

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 162

Rubrik: Kurz belichtet

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: 14.01.2026

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

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich
ISSN 0257-7852

Redaktion:

Walt R. Vian
Büro: Hard 4-6
Postfach 137
CH-8408 Winterthur
052 / 25 64 44
Telefax 052 / 23 78 19

Redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggle

Mitarbeiter dieser Nummer:

Johannes Bösiger, Josef Stutzer,
Gerhard Midding, Peter Nowotny,
Fritz Göttler, Pierre Lachat,
Michael Lang, Peter Kremski,
Claudia Acklin, Lars-Olav Beier,
Lisa Faessler, Rolf Zöllig.

Gestaltung:
Leo Rinderer-Beeler

Satz:

Jeanette Ebert, Josef Stutzer

Druck und Fertigung:

Konkordia Druck- und
Verlags-AG, Rudolfstr. 19
8401 Winterthur

Inserate:

Konkordia 052 / 23 81 21
Telefax 052 / 23 78 19

Fotos:

Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow,
Basel; 20th Century Fox, Genf;
Cinémathèque Suisse, Lausanne;
Filmcooperative, Monopole
Pathé, UIP, Matthias von Gunten,
Bruno Moll und LOOK NOW!,
Zürich; Jan de Vaal (Joris Ivens
Archiv), Amsterdam; Stiftung
Deutsche Kinemathek, Freunde
der Deutschen Kinemathek,
Berlin.

Vertrieb:

Postfach 6887, CH-8023 Zürich
Heidi Rinderer,
052 / 27 38 58
Rolf Aurich, Uhdestr. 2,
D-3000 Hannover 1,
0511 / 85 35 40
Hans Schifferle, Friedenheimer-
str. 149/5, D-8000 München 21
089 / 56 11 12
S.R.Pyrker, Columbusgasse 2,
A-1100 Wien, 0222 / 64 01 26

Kontoverbindungen:

Postamt Zürich: 80-49249-3
Postgiroamt München:
Kto.Nr. 120 333-805
Österreichische Postsparkasse:
Scheckkontonummer 7488.546
Bank: Zürcher Kantonalbank,
Agentur Aussersihl, 8026 Zürich;
Konto: 3512 - 8.76 59 08.9 K

Abonnements:

FILMBULLETIN erscheint
sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 38.- / DM. 38.- / öS. 350
übrige Länder zuzüglich Porto
und Versand

 Herausgeber:
Katholischer Filmkreis Zürich

Kurz belichtet

FILMARCHIV

Im Film REISEN INS LANDESINERNE kommt sehr schön und beängstigend klar zum Ausdruck, was von der offiziellen Schweiz als «Kulturgut» betrachtet wird und was dementsprechend mit Millionenaufwand geschützt wird. Der Film gehört nicht dazu. Bei den Recherchen zum Kompilationswerk LIEBESERKLÄRUNG haben der Cutter Georg Janett und der Produzent Edi Hubenschmid anschaulich zu sehen bekommen, wie schlecht es um die Archivierungsarbeit in der Schweiz steht. Der Grund ist nicht bei mangelndem Willen der Lausanner Cinémathèque zu suchen, im Gegenteil. Es wird zuwenig aufgebracht für Kulturgut-Aufzeichnungen, die bereits existieren und nicht erst noch gemacht werden müssen. Das erste Problem, dem man bei der Suche nach Filmausschnitten begegnet, ist das Wissen um die Existenz von Kopien. Die Cinémathèque stellt erst jetzt um auf ein Datensystem, das einen raschen Zugriff und den Überblick erlaubt. Das geschieht im Zusammenhang mit der Verlagerung des Filmlagers in einen geeigneteren, kühlen Keller. Weil in der Schweiz vor dem Filmgesetz, das in den sechziger Jahren geschaffen wurde, keine Verpflichtung zur Deposition von Kopien bestand, hat sich offiziell niemand darum gekümmert. Es gab keinen Zwang, irgendetwas abzugeben, und damit war es privaten Initiativen überlassen, Filme überhaupt aufzubewahren. Es werden Geschichten kolportiert von aufgelösten Privatarchiven, aus denen die Filme mangels Verpflichtung nicht nach Lausanne, sondern zur nächsten Abfallgrube geschafft wurden. Bei Labors gibt es Angestellte, die erzählen, wie sie früher mit ganzen Filmkopien Experimente veranstaltet hätten zur Überprüfung der Explosionswirkung und der Brennbarkeit. Das Nitratfilmmaterial reagierte explosionsartig auf Hitze im Gegensatz zum neueren Filmmaterial, das glimmt. Inzwischen ist es in der Schweiz zumindest so, dass Filme, die eine Qualitätsprämie des Bundes gekriegt haben, eine Kopie an die Cinémathèque abliefern müssen. Wenn man bei der Suche nach Filmmaterial eines bestimmten Werkes fündig wird, so ist die Frage immer noch, was und in welchem Zustand erhalten

blieb. Georg Janett schildert seine Erfahrungen so: «Mal war es eine alte Kopie, die aufgrund von Austrocknung und der damit verbundenen Schrumpfung nicht einmal mehr auf einen Schneidestisch passt», geschiehe denn in einen Projektor. «Man kann sie zwar einspannen, mit dem Zahnkranz wird aber die Kopie geschlossen, weil sie nicht mehr durchgeht.» Da lässt sich nur noch durch ein kompliziertes Umkopierverfahren ein neues Duplikat herstellen und davon dann eine neue Kopie. «Es gibt Filme, die sind zwar vorhanden, aber du kannst sie nur noch mit dem Umroller betrachten, sonst lässt sich nichts mehr damit anstellen. Bei zerstückelten Negativen stellen sich ähnliche Probleme punkto Schrumpffaktor.» Nur als Kopie war bei der Suche nach Ausschnitten für LIEBESERKLÄRUNG beispielsweise der Film VOYAGE IMPRÉVU aufzufinden. Eine französische Boulevardgeschichte Jahrgang 34, in die Schweiz verlegt – eine Art früher und auch bereits missglückter Eurofilmversuch –, mit ein paar lustigen Szenen wie jener im Schlafzimmer mit getrennten Betten. Er sagt, er höre Grille, sie sagt, sie würde sie nicht hören. Er nähert sich ihr und stellt fest, er höre sie besser, bis er auf ihrem Bettrand sitzt, ihr einen Kuss gibt und sie sagt, sie höre die Grille jetzt auch. «Es hätte zuviel Aufwand gekostet», meint Georg Janett bedauernd, «diesen nur noch als geschrumpfte Kopie vorhandenen Film einzubauen; wir hätten zuerst ein Duplikat anfertigen müssen und davon eine Kopie.» Nur als Negativ und das verstückelt, gibt es den Aufklärungsfilm der Präsens, FEIND IM BLUT. Die filmische Bearbeitung des Themas Geschlechtskrankheit, realisiert immerhin von Walter Ruttman, ist geschrumpft. Bessere Lagerung allein ist keine Lösung. Der Zugriff muss genauso gewährt sein, und damit müsste eigentlich jeder Film doppelt gelagert werden: als Negativ und als einsetzbare Kopie. LIEBESERKLÄRUNG zeigt ein bisschen, welche Fundgrube die alten Filme darstellen, man muss nicht einmal weit zurückgreifen. Dann allerdings stellt man fest, dass die Lagerungsprobleme bei Farbfilmen noch drastischer sind. Farbschwund heisst das Stichwort, das fast noch fataler sich auswirkt als die Kopien- und Negativschrumpfung, denn Farben lassen sich, es sei denn

bei Technicolorfilmen, nicht wieder herstellen. Die Farben schwinden nicht nur auf den Kopien, sie schwinden auch im Negativ. Zur Lösung des Problems müsste neben mehr Mitteln vor allem auch das Bewusstsein in der Branche größer werden, in bezug darauf, was die Archivierung wert ist, nicht nur filmhistorisch. Darüber hinaus müsste man die Filme besser auswerten können, wozu Kopien, die man brauchen darf, notwendig sind.

Walter Ruggle

SCHWEIZER KINOVERBAND

An seiner diesjährigen Generalversammlung hat der Schweizerische Lichtspieltheaterverband (SLV), in dem die 296 Leinwände der deutschen und italienischen Schweiz vertreten sind, seine Gremien grundlegend aufgefrischt. Der Verband gab sich neue Statuten und trennte vor allem die jahrelang in Personalunion geführte Berner Geschäftsstelle vom Präsidium ab. Anstelle des altershalber zurücktretenden Präsidenten und Geschäftsführers Manfred Fink wurden neu der Bieler Kinoman Vital Eppelbaum als Präsident und der Berner Fürsprecher Roger Chevallaz als Leiter der Geschäftsstelle gewählt. Der Vorstand des SLV wurde von bisher zwölf auf neu zehn Mitglieder reduziert, die trotz fünfzehn Kandidaturen je zur Hälfte Stadt- beziehungsweise Landkinos vertreten. Neu heißtt der Verband «Schweizerischer Kinoverband» (SKV).

SOWJETISCHER TRICKFILM

Anlässlich der Vorbereitung zu dem Internationalen Trickfilm-Festival 1984 in Stuttgart hatte Professor Albrecht Ade beim Institut für Auslandsbeziehungen angeregt, den neuen deutschen Trickfilm in einer Ausstellung für das Ausland zu dokumentieren. Im Frühjahr 1987 wurde auf Einladung des sowjetischen Filmkünstlerverbandes die Ausstellung «Junger Trickfilm in der BRD» in Moskau gezeigt. Jetzt ist der Partner am Zug. Vom 26. Oktober 1988 bis zum 10. Januar 1989 wird im Forum für Kulturaustausch am Charlottenplatz 17 zu Stuttgart eine Ausstellung in Verbindung mit Filmvorführungen

zum Thema sowjetischer Trickfilm präsentiert. Es handelt sich dabei um Originale wie Zeichnungen, Puppen, Storyboards, die einen Einblick in die historische Entwicklung dieser Filmart in der Sowjetunion geben können, wobei der Schwerpunkt dann doch klar auf Produktionen der jüngeren Zeit liegt. Geöffnet von Dienstag bis Freitag, 11 bis 18 Uhr, und am Wochenende von 11 bis 17 Uhr.

FILMPODIUM BÜLACH

Das Filmpodium Bülach zeigt im Winterprogramm an jedem zweiten Montag Filme wie: STALKER von Andrej Tarkowski, THE HARDER THEY COME von Perry Henzell mit Jimmy Cliff, den Klassiker M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER von Fritz Lang und DERSU UZALA von Akira Kurosawa. Genauere Angaben bei: Filmpodium Bülach, Postfach 2002, 8180 Bülach.

FILMSTELLE VSETH

Ende Oktober beginnt das neue Semesterprogramm der Filmstelle an den Zürcher Hochschulen, das diesmal drei verschiedene Zyklen umfasst. Jeweils dienstags werden wichtige Filme von zwei Regisseuren gezeigt, die mit ihrem Schaffen die ästhetische Entwicklung des Films entscheidend mitgeprägt haben: Luciano Visconti (Oktober bis Dezember) und Orson Welles (Januar und Februar). Diese beiden Retrospektiven bilden zugleich das Begleitprogramm zur ETH-Vorlesung «Film: Ästhetik und Gestaltung».

Jeweils am Donnerstag steht während des ganzen Semesters ein umfangreicher Zyklus auf dem Programm, der dem neueren Schweizer Film gewidmet ist. Unter dem Titel Kleine Freiheiten gelangen herausragende Kurz- und Langfilme aus den letzten 25 Jahren zur Aufführung. Zusätzlich werden an drei Wochenenden Schwerpunktprogramme angeboten, und zwar zu den Themen: Retrospektive Fredi Murer; Dokumentarfilmschaffen; Filme aus der Westschweiz.

Alle gezeigten Filme werden in einer über 300 Seiten starken Publikation dokumentiert. Dokumentation sowie ein detailliertes Programm mit genauen

Daten und Anfangszeiten sind erhältlich bei: Filmstelle VSETH, ETH-Zentrum, 8092 Zürich.

STUMMFILMFESTIVAL IN PORDENONE

In Pordenone betreibt man eine lebendige, unkonventionelle Art der Filmgeschichtsschreibung, die sich nicht allein an den grossen Namen und den umstrittenen Meisterwerken orientiert. Man versucht vielmehr – das Festival wurde 1988 bereits zum siebten Mal durchgeführt –, den Querschnitt einer jeweiligen Epoche auch in den vermeintlichen Durchschnittsproduktionen, die nicht darauf bedacht sind, die Grenzen des Kinos zu erweitern, nachzuzeichnen. Auf diese Weise werden dem Zuschauer mindestens ebensoviel Neuentdeckungen beschert wie auf einem Festival mit aktuellen Filmen. Im Mittelpunkt des diesjährigen, dem kürzlich verstorbenen Ehrenpräsidenten Jean Mitry gewidmeten Festival stand – neben dem Repertoire der klassischen Periode des italienischen Stummfilms, Hommagen an Georges Méliès und seinen Bruder Gaston sowie einer umfangreichen Aufarbeitung des unbekannten jugoslawischen Stummfilmerbes – das US-Kino der zehner Jahre. Eine nahezu vergessene Kinoepoche, die man vornehmlich mit den Namen Griffith, Chaplin und DeMille assoziiert und derer man sich allenfalls noch erinnert, weil in ihr nachmalig berühmte Regisseure debütierten. Zwar kam man auch in Pordenone in den Genuss, einen frühen Raoul Walsh (die nur als Fragment erhaltene Adaption des Ibsen-Dramas «Stützen der Gesellschaft») zu sehen, ebenso wie einen frühen La Cava (den launigen, einfallsreichen Animationsfilm BREATH OF A NATION) oder frühe Regiearbeiten von Frank Borzage (unter anderen seine vor allem in den Szenen on location im jüdischen Ghetto von New York bestechende Version des Romans «Humoresque»). Natürlich wurde der kürzlich in Prag wieder aufgefundene Film von John Ford HELL BENT mit der grössten Spannung erwartet. Der 1918 entstandene Western verweist im Blick auf die Landschaft, im robusten Humor und der Herausarbeitung bestimmter Topoi und Archetypen schon auf den klassischen

Westernregisseur des Tonfilms, und bestätigt Fords eigenes Urteil, der für seine Arbeiten mit Harry Carey reklamierte: «They were not shoot-em-ups, they were character stories.»

Diese nur wenig erforschte Kino-Ära zählt jedoch darüberhinaus zu den bemerkenswertesten des amerikanischen Films. Bis zur endgültigen Konsolidierung des Studiosystems (welche mit der Fusion diverser Firmen zu MGM 1924 abgeschlossen war) war es eine Zeit der relativen künstlerischen Freiheit. Grosse Stilisten wie Maurice Tourneur (dieser erste «painter of images», dem das Festival eine kleine Hommage widmete) und der frühverstorbene, frühvollendete John H. Collins (ein sehr modern anmutender «auteur», dessen Filme an die physische Realität des Genrekinos der Nachkriegszeit denken lassen) konnten das visuelle Potential, das Griffith erst kurz zuvor dem Erzählkino erschlossen hatte, voll aus schöpfen. Zudem war es eine erstaunlich homogene Produktionsperiode, die neben Western, Melodramen und Verwechslungskomödien auch Arbeiten weiblicher Regisseure (etwa Nell Shipman und Lois Weber, die ihre Filme auch als Darsteller und Autoren prägten) von grosser Originalität hervorbrachte. Das Spektrum reichte – um nur zwei Beispiele zu nennen – von dem in jeder Hinsicht japanisch wirkenden THE DRAGON PAINTER (Produzent und Hauptdarsteller Sessue Hayakawa) bis zu der Thomas-Ince-Produktion THE DARK MIRROR, die in ihrer Atmosphäre urbaner Bedrohung und der Vermischung von Traum und Realität die labyrinthischen Erzählstrukturen des film noir vorausahnt. In erster Linie waren die zehner Jahre allerdings eine Phase des spannungsreichen Übergangs *from stage to screen*. Dass dies ein veritablem Emanzipationsprozess war, liess sich im Verlauf des Festivals vielfach nachvollziehen. Der Darstellungsstil entwickelte sich von der grossen, noch den Beifall eines Bühnenpublikums erheischenden Gebärde bis zu einer Natürlichkeit des Blickes und der Geste – gerade in den Tourneurfilmen berührte mich die Subtilität und Leichtfüssigkeit des Ausdrucks. (Ich vergaß oft genug, dass sie vor rund siebzig Jahren entstanden sind.) Die Architektur befreite sich von den gemalten Prospekten und den Fesseln einer theatralen Raumauflösung, um in den Händen früher Virtuosen

wie Ben Carré und Wilfred Buckland zum expressiven, originär filmischen Dekor zu werden. Das Diktat des natürlichen Tageslichts als einziger Lichtquelle wurde rasch überwunden; man verfeinerte das glamouröse *backlighting* und bemühte sich später auch um eine sorgfältige Motivierung der Lichtführung. Die natürliche Tiefenschärfe, die zunehmende Mobilität der Kamera und nicht zuletzt ein reicher Fundus optischer Tricks (die Leinwände müssen damals überschwemmt worden sein von in Doppelbelichtungen eingebildeten Phantasie- und Traumfiguren, welche freilich auch auf den Hang zum Phantastischen auf einer thematischen Ebene verweisen) befreiten das Medium endgültig von der Bühnenhaftigkeit.

In der zweiten Hälfte des Jahrzehnts hatten sich Genremuster und Erzählkonventionen, ja das Medium selbst, längst in einem solchen Masse etabliert, dass das Kino sich selbst reflektieren konnte: Es hatte seine Unschuld auf charmante Weise verloren. Die Ebenen von Realität und Fiktion gerieten gründlich durcheinander und das Erzählen wurde selbst thematisiert. In HELL BENT nähert sich die Kamera einem Gemälde, das zum Leben erwacht und dadurch die eigentliche Handlung ins Rollen bringt. Mauritz Stillers VINGARNA ist wahrscheinlich das erste Beispiel eines Films-im-Film und Tourneurs A GIRL'S FOLLY persifliert nicht nur den Starkult und die «one reel a week»-Produktionsweise, er legt überdies nahe, dass damals schon die Hollywoodparties einen zweifelhaften Ruf besass.

Gerhard Midding

FILMBRANCHE FÜR MEDIA-PROGRAMM

Im Gegensatz zur Sektion Film im Bundesamt für Kulturpflege (BAK) macht sich die gesamte Schweizer Filmbranche für einen Beitritt der Schweiz zum MEDIA-Programm stark. In einem öffentlichen Aufruf von Cinésuisse, dem Dachverband der Schweizer Filmfachverbände, heisst es: «Den Diskussionen in und um Locarno haben Sie entnehmen können, dass sich die Filmkreise Gedanken machen, wie sich die Schweiz vermehrt in die Film-

förderungsbestrebungen der Europäischen Gemeinschaft und des Europarates integriren könnte. So haben der Schweizerische Verband für Spiel- und Dokumentarfilm, der Verband Schweizerischer Filmgestalter und der Schweizerische Filmverleiher-Verband beim Bundesamt für Kulturpflege um eine Aussprache nachgesucht, um die Möglichkeiten einer Schweizer Beteiligung an den MEDIA-Programmen der EG abzuklären. Bestrebungen des Europarates und der EG sollen sich sinnvoll ergänzen.»

Für diese Verbände ist klar, was Christian Zeender, dem Leiter der Sektion Film im BAK, noch nicht geläufig scheint. Sie schreiben: «Der Realisierung am nächsten steht das sogenannte *Low-Budget-Film-Projekt* des *European Film Distributions Office* in Hamburg – ein Pilotprojekt zur Vertriebsförderung von europäischen Filmen mit einem Budget von unter 4,5 Millionen Franken.»

Die in Cinésuisse zusammengeschlossenen Verbände haben ihre Mitglieder ein, sich an einem Teil der notwendigen Beitragsgelder zu beteiligen. Man hofft, dass auch im BAK Einsicht sich einstellt, denn im Oktober haben nach einer unfallbedingten Verschiebung die Aussprachen der Verbandsvertreter in Anwesenheit des BAK-Chefs Alfred Defago endlich stattfinden können. Dabei scheint klargeworden zu sein, dass sich die Sektion Film etwas gar weit von der Basis entfernt bewegte. Sie muss jetzt zusammen mit den Betroffenen die verschiedenen Projekte betrachten und ihr Engagement im Sinn der Sache einsetzen.

LITERATUR ZUM ETHNOLOGISCHEN FILM

«In einem anthropologischen Film sehen wir die Welt nie durch die Augen eines Einheimischen, aber wenn wir Glück haben, sehen wir die Einheimischen durch die Augen eines Anthropologen.» Jay Ruby

Im Zentrum aller hier vorgestellten Publikationen steht die Frage, wie wird im dokumentarischen, spezifisch im ethnologischen Film, Wirklichkeit hergestellt? Ziel dieser Veröffentlichungen ist, nun auch im deutschsprachigen Raum eine vertiefte, erkenntnistheoretische Diskussion in Gang zu

setzen über Strategien, wie Wirklichkeit im Medium dargestellt, inszeniert, konstruiert wird. Überlegungen, die das einfache, aber gerade auch bei Ethnofilmmern gängige Modell – Film dokumentiert Wirklichkeit – kritisieren. Ein Modell der platten Widerspiegelung: Als ob der Prozess des Beobachtens das beobachtete Ereignis nicht weiter beeinflussen würde und als ob das Arrangieren des Beobachteten die Lesart überhaupt nicht bestimmen würde.

Die Ethno-Zeitschrift «Trickster» widmet ihre neueste Nummer, *Flahertys Erben. Die Stunde der Ethnofilmer* (München, Trickster, 1988) ganz dem Ethnofilm. Der einleitende Aufsatz «Über ethnographische Autorität» von James Clifford frägt nach dem Wandel des ethnographischen Blicks, nach der unterschiedlichen Praxis des ethnographischen Schreibens, nach den Konventionen, wie fremde Kulturen dargestellt werden (sollen). Cliffords Argumentation bezieht sich zwar nur auf ethnologische Texte, aber seine fundierte und anregende Diskussion möglicher Umsetzungsstrategien, seine Analyse der Auflösung der mo-

sen kann, führt David MacDougall anhand des inneren Kommentars am Beispiel eigener Filmerfahrungen aus. Von den Schwierigkeiten mit einer allzu engen Vorstellung von ethnographischem Film, erzählen Daniela Weise und Tobias Wendl anhand ihrer Erfahrungen mit Filmprojekten für das Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen. Notizen von den ersten ethnographischen Filmtagen in Adis Abeba (1982), ein Interview mit Jürgen Rudow, einem Ethnofilmer aus der DDR, ein Erfahrungsbericht von Knut Ekström über ein Filmprojekt urbaner Anthropologie in Stockholm und ein Aufruf, die falsche Scheu vor dem «neuen» Medium Video zu verlieren, ergänzen das Heft. Literaturbesprechungen und eine Übersicht über ethnographische Filme im bundesdeutschen Verleih erhöhen den Gebrauchswert dieser Nummer.

Trickster, der Verlag für ethnologische Literatur, knüpft mit diesem Themenheft an eine frühere Publikation an: *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film* (München, Trickster, 1984), erschienen anlässlich der gleichnamigen Filmreihe des Münchner Filmmuseums 1984. Wolf-

dass es keinen unbedarften Umgang mit Bildern von «Fremden» geben kann und darf.

Eine zum gleichen Anlass erschienene Broschüre *100 ethnographische Filme. Die Fremden sehen. Materialien und Beschreibungen* (Trickster, 1984) bietet Kurzbeschreibungen zu einzelnen Filmen und Informationen zu den Regisseuren, deren Werke an dieser Veranstaltung vorgeführt wurden.

Eva Hohenberger versucht in ihrer wissenschaftlichen Arbeit *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm – Ethnographischer Film – Jean Rouch* (Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 1988) auf anregende Weise die Theorie über den Dokumentarfilm weiterzutreiben, besser gesagt, ihn überhaupt für die Theorie zu erschliessen. Dabei problematisiert auch sie das Verhältnis von Film und Wirklichkeit. Nicht die Abbildproblematik – Dokumentarfilm als abgebildete Wirklichkeit – sondern Dokumentarfilm als filmgewordene Wirklichkeit, als strukturierte Abfolge von Bildern über die Realität, Dokumentarfilm als Text steht im Mittelpunkt. In einem ersten Teil diskutiert die Autorin Thesen gängiger Dokumentarfilmtheorien und versucht anhand neuer Begriffe andere Problemfelder aufzuräumen. Insbesondere werden der kommunikative Kontext des Dokumentarfilms und (mit den Begriffen des Diskurses und der Geschichte) die Bedeutung des Narrativen für den Dokumentarfilm näher bestimmt. Daneben wird der Dokumentarfilm als Gattung, in seiner historischen Auffächerung analysiert. In einem zweiten Teil des Buches wendet Eva Hohenberger die so entwickelten Kategorien auf zwei spezifische Ausformungen des ethnographischen Films an. Die Gegenüberstellung eines ethnowissenschaftlichen Films aus dem Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen und des ethnomethodologischen Films, *WEDDING CAMELS* von Judith und David MacDougall, verdeutlicht die Bandbreite des ethnologischen Films. Sie reicht, vom Dokument, das sich am naturwissenschaftlichen Modell orientiert bis zum am Verstehen einer fremden Kultur, am Begegnungscharakter interessierten, mehrdeutigen und vielschichtigen Film. Ein dritter Teil beschäftigt sich mit dem Werk von Jean Rouch, einem Aussenseiter des ethno-



nologischen Autorität des westlichen Ethnographen in eine polyphonere Berichterstattung, in Richtung einer mehrfachen Autorenschaft, schärft den Blick für analoge Probleme im Ethnofilm. Werner Petermann versucht aus der Überzeugung, dass wesentlich für die filmische Beobachtung die Art und Weise ist, wie die ausserfilmische Realität in die Realität des Films eingeht, Kriterien für die Ethnofilmarbeit zu finden; was dies konkret heis-

gang Petermann eröffnet den Band mit einer Übersicht über die Geschichte des ethnographischen Films. Im Vordergrund des informativen Bandes stehen Interviews und Erfahrungsberichte von Ethnofilmmern (Jean Rouch, David MacDougall, Ivo Strecker, Bob Connolly) über ihre Arbeit vor Ort, mit den Produzenten (interessant die Entwicklungen im britischen Fernsehen) oder «formale» Probleme; alle machen auf unterschiedliche Weise klar,

logischen Films, und zeigt anhand einer ausführlichen Analyse von MOI, UN NOIR wie Rouch, der sich der Ethnologie verpflichtet fühlt, praktisch die Grenzen zwischen «Wissenschaft» und Dokumentarismus auflöst.

Josef Stutzer

AKTION SCHWEIZER FILM – NACHWUCHSFÖRDERUNG

Im Rahmen der Aktion Schweizer Film entrichtet das Schweizerische Filmzentrum auch dieses Jahr wieder Herstellungsbeiträge an Nachwuchsfilmern. Seit 1979 konnten 88 Projekte mit einer Gesamtsumme von 745 000 Franken gefördert werden. Dieser Produktionsfonds für Erstlingsfilme und Werke junger Filmschaffender wird aus den Erträgen des «Kinozehners» sowie aus öffentlichen und privaten Gönnerbeiträgen gespiesen. Am «Kinozehner» sind Kinos in verschiedenen Schweizer Städten beteiligt.

Die Projekte der Aktion Schweizer Film 1988 müssen bis 26. November beim Schweizerischen Filmzentrum in Zürich eingereicht werden (Datum des Poststempels). Beim Filmzentrum kann auch das Reglement bezogen werden (Münstergasse 18, 8001 Zürich, ☎ 01/47 28 60).

Die Entscheide der Vergabekommission, die vom Filmhistoriker Dr. Viktor Sidler präsidiert wird, werden an den Solothurner Filmtagen 1989 (17. – 22. Januar) bekanntgegeben.

FILMVORLESUNG AN DER ETH-ZÜRICH

Auch in diesem Wintersemester findet an der ETH-Zürich im Rahmen der Abteilung XII (Geistes- und Sozialwissenschaften) eine Lehrveranstaltung zum Thema Film statt, die allgemein zugänglich ist. Dr. Viktor Sidler liest über *Ästhetik und Gestaltung* (jeweils mittwochs von 17.15 bis 19 Uhr, Beginn: 26. Oktober, Ort: ETH-Hauptgebäude, Rämistrasse 101, Auditorium F7). Im Sinne einer Auseinandersetzung mit der Ästhetik des Films geht die Vorlesung von einer dreifachen Fragestellung aus: 1. Wie und als was erscheinen filmische Gestaltungsformen? 2. Was sind sie in Wirklichkeit – wie ist

ihre Machart? 3. Welche Bedeutung kommt ihnen zu? Die Behandlung folgender Themenkreise ist vorgesehen: Gross- und Detailaufnahme als Beispiel für die Handhabung der Cadrage; Travellings als Beispiel für die Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung und der damit verbundenen ästhetischen Erfahrung; Experimentalfilme als Selbstdarstellung filmischer Gestaltung; die Bestimmung filmischer Erzählweisen durch Schnittmuster, Bild- und Montagestrukturen. Innerhalb der Vorlesung werden zur Illustration des Gesagten Filmausschnitte beigezogen, einzelne wichtige und umstrittene Werke der Filmgeschichte gelangen auch vollständig zur Aufführung, teilweise in die Lehrveranstaltung integriert, teilweise im Anschluss daran. Das Spektrum der Regisseure reicht dabei von Dreyer, Griffith, Eisenstein über Sternberg, Welles, Wyler bis zu Antonioni, Godard, Wiseman, Greenaway und Angelopoulos.

Weitere Informationen sind erhältlich bei: Filmstelle VSETH, Vorlesung, ETH-Zentrum, 8092 Zürich.

EUROPÄISCHE FILMVERTRIEBS- FÖRDERUNG

Die ersten Eingabetermine für eine Vertriebsförderung für Low-Budget-Filme sind der 1. November und 1. Dezember 1988. Schon 14 Tage später sollen jeweils die Förderungen bereits zugesprochen sein.

Bekanntlich wurde während des 3. Europäischen Low Budget Film Forums im Juni das *European Film Distribution Office* (Europäisches Filmbüro, efdo) gegründet, welches die erste europäische Vertriebsförderung für Low-Budget-Filme im Rahmen des MEDIA-Programms in den Ländern der EG organisieren und abwickeln wird. Dabei können fünfzig Prozent der Verleihvorkosten (Kopien, Untertitelung, Werbung, etc.) beim efdo beantragt werden, wenn sich mindestens drei Verleiher aus drei Ländern der EG für die Auswertung des gleichen Films in ihren Ländern entscheiden.

Richtlinien, Satzung und Anmeldeformulare bei: Europäisches Filmbüro e.V. (efdo), Friedensallee 14-16, D-2000 Hamburg 50, ☎ (0049) (0)40/390 90 25.

«Die Ästhetik
einer neuen Sexualität.»

Vogue



DER SCHUH DES PATRIARCHEN
AUFSTIEG
UND FALL DER
BALLY-DYNASTIE

EIN FILM VON
BRUNO MOLL
MIT BEAT LÜTHY

KAMERA EDWIN HORAK
MONTAGE GEORG JANETT
MUSIK BRUNO SPOERRI

LOOK NOW!

LOOK NOW!

Bea Cuttat & Ella Kienast
Postfach 38, 8034 Zürich
Tel. 01/69 43 05 & 01/69 45 19

Die Spieldaten:

Im November:
Zürich: Filmpodium
"Studio 4"
12. - 30. November

Im Dezember:
Basel: Kino Camera

**REISEN INS
LANDESINNERE**

ein Film von Matthias von Gunten

Kamera: Pio Corradi - Ton: Felix Singer, Martin Witz
Schnitt: Bernhard Lehner - Mischung: Dieter Lengacher

Im November:
Aarau: Kino Schloss
ab 25. November
Bern: Kellerkino
ab 22. oder 29. 11.
Biel: Cinéma Lido
ab 23. November
Solothurn: Palace
19./20. November

Im Dezember:
Bern: Kellerkino
Luzern: Atelierkino
Reinach/AG: Kino
Atelier 27.-29.12.
Schaffhausen: Kellerkino
14. 12.

KINO IM KUNSTMUSEUM

Anlässlich des fünfjährigen Jubiläums erhielten die Besucher des *Kino im Kunstmuseum* Gelegenheit, aus den bisherigen Programmen der rührigen Berner Spielstelle ein Wunschprogramm zusammenzustellen. Im November und Dezember werden daraus Filme gezeigt, wie *DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED* von Lotte Reiniger, *A BIGGER SPLASH* von Jack Hazan, *ANDREJ RUBLJOW* von Andrej Tarkowski und *L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD* von Alain Resnais.

Im weiteren sind am 19. November sowjetische Filmemacher zu Besuch; am 29. November sowie am 1. und 2. Dezember werden Ausschnitte aus den Film- und Fernsehproduktionen des Avantgarde-Komponisten Mauricio Kagel auf Video gezeigt. Detailliertes Programm bei: Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8-12, 3011 Bern, ☎ 031 / 22 09 44.

FILMWISSENSCHAFTER UND FILMKRITIKER GESUCHT

Die Universität von Warwick (Grossbritannien) plant für 14. bis 17. September 1989 ein internationales Kolloquium über den europäischen populären Film und sucht deshalb Filmwissenschaftler und -kritiker, die sich mit diesem noch vernachlässigten Aspekt der Filmwissenschaft beschäftigen und bereit wären, einen Beitrag zu dieser Veranstaltung zu leisten. Konferenzsprachen sind Englisch und Französisch (Übersetzungsdiene für die meisten anderen europäischen Sprachen stehen zur Verfügung). Als Bereiche im Vordergrund stehen: *Genres, Stars und Präsentationen* (populäre Genres in ihrer Beziehung zu den nationalen Kulturen und Traditionen und dem amerikanischen Kino / Exportmöglichkeiten populärer Genres / populäre Darsteller und Stars / Darstellung von Geschlechtsrollen und ethnischen Minderheiten), *Kontexte* (ökonomisches Umfeld der nationalen Kino- und Fernsehproduktionen und ihre Beziehungen zum Filmschaffen anderer Länder / populäres Kino und sein Publikum / populäres europäisches Filmschaffen und seine nationale kritische Rezeption / populäres Kino und Fernse-

hen), *Konzeption des «Populären»* (Theorie des Populären in Bezug zum Filmschaffen / populäres Kino, Massenkultur und Sub-Kulturen / unterschiedlicher Status des populären Kinos in verschiedenen Ländern / populärer Geschmack und Ideologie). Vorschläge sind bis zum 1. Dezember 1988 einzureichen. Nähere Informationen bei: Richard Dyer und Ginette Vincendeau, Film Studies Department, University of Warwick, Coventry CV4 7AL, Great Britain.

STEIRISCHER HERBST 88

Im Süden von Wien beginnt die Provinz. Graz, einst Hitlers «Stadt der Bewegung», ist von der Nähe Jugoslawiens geprägt. Rathaus und Mausoleum erinnern in ihrer Bauweise an die slawische Architektur, haben etwas Fremdes, Unberechenbares. Graz ist auch die Stadt, in der die österreichische Kultur Ende der sechziger Jahre einen neuen Frühling erlebte. Da im Land von Kaiser Franz Joseph jedoch alles etwas anders zu und her geht als anderswo, nannte sich dieser Kulturfrühling kurzerhand «steirischer herbst».

In den zwanzig Jahren seiner Existenz hat sich dieses Festival immer wieder auch dem Film zugewandt. Mit der Etablierung der österreichischen Filmtage von Wels schien das Thema dann aber vorübergehend für die Hauptstadt der Steiermark gestorben. Bernhard Frankfurter, selbst filmend und agiler Prophet des bewegten Bildes, hat im Oktober den – geglückten – Versuch unternommen, Graz zur Hauptstadt eines Dialoges zwischen den deutschsprechenden Filmländern zu machen. «F.K.K. – Film, Kunst, Kino» nannte er seine viertägige Veranstaltung, die begleitet wurde von einer dem österreichischen Heimatfilm und dem Grazer Drehbuchautor Carl Mayer gewidmeten Retrospektive.

Aufgeteilt in ein zweitägiges Symposium und einen anschliessenden Workshop ging es in langen Debatten und Referaten um die Unterschiede der Krisen des Autorenfilms in der Bundesrepublik, der Schweiz und Österreich. Eine Thematik also, die an sich nichts Neues verspricht: die

üblichen larmoyanten Klagelieder der Praktiker und Theoretiker. Dass in Graz am Schluss doch ein über die Selbstbeweihräucherung hinausgreifendes Gespräch entstehen konnte, ist wohl der Zusammensetzung der Diskussionsteilnehmer zu verdanken. Weniger das Symposium, welches etwas gar ausführlich auf die Krise «made in Austria», die uns an Debatten aus den frühen siebziger Jahren erinnern könnte, als der Workshop vermochte eine echte Auseinandersetzung zu liefern. Die verschiedenen Standpunkte und die von Nation zu Nation unterschiedliche Situation der Kinolandschaft zwangen die Teilnehmer immer wieder dazu, eigene Positionen zu überdenken, den eigenen Pessimismus zu relativieren. Der Schweiz kam dabei die Rolle des Adovaten des Optimismus zu.

Die elf Workshopteilnehmer, zu denen sich noch einige Referenten des Symposiums gesellten, stammten aus verschiedensten Lagern. Theoretiker akademischen Ursprungs wie Josef Grunz, der Dozent und Leiter der Abteilung für soziologische Theorie, Bildungssoziologie und Kommunikationsforschung an der Universität Linz, oder Kritiker wie Andreas Kilb und Helmut Schödel von der «Zeit» aus Hamburg standen Praktikern wie dem Regisseur Christian Berger oder dem Schweizer Produzenten und Verleiher Donat Keusch gegenüber. Letzterer war es auch, der ein Abdriften in allzu theoretische Diskurse durch Einbringen eines gezielten und erstaunlich breiten professionellen Wissens verhindern konnte. Andreas Kilb skizzierte ein apokalyptisches Bild des bundesdeutschen Films und Kinos. Namentlich prangerte er den Einfluss des Fernsehens als Minimalisator der Ästhetik an. Der Erfolg von Filmen wie OTTO oder OEDIPUSSI versinnbildliche für ihn die Rückkehr zu Papas Kino, das vor über zwanzig Jahren in Oberhausen für tot erklärt worden war. In der Zeit nach Fassbinder, den Kilb als den wichtigsten deutschen Nachkriegsregisseur kurz würdigte, bleibt nicht mehr viel, Wim Wenders allenfalls. Kommerzieller Erfolg und künstlerischer Anspruch standen sich auch in Graz einmal mehr als (scheinbar) unauflöslicher Widerspruch gegenüber. Donat Keuschs Plädoyer für eine Professionalisierung der Drehbuchautoren wurde anfänglich mit Skepsis aufgenommen. In der Feststellung allerdings, dass die einst so herbeigesehnte und endlich etablierte Filmförderung zum Teil am falschen Ort ansetzt, fand sich ein Konsens unter den Teilnehmern. Filmförderung ja, aber auf die wahren Bedürfnisse des Kinos ausgerichtet. Während Klaus Eder, der Generalsekretär des Internationalen Filmkritikerverbandes, und Andreas Kilb dem Kino eine Zukunft als eine Art Museum zubilligten, versuchten die beiden Schweizer Vertreter anhand der Entwicklung im eigenen Land aufzuzeigen, welchen rückwirkenden Einfluss städtische Programmkinos und alternative Spielstätten auf das normale Verleihprogramm haben können.

In meinen Ausführungen habe ich versucht, aufgrund eines Vergleiches zwischen den vierziger und den achtziger Jahren darzulegen, welche Eigenheiten die Filmwirtschaft in der Schweiz prägen, welche Probleme es heute anzugehen gälte. Die Figur des Produzenten Lazar Wechsler und die Geschichte seiner Produktionsfirma Praesens gaben mir das Grundmuster ab. Der Niedergang des alten Schweizerfilms und damit auch der Untergang der wenigen Produzenten, die es im Land gab, erweist sich aus heutiger Sicht als Fehlentwicklung – die Autoren haben ja oft auch den Bereich der Produktion übernommen. Uns fehlen die starken Produzenten; Förderungsgeldkoordinatoren können kaum den Einfluss ausüben, den ein Produzent im Sinne eines Partners des Filmemachers ausüben müsste. Vergangenheit ist Gegenwart, muss Gegenwart sein, lautete eine der Forderungen. Die Referate des Filmpublizisten Georg Seesslen und der Buchautorin Gertraude Steiner über das Kino der fünfziger Jahre konnten als Warnung interpretiert werden. Durch den historischen Exkurs schimmerte die aktuelle Gefahr, durch seichte Unterhaltungsware die Krise abwenden zu wollen, ohne dabei zu merken, dass man der Branche damit erst eigentlich den Todesstoss verpasst. «F.K.K. – Film, Kunst, Kino» war ein Probelauf. Das laute Nachdenken über die Probleme des deutschsprachigen Filmes – die DDR wird wohl vorläufig noch ausgeklammert bleiben müssen – hat sich gelohnt. Eine Publikation ist bereits geplant – nächstes Jahr in Graz?

Johannes Bösiger