitarbeiter*innen wechselten zum Fernsehen, 1958 der Redaktionssekretär und ein Jahr später der intern zum Tonmonteur aufgebaute Archivmitarbeiter. Auch Laemmel machte sich im Austausch mit Chefredaktoren europäischer Filmwochenschauen Gedanken über die Zukunft.⁶⁶ In den USA hatte das Fernsehen die Filmwochenschauen bereits verdrängt, aber «en Europe, nous réagissons pour ne nous pas laisser éliminer.»⁶⁷ Spätestens Anfang 1961 hatte Hans Laemmel aber den Glauben an die Zukunft der SFW verloren.⁶⁸ Nach siebzehn Jahren als Chefredaktor

⁶⁰ Rüegg (2018), S. 134.

⁶¹ BAR, J2.143#1975/61#111*, Redaktioneller Bericht über das Jahr 1959.

⁶² BAR, J2.143#1975/61#25*, Bilanz 1960.

⁶³ Rüegg (2018), S. 135.

⁶⁴ BAR, J2. 143#1975/61#111*, Redaktioneller Bericht über das Jahr 1957.

⁶⁵ BAR, J2. 143#1975/61#111*, Redaktioneller Bericht über das Jahr 1957.

⁶⁶ BAR, J2.143#1975/61#111*, Redaktioneller Bericht über das Jahr 1959.

⁶⁷ BAR, J2.143#1975/61#25*, Rapport du Conseil de Fondation sur l'exercice 1959.

⁶⁸ BAR, J2.272#2004/90#1*, Transkribiertes Interview von Eva Sutter mit Hans Laemmel, 24. Juli 1999.

reichte er die Kündigung ein und wechselte im September 1961 zu einer privaten Dokumentarfilm-Firma.⁶⁹

Interne Unruhen und Kritik von Aussen(1961–1970)

Mit Hans Laemmel verlor die SFW ihr nationales und auch international bekanntes Aushängeschild. Die in seinem Nachlass erhaltenen Briefe von Kollegen, Journalisten und Verbänden zeugen von der Bestürzung, die sein Abgang weit über die SFW hinaus auslöste.⁷⁰ Der Stiftungsrat war dagegen verärgert, denn auf Druck von Laemmel hatte er mit der Überarbeitung des Organisationsreglements begonnen und den Chefredaktor mit mehr Macht und Kompetenzen ausstatten wollen.⁷¹ Redaktionsintern stellte seine Demission schliesslich über Jahre gewachsene Hierarchien, Abläufe und Strukturen auf den Kopf.⁷²

Neuer Chefredaktor wurde Charles Cantieni, ein Radiojournalist ohne filmhandwerkliche Erfahrung. Neu übernahm Georges Bartels die Bildmontage und Charly Friedrich, der zu Laemmels Zeit als Assistent und Gelegenheitskameramann gearbeitet hatte, stieg zum festangestellten Kameramann auf.⁷³ Friedrich bildete zusammen mit Franz Vlasak das neue Aufnahmeduo, während Bartels nur noch selten auf Reportage ging. Als Kameraassistent wurde im August 1961 Roland Koella (1937*) verpflichtet, er sollte bei Friedrich das Handwerk lernen und schrittweise eigene Reportagen übernehmen.⁷⁴ Koella hatte bei der Schwarz Filmtechnik GmbH in Bern eine Lehre absolviert und als Assistent bei mehreren Filmprojekten Erfahrungen gesammelt, unter anderem als Tonassistent beim Film *Mandara* von René Gardi.⁷⁵

⁶⁹ Sutter/Schärer (2000), Chronik, S. 9.

⁷⁰ BAR J2.272#2004/90#1*, Dossier Nr. 46, Nachlass Hans Laemmel.

⁷¹ Fränkel (2003), S. 17–18.

⁷² BAR, J2.143#1975/61#112*, Sitzungsprotokoll des Stiftungsrates, 6. Juli 1962.

⁷³ BAR, J2, 143#1975/61#92*, Brief von Charles Cantieni an den Stiftungsratsdelegierten Edmond Moreau, 28. Dezember 1961.

⁷⁴ BAR, J2.143#1975/61#101*, Brief von Hans Laemmel an Roland Koella, 25. August 1961.

⁷⁵ BAR, J2.143#1975/61#101*, Curriculum Vitae von Robert Koella, 22.4.1961; Rauh (2018), S. 71–72.

Roland Koella war ein Filmschaffender der jüngeren Generation. Er wollte sich nicht hintenanstellen und unterlief die hergebrachten Hierarchien und Abläufe. Bereits nach wenigen Monaten ermahnte ihn Chefredaktor Cantieni, «dass Herr Friedrich Ihr Team-Chef ist, dem Sie sich unterzuordnen haben».⁷⁶ Weil sich die Arbeitsbeziehung zwischen Friedrich und Koella weiter verschlechterte, schickte Cantieni ihn im Januar 1964 als Assistent von Vlasak auf Reportage. Von ihm sollte Koella «jene Disziplin und Gewissenhaftigkeit erlernen, die für einen Kameramann der Schweizer Wochenschau unentbehrlich sind».⁷⁷ Doch auch Vlasak schaffte es nicht Koella zu disziplinieren, der statt wie üblich mit dem Zug häufig mit seinem Auto oder einem Taxi zu den Drehorten fuhr und regelmässig wegen den dabei entstandenen Spesen gerügt wurde.⁷⁸

Die Auseinandersetzungen mit Roland Koella waren Ausdruck der verlorenen gegangenen Stabilität und Kontinuität der Ära Laemmel. Dazu passten auch die vielen personellen Wechsel auf administrativer Ebene, zwischen Juni 1961 und Dezember 1969 musste sechsmal die Redaktionssekretärin ersetzt werden.⁷⁹ Die «Sekretärinnen wechseln bei uns wie in gewissen südamerikanischen Republiken die Ministerpräsidenten»,⁸⁰ kommentierte der Buchhalter die Wechsel lapidar. Ende Dezember 1966 trat dann auch Chefredaktor Charles Cantieni ab und wechselte zum Radio DRS.⁸¹ Wolf Achterberg wurde am 1. Januar 1967 sein Nachfolger und damit vierter Chefredaktor der SFW.⁸²

Wachsende Kritik und Pläne für eine neue Filmwochenschau

In den 1960er-Jahren stand die SFW vermehrt in der Kritik. Im Parlament ertönten erste Stimmen, die eine Zusammenlegung mit dem Fernsehen (Postulat Jaeckle) oder gleich die Streichung der Bundessubventionen und die Einstellung des Betriebes forderten

⁷⁶ BAR, J2.143#1975/61#101*, Brief von Charles Cantieni an Roland Koella, 31. Dezember 1961.

⁷⁷ BAR, J2.143#1975/61#101*, Brief von Charles Cantieni an Roland Koella, 14. Januar 1964.

⁷⁸ BAR, J2.143#1975/61#101*, mehrere Briefe zwischen dem Chefredaktor und Roland Koella belegen die Auseinandersetzungen wegen den Spesenabrechnungen.

⁷⁹ BAR, J2.143#1975/61#101*, Bewerbungen (1944–1972).

⁸⁰ BAR, J2.143#1975/61#94*, Brief an Evelyne Jaquet, 6. Februar 1969.

⁸¹ BAR, J2.143#1975/61#106*, Redaktioneller Bericht für das Jahr 1966, S. 4–5.

⁸² Sutter/Schärer (2000), Chronik, S. 10.

(Kommission Stocker).⁸³ Politisch blieben diese Vorstösse aber chancenlos. Denn bis zum Ende der 1960er-Jahre verteidigten sowohl der Bundesrat als auch die grosse Mehrheit des Parlaments die SFW als staatspolitische Notwendigkeit. Das zeigte sich sowohl bei der Beratung des Filmgesetzes, das 1963 in Kraft trat und in einem Artikel die rechtlichen und finanziellen Grundlagen der SFW festhielt, als auch bei dessen Revision 1969.⁸⁴

Dagegen begann die Unterstützung für die SFW bei den im SLV organisierten Kinobesitzern zu bröckeln. Gestützt auf Publikumsreaktionen äusserte der Verband 1964 massive Kritik an der Gestaltung und dem Programm der SFW. Der Stiftungsrat reagierte und erarbeitete zunächst intern und, nachdem der SLV mit der Aufhebung des verbandsinternen Obligatorium gedroht hatte, gemeinsam mit den Kinobetreibern ein Reformprogramm. Es wurde 1968 vorgestellt und sah eine komplett neu gestaltete Filmwochenschau vor. Die Jugend als Zielpublikum sollte durch kritische Reportagen in Form von Schwerpunktnummern erreicht werden. Die Anstellung eines Regisseurs und der Einbezug junger Filmschaffender sollte zu einer lebendigeren Gestaltung beitragen. Für die Umsetzung dieser Reformen forderte die gemeinsame Studie des Stiftungsrates und des SLV mehr Mittel und eine Versuchsphase von zweieinhalb Jahren.⁸⁵

Die Kritik des Publikums und die darauf reagierenden Kinobetreiber führten Mitte der 1960er-Jahre zu einem Reformvorschlag, der eine grundlegende Neuausrichtung der SFW einleitete. Denn von der politischen Bedeutung der SFW überzeugt, konnten sich der Bundesrat und das Parlament der vor allem vom SLV geforderten Neuausrichtung nicht entziehen. Im Zuge der Revision des Filmgesetzes erhöhten sie darum wie gefordert die Bundessubventionen von den seit 1963 jährlichen 400'000 Franken schrittweise auf 720'000 Franken im Jahr 1973.

Die neue Filmwochenschau und ihr abruptes Ende (1970–1975)

Für die Umsetzung der Reformen engagierte der Stiftungsrat Hermann Wetter (1935–2012) als neuen Chefredaktor. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern war der Bieler ein Filmpraktiker. Mit seinem Kurzfilm *Ombellifères* hatte er 1967 an den Solothurner Filmtagen

⁸³ Sutter/Schärer (2000), Chronik, S. 9 und 10.

⁸⁴ Fränkel (2003), S. 54–58.

⁸⁵ Schärer (2014), S. 213–215.

für Aufsehen gesorgt und kurz vor seinem Amtsantritt am 1. Januar 1970 ein Trickfilmstudio eröffnet.⁸⁶ Vom Stiftungsrat erhielt er den Auftrag die SFW lebendiger zu gestalten, vermehrt Ausgaben zu einzelnen Themen zu produzieren und internationale Sujets einzubeziehen. Für die Umsetzung standen ihm im ersten Jahr knapp 850'000 Franken zur Verfügung, die hauptsächlich durch Bundessubventionen und Abonnementsgebühren finanziert wurden.⁸⁷

Wetter setzte auf monothematische Ausgaben und überliess die Aktualitäten vermehrt dem Fernsehen. Die Beiträge waren dank mehr Direktton atmosphärischer gestaltet und der Kommentar rückte in den Hintergrund. Baute ein Sujet besonders stark auf Direktton auf und waren bei den Dreharbeiten Beweglichkeit nötig, drehten die Kameraleute mit gemieteten 16mm-Kameras und das gefilmte Material wurde im Studio auf 35mm aufgeblasen.⁸⁸ Unter Wetter wurde der Ton zudem kritischer.

Beim Personal gab es kaum Veränderungen. Nur Roland Koella verliess Ende November 1970 die SFW,⁸⁹ der Kameramann Carlo Varini ersetzt ihn.⁹⁰ Wetter kannte ihn und den im Juni 1971 zur SFW gestossenen Tontechniker Hans Künzi seit der gemeinsamen Zeit bei der Schwarz Filmtechnik GmbH in Bern.⁹¹ Zusammen mit Vlasak und Friedrich bildeten sie die Aufnahmeequipe, während sich Bartels weiterhin um die Montage kümmerte. Vlasak und Friedrich mussten sich rasch auf eine neue Arbeitsweise einstellen. Statt wie bisher Sujets alleine und nach einer logischen Abfolge zu drehen, mussten sie, oft begleitet von Wetter, Aufnahmen gemäss seinen Drehbüchern filmen.

Diese Arbeitsweise war zeitaufwendig, zumal für die Schwerpunktausgaben auch umfangreiche Recherchen nötig waren. Zwar wurde Wetter ab Februar 1970 von zwei journalistischen Beratern unterstützt. Doch er verlangte zusätzlich einen Journalisten und einen Realisator, um sich verstärkt der Filmarbeit widmen zu können. Dem kam der

⁸⁶ Schärer (2014), S. 215; BAR, J2.272#2004/90#1*, Transkribiertes Interview von Eva Sutter mit Hermann Wetter, 3. August 1999.

⁸⁷ BAR, J2.143#1975/61#26*, Bilanz für das Betriebsjahr 1970.

⁸⁸ BAR, J2.272#2004/90#1*, Transkribiertes Interview von Eva Sutter mit Hermann Wetter, 3. August 1999.

⁸⁹ BAR, J2.143#1975/61#101*, Brief von Roland Koella an Hermann Wetter, 30. September 1970.

⁹⁰ BAR, J2.143#1975/61#101*, Brief von P. Meyer an Carlo Varini, 26. November 1970.

⁹¹ BAR, J2.272#2004/90#1*, Transkribiertes Interview von Eva Sutter mit Hermann Wetter, 3. August 1999.

Stiftungsrat mit der Anstellung von Peter Gerdes im Oktober 1970 aber nur teilweise nach.⁹² Gerdes kümmerte sich um Recherchen, redaktionelle Aufgaben und verfasste den Kommentar, so dass sich Wetter stärker auf Drehbücher und Aufnahmen konzentrieren konnte. Trotzdem war er zunehmend ausgelaugt und weil er gemäss eigener Einschätzung auch die Equipe immer weniger motivieren konnte, trat Wetter Ende März 1972 als Chefredaktor zurück.⁹³

Bis ein Nachfolger gefunden wurde, leiteten Peter Gerdes und Georges Bartels die SFW interimistisch. In dieser Zeit verliess Charly Friedrich nach 27 Jahren die SFW und wechselte zum Fernsehen.⁹⁴ Neuer Leiter wurde am 1. April 1973 schliesslich der in der Schweizer Filmszene etablierte Max Dora (1921–1995). Nach der Überarbeitung der Organisationsstrukturen amtierte Dora als Direktor der SFW und Gerdes als Redaktor. Dora vollendete die Reformen, die Wetter eingeleitete hatte, und produzierte die SFW konsequent als Magazin mit in sich geschlossenen Themen. Er suchte die Zusammenarbeit mit jungen Filmschaffenden und beauftragte sie mit der Produktion ganzer Ausgaben. Rolf Lyssy produzierte 1973 beispielsweise vier Kurzfilme für die SFW, darunter eine Reportage über einen Motorradtreffpunkt mit dem Titel *Die Stahlreiter vom Hauenstein*.⁹⁵

Ihre Auftrags-Reportagen mussten die freien Filmschaffenden mit Kameralenten und Filmtechniker der SFW realisieren. Zu diesem Zweck nahm die SFW unter Max Dora mehrere Techniker und Kameralente unter Vertrag. Im Frühjahr 1973 zunächst auf Abruf den Kameramann Ruedi Otth und wenig später sein Kollege Rudolf Küttel, als technischer Mitarbeiter primär für Tonaufnahmen wurde im Juli 1973 Maurice Heimgartner und wenig später Frédéric Godet und Ernst Studer engagiert.⁹⁶ Damit entwickelte sich die SFW ab 1973 nicht nur zu einer Plattform für junge Realisatoren, sondern positionierte sich auch als Ausbildungsstätte und Arbeitgeberin neu.

⁹² Fränkel (2003), 40.

⁹³ BAR, J2.272#2004/90#1*, Transkribiertes Interview von Eva Sutter mit Hermann Wetter, 3. August 1999.

⁹⁴ BAR, J2.143#1975/61#94*, Arbeitszeugnis von Charly Friedrich, 28. Februar 1973; BAR, J2.272#2004/90#1*, Transkribiertes Interview von Laurent Huguenin mit Charly Friedrich, 22. September 1999.

⁹⁵ Schärer (2014), S. 216.

⁹⁶ BAR, J2.143#1975/61#94*, Personal, Buchhaltung.

Bei der neuen Generation von Schweizer Filmschaffenden fand Dora allerdings nur vereinzelt Unterstützung. Sie hofften mehrheitlich auf die Einstellung der SFW und damit verbunden auf eine Aufstockung der Bundesgelder für die allgemeine Filmförderung.⁹⁷ In den 1970er-Jahren verlor die SFW zudem den politischen Rückhalt, vor allem weil die Kosten im Zuge der Neuausrichtung explodierten. 1973 waren die Ausgaben auf über 1.1 Millionen Franken angestiegen,⁹⁸ und für 1975 beantragte der Stiftungsrat sogar eine Erhöhung der Bundessubventionen von 720'000 Franken auf über 1.3 Millionen Franken.⁹⁹ Bei den Budgetberatungen im Januar 1974 tat das Parlament aber das Gegenteil und kürzte die Subventionen für die SFW um die Hälfte auf noch 360'000 Franken. Die Kürzung erfolgte im Zuge von Sparmassnahmen im Bundeshaushalt, der zu dieser Zeit steigende Defizite aufwies.

Die Kürzung der Subventionen läutete das abrupte Ende der SFW ein. Im Sommer 1974 verfügte Bundesrat Hürlimann aufgrund fehlender Mittel die Einstellung der Produktion und die Liquidierung der Stiftung. In seiner Botschaft vom 25. Januar 1975 begründete der Bundesrat die Auflösung der SFW mit dem Bedeutungsverlust durch die Verbreitung des Fernsehens, der ungenügenden Vorführung in den Kinos und dem gestiegenen Finanzbedarf.¹⁰⁰ Die letzte Ausgabe, die Nummer 1651, mit einem Rückblick auf die eigene Geschichte kam am 27. März 1975 in die Kinos.

Die Einstellung der Produktion löste in der Öffentlichkeit kaum Bedauern aus. Die SFW habe als Relikt der Vergangenheit keine Existenzberechtigung mehr, so der allgemeine Tenor in der Presse.¹⁰¹ Dagegen kämpfte Jean-Jacques Speierer an, seit 1961 Direktor der Cinégram und ab 1972 Mitglied im Stiftungsrat der SFW. In verschiedenen Beiträgen wandte er sich an die Öffentlichkeit und rief zu einer Neuerfindung der Filmwochenschau auf.¹⁰² Doch seine Rufe verhallten in der allgemeinen Gleichgültigkeit, und auch seine

⁹⁷ Schärer (2014), S. 217; Fränkel (2003), S. 41.

⁹⁸ BAR, J2.143#1975/61#26*, Bilanz für das Betriebsjahr 1973.

⁹⁹ Fränkel (2003), S. 28–29.

¹⁰⁰ Fränkel (2003), S. 42.

¹⁰¹ BAR, J2.143#1975/61#86*, Presse, Kritiken.

¹⁰² BAR, J2.272#2004/90#1*, Dossier Nr. 48, Nachlass Jean-Jacques Speierer; Schärer (2014), S. 603–605.

Bemühungen um die Realisierung einer als Nachfolgerin der Filmwochenschau gedachten Kurzfilmreihe, blieben ohne Erfolg.

Bibliografie

Dumont, Hervé: Geschichte des Schweizer Films: Spielfilme: 1896–1965 (Lausanne, 1987).

Fränkel, Rebekka: Bilder der „sonntäglichen“ Schweiz: die Schweizer Filmwochenschau in der Ära des Kalten Krieges (Lizentiatsarbeit Universität Zürich, 2003).

Gasser, Bernard: Ciné-Journal suisse: aperçu historique (1923–1945) et analyse de tous les numéros de 1945, in: Travelling (1978/79), S. 3–166.

Grossmann, Andrea: Die Schweizer Filmwochenschau in den Jahren 1941 und 1942: Sinnbilder und visualisierte Grundwerte der Geistigen Landesverteidigung (Lizentiatsarbeit Universität Zürich, 2007).

Knubel, Laurent: Images et représentation de la Suisse dans les actualités cinématographiques suisse de l'immédiat après-guerre, 1945–1950 (Lizentiatsarbeit Universität Fribourg, 1997).

Moeschler, Olivier: Der Schweizer Film. Kulturpolitik im Wandel: der Staat, die Filmschaffenden, das Publikum (Marburg, 2013).

Rauh, Felix: Bewegte Bilder für eine entwickelte Welt: die Dokumentarfilme von René Gardi, Ulrich Schweizer und Peter von Gunten in der Schweizer Entwicklungshilfedebatte, 1959–1986 (Zürich, 2018).

Roos, Josef: Kurt Früh und seine Filme: Bild oder Zerrbild der schweizerischen Wirklichkeit nach 1945? (Bern, 1994).

Rüegg, Severin: Die Filmwochenschau zwischen Aufbruch und Ende, in: Hebeisen, Erika; Hürlimann, Gisela; Schmid, Regula (Hg.): Reformen jenseits der Revolte. Zürich in den langen Sechzigern (Zürich, 2018), S. 130–137.

Schärer, Thomas: Zwischen Gotthelf und Godard. Erinnernte Schweizer Filmgeschichte (Zürich, 2014).

Sutter, Eva; Schärer, Thomas: Politische Information: Begleitprojekt «Schweizer Filmwochenschau». Zeitzeugenbefragung und Quellenrecherchen. Chronik der Schweizer Filmwochenschau (Zürich, 2000).

Voigt, Jürgen: Die Kino-Wochenschau. Das Medium eines bewegten Jahrhunderts (Gelsenkirchen, 2004).