

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 Ruggie

Mitarbeiter dieser Nummer:

Johannes Bösiger, Josef Stutzer,
Gerhard Midding, Peter Nowotny,
Fritz Götter, Pierre Lachat,
Michael Lang, Peter Kremser,
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

Abonnemente:

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



Herausgeber:
Katholischer Filmkreis Zürich

FILMARCHIV

Im Film REISEN INS LANDESIN-
NERE kommt sehr schön und
beängstigend klar zum Aus-
druck, was von der offiziellen
Schweiz als «Kulturgut» be-
trachtet wird und was dement-
sprechend mit Millionenauf-
wand geschützt wird. Der Film
gehört nicht dazu. Bei den
Recherchen zum Kompilations-
werk LIEBESERKLÄRUNG ha-
ben der Cutter Georg Janett
und der Produzent Edi Hub-
schmid 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 Filmaus-
schnitten begegnet, ist das
Wissen um die Existenz von
Kopien. Die Cinémathèque
stellt erst jetzt um auf ein Da-
tensystem, das einen raschen
Zugriff und den Überblick er-
lauben wird. Das geschieht im
Zusammenhang mit der Verla-
gerung des Filmarchivs in einen
geeigneteren, kühlen Keller.
Weil in der Schweiz vor dem
Filmgesetz, das in den sechzi-
ger Jahren geschaffen wurde,
keine Verpflichtung zur Depo-
nierung von Kopien bestand,
hat sich offiziell niemand
darum gekümmert. Es gab kei-
nen Zwang, irgendetwas abzu-
geben, und damit war es priva-
ten Initiativen überlassen,
Filme überhaupt aufzubewah-
ren. Es werden Geschichten
kolportiert von aufgelösten Pri-
vatarchiven, aus denen die
Filme mangels Verpflichtung
nicht nach Lausanne, sondern
zur nächsten Abfallgrube ge-
schafft wurden. Bei Labors gibt
es Angestellte, die erzählen,
wie sie früher mit ganzen Film-
kopien Experimente veranstal-
tet hätten zur Überprüfung der
Explosionswirkung und der
Brennbarkeit. Das Nitratfilm-
material reagierte explosions-
artig 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 Cinéma-
thèque 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 da-
mit verbundenen Schrumpfung
nicht einmal mehr auf einen
Schneidetisch passt», ge-
schweige denn in einen Projek-
tor. «Man kann sie zwar ein-
spannen, mit dem Zahnkranz
wird aber die Kopie geschlis-
sen, weil sie nicht mehr durch-
geht.» Da lässt sich nur noch
durch ein kompliziertes Umko-
pierverfahren ein neues Dupli-
kat herstellen und davon dann
eine neue Kopie. «Es gibt
Filme, die sind zwar vorhan-
den, aber du kannst sie nur
noch mit dem Umroller be-
trachten, sonst lässt sich nichts
mehr damit anstellen. Bei zer-
stückelten Negativen stellen
sich ähnliche Probleme punkto
Schrumpffaktor.» Nur als Kopie
war bei der Suche nach Aus-
schnitten für LIEBESERKLÄ-
RUNG beispielsweise der Film
VOYAGE IMPRÉVU aufzufinden.
Eine französische Boulevard-
geschichte Jahrgang 34, in die
Schweiz verlegt – eine Art frü-
her und auch bereits miss-
glückter Eurofilmversuch –, mit
ein paar lustigen Szenen wie je-
ner im Schlafzimmer mit ge-
trennten Betten. Er sagt, er
höre Grillen, sie sagt, sie würde
sie nicht hören. Er nähert sich
ihr und stellt fest, er höre sie
besser, bis er auf ihrem Bett-
rand sitzt, ihr einen Kuss gibt
und sie sagt, sie höre die Grill-
en jetzt auch. «Es hätte zuviel
Aufwand gekostet», meint
Georg Janett bedauernd, «dies-
en nur noch als geschrumpfte
Kopie vorhandenen Film einzu-
bauen; 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 fil-
mische Bearbeitung des The-
mas Geschlechtskrankheit, re-
alisiert immerhin von Walter
Ruttman, ist geschrumpft.
Bessere Lagerung allein ist
keine Lösung. Der Zugriff muss
genauso gewährt sein, und da-
mit müsste eigentlich jeder
Film doppelt gelagert werden:
als Negativ und als einsetz-
bare Kopie. LIEBESERKLÄRUNG
zeigt ein bisschen, welche
Fundgrube die alten Filme dar-
stellen, man muss nicht einmal
weit zurückgreifen. Dann aller-
dings stellt man fest, dass die
Lagerungsprobleme bei Farbfil-
men noch drastischer sind.
Farbschwund heisst das Stich-
wort, 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 Pro-
blems müsste neben mehr Mit-
teln vor allem auch das Be-
wusstsein in der Branche grö-
sser werden, in bezug darauf,
was die Archivierung wert ist,
nicht nur filmhistorisch. Dar-
über hinaus müsste man die
Filme besser auswerten könn-
en, wozu Kopien, die man
brauchen darf, notwendig sind.

Walter Ruggie

SCHWEIZER KINOVERBAND

An seiner diesjährigen General-
versammlung hat der Schwei-
zerische Lichtspieltheaterver-
band (SLV), in dem die 296
Leinwände der deutschen und
italienischen Schweiz vertreten
sind, seine Gremien grund-
legend aufgefrischt. Der Verband
gab sich neue Statuten und
trennte vor allem die jahrelang
in Personalunion geführte Ber-
ner Geschäftsstelle vom Präsi-
dium ab. Anstelle des altershal-
ber zurücktretenden Präsi-
denten und Geschäftsführers Man-
fred Fink wurden neu der Bieler
Kinomann Vital Eppelbaum als
Präsident und der Berner Für-
sprecher Roger Chevallaz als
Leiter der Geschäftsstelle ge-
wählt. Der Vorstand des SLV
wurde von bisher zwölf auf neu
zehn Mitglieder reduziert, die
trotz fünfzehn Kandidaturen je
zur Hälfte Stadt- beziehungs-
weise Landkinos vertreten.
Neu heisst der Verband
«Schweizerischer Kinover-
band» (SKV).

SOWJETISCHER TRICKFILM

Anlässlich der Vorbereitung zu
dem Internationalen Trickfilm-
Festival 1984 in Stuttgart hatte
Professor Albrecht Ade beim
Institut für Auslandsbeziehun-
gen angeregt, den neuen deut-
schen Trickfilm in einer Ausstel-
lung für das Ausland zu doku-
mentieren. Im Frühjahr 1987
wurde auf Einladung des so-
wjetischen Filmkünstlerverban-
des 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 Stutt-
gart eine Ausstellung in Verbin-
dung 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: Luchino 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 unumstrittenen 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 ebenso viele 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 Stummfilmberbes – 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, eifallsreichen 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 darüber hinaus 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 ausschöpfen. 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 vorausahnte. In erster Linie waren die zehner Jahre allerdings eine Phase des spannungsreichen Übergangs *from stage to screen*. Dass dies ein veritabler 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 Tourneurfilmern berührte mich die Subtilität und Leichtfüssigkeit des Ausdrucks. (Ich vergass oft genug, dass sie vor rund siebenzig Jahren entstanden sind.) Die Architektur befreite sich von den gemalten Prospekten und den Fesseln einer theatralen Raumauffassung, 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 Motivation 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 eingeblendeten 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 besaßen.

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-

förderungsbestreben der Europäischen Gemeinschaft und des Europarates integrieren könnte. So haben der Schweizerische Verband für Spiel- und Dokumentarfilm, der Verband Schweizerischer Filmgestalter und der Schweizerische Filmverleiher-Verband beim Bundesamt für Kulturförderung 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 laden ihre Mitglieder ein, sich an einem Teil der notwendigen Beitrittsbeiträge 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 klageworden zu sein, dass sich die Sektion Film etwas gar weit von der Basis entfernt bewegt. 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 Ethnofilmen 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 fragt 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 Addis 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 aufzu-reissen. 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 ethnographischen 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, der Autorin zufolge, 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 heisst

gang Petermann eröffnet den Band mit einer Übersicht über die Geschichte des ethnographischen Films. Im Vordergrund des informativen Bandes stehen Interviews und Erfahrungsberichte von Ethnofilmern (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 Nachwuchsfilmer. 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 «Kino-zehners» sowie aus öffentlichen und privaten Gönnerbeiträgen gespeist. Am «Kino-zehner» 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 (Münster-gasse 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 Cadrag; 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 FILMVERTRIEBSFÖRDERUNG

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

THE SAMUEL GOLDWYN COMPANY PRESENTS "DESERT HEARTS" A DONNA DEITCH FILM
STARRING HELEN SHAYER PATRICIA CHARBONNEAU AND AUDRA LINDLEY SCREENPLAY BY NATALIE COOPER
ADAPTED FROM THE NOVEL DESERT OF THE HEART BY JANE RULE DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ROBERT ELSWIT
EDITED BY ROBERT ESTRIN CO-PRODUCED BY CAMI TAYLOR
PRODUCED AND DIRECTED BY DONNA DEITCH

50 Jahre STUDIO NORD-SÜD
Limmatquai 16 Tel. 47 44 75

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

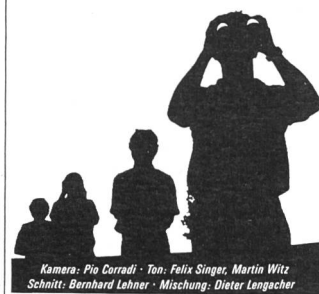
Die Spieldaten:

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

Im Dezember:
Basel: Kino Camera

REISEN INS LANDESINNERE

ein Film von Matthias von Gunten



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 RUBLOW* 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 (Übersetzungsdienste für die meisten anderen europäischen Sprachen stehen zur Verfügung).

Als Bereiche im Vordergrund stehen: *Genres, Stars und Repräsentationen* (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 Kinematografien und ihre Beziehungen zum Filmschaffen anderer Länder / populäres Kino und sein Publikum / populäres europäisches Filmschaffen und seine nationale kritische Rezeption / populäres Kino und Fernseh-

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 deutschsprachigen 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 Selbstbekehrung hinausgreifendes Gespräch entstehen konnte, ist wohl der Zusammensetzung der Diskussions Teilnehmer 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 Advokaten des Optimismus zu.

Die elf Workshop Teilnehmer, 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 *OEDIPUS* versinnbildlichte für ihn die Rückkehr zu Pappas 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 aufgenom-

men. 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 Bössiger