

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 37 (1995)  
**Heft:** 198

**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>**

# Pro Filmbulletin

Bundesamt für Kultur  
Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion  
des Kantons Zürich

KDW Konkordia Druck- und  
Verlags-AG, Seuzach

Röm.-kath. Zentralkommission  
des Kantons Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung  
Winterthur

«Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten.

Filmbulletin – *Kino in Augenhöhe* ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 5000.- oder mehr unterstützt.

Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1995 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

Falls Sie die Möglichkeit für eine Unterstützung beziehungsweise Mitarbeit sehen, bitten wir Sie, mit Leo Rinderer, Walt R. Vian oder Rolf Zöllig Kontakt aufzunehmen. Nutzen Sie Ihre Möglichkeiten für Filmbulletin.

Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement.

# Zuschriften

Ottile Normalverbraucher

Sehr geehrter  
Herr Kremski

mit meinem Kinokreis sah ich in der letzten Woche hier in Bonn DIE BARTHOLOMÄUSNACHT. Die Metzgerei am Anfang mit den anschliessend herumliegenden, fast nackten Leichen hat mich so angewidert, dass ich für mich beschlossen hatte, Chéreau für meine Zukunft zu streichen.

Herr Thomas Kroll, der sehr engagierte Leiter dieses Kreises, gab uns anschliessend Ihre Besprechung dieses Films im Filmbulletin vom September 1994, die ich noch in derselben Nacht las. Ich traute meinen Augen nicht. Dieser auf "sex and crime + action" abgestellte Anfang hatte mich also so erbost, dass ich offensichtlich nicht mehr bereit war, auch nur noch einen Gedanken an dieses "Machwerk" zu verschwenden, zumal mich die wilden, geschichtlichen Spekulationen (fast Ihr Ausdruck) auch nicht gerade animierten.

Ich möchte Ihnen also für Ihre Kritik danken und, falls Sie Kontakt mit Herrn Chéreau haben und meinen, er sei an der Aufnahme seines Films bei Ottile Normalverbraucher interessiert, dann lassen Sie ihn bitte wissen, dass mich der Geist bei Shakespeare auch bei sehr handfesten Szenen erfreut, ich solchen aber bei seinen anfänglichen Filmsequenzen vermisste. Vielmehr gewann ich den Eindruck, dass er für den heute so häufig gewünschten Adrenalin-Kick sorgen wollte. Der sorgte dann bei mir für nicht mehr gutwilliges Hinschauen.

Irgendetwas Positives war komischerweise doch in meinem Hinterkopf geblieben. Ihre Kritik machte mir das dann bewusst und vorstellbar. Aber Hand aufs Herz, wie stehen Sie zu dem Anfang?

Mit freundlichen Grüssen  
Gerda Kittel, Bonn

## Fotoreportage

Bei dem abgebildeten Kino handelt es sich um das erste Ton-Film Kino Russlands, das Kino Snanije in St. Petersburg.

Burkhard Walther  
Stuttgart



LESERBRIEFE

## Korrekte Darstellung technischer Zusammenhänge

Nachdem ich das Editorial im neuesten Filmbulletin gelesen haben, muss ich schreiben.

Warum publiziert die Schweizer Presse immer noch Unwahrheiten? Am 13. Februar 1895 lassen die Brüder Lumière nicht ihren Kinematographen patentieren, sondern einen *appareil destiné à la prise de vues chronophotographiques*. Claude-Antoine Lumière, der Vater von Auguste und Louis, hat das Filmprojekt 1894 in die Familie gebracht mit einem Stück Zelluloid, das ihm der *exploitant* des Kinétoscope Edison in Paris gab. Antoine nannte alle Apparaturen, die Charles Moisson, Chefmechaniker seiner *usine* in Lyon, und August & Louis bauten beziehungsweise bauen liessen, *Domitor*. Der Name Cinématographe gehört Léon-Guillaume Boulys Apparat (welcher heute noch existiert und funktioniert), patentrechtlich geschützt ab 1892. Louis nannte die Sache im Unrecht Cinématographe, weil ihm Domitor nicht gefiel, wie er sagte.

Die öffentlichen Vorstellungen ab 28. Dezember 1895 haben nicht Auguste & Louis organisiert. Es war ihr Vater, der voll und ganz verantwortlich war für Paris. Am 28. Dezember 1895 waren Louis und Auguste nicht in Paris, sondern in Lyon, weil sie sich um die Fabrik zu kümmern hatten.

Wichtiger als der Kampf gegen den französischen Chauvinismus ist jedoch die korrekte Darlegung der technischen Zusammenhänge. Noch niemand hat zwingend und klar gezeigt, wo die Grenze zwischen Chronofotografie und Kinematografie ist. Das ist keine Spitzfindigkeit, weil gerade die Tatsache, dass die Erfindungen der Chronofotografie nicht überlebt haben, beweist, welche Grundaufgaben der Bewegungsdarstellung gelöst sein müssen, damit man von Kinematografie sprechen kann.

Zumindest aus heutiger Sicht ist ein Charakteristikum der Kinematografie die beliebige Länge des Filmstreifens. Es gäbe wohl keine Industrie, keine Filmfabrikation à la East-

man, Agfa, Perutz, Fuji, Anasco, Du Pont, 3M, Gevaert, Schleussner, Tell (Burgdorf BE), Konica oder Ilford, wäre man nicht über eine Minute Filmlänge hinausgekommen.

Die Familie Lumière selbst hat bis in den Ersten Weltkrieg hinein Rohfilm im grossen Stil fabriziert, und zwar Aufnahme-material mit der Beschichtung *étiquette bleue* auf französischer Nitrozellulose. Die *étiquette bleue* bekamen Packungen mit gläsernen Fotoplatten für Aufnahmen 8 x 13 cm. Das war schon ein Geschäft, als Edison noch am Glühlampenerfinden war.

Die Kinematografie setzt nach meiner Erkenntnis entweder 1894 oder 1901 ein. 1894 hat Georges Demény seinen Chronophotographie beisammen, gebaut und fertig patentiert. Noch ist nicht geklärt, ob dieser *réversible* flimmerfreie Projektion lieferte oder nicht. Falls nicht, und das lässt sich nur durch Untersuchung von Patentschriften und überlebenden Apparaten feststellen, hat Theodor Pätzold, ein Mechaniker in Berlin, mit Einführung des Dreiflügelverschlusses am Projektor die Sache vervollständigt. Die unentbehrlichen freischwingenden Filmschleifen hat Eugène Augustin Lausté 1895 erfunden und im Eidoloscope der Familie Latham verewigt.

Der Domitor war ein *appareil réversible*. Louis belichtete mit ihm Negative und Kontaktpositive. Weil der Erbauer des Geräts, Jules Carpentier, Feinmechanikermeister in Paris, selbst Patente auf die mehrfache Unterbrechung des Lichtstrahls in der Projektion besass, blieb den Lumière der Einflügelverschluss, welcher lediglich dem Zweck entsprechend ausgetauscht wurde, einmal für 170 Grad Öffnung, einmal für 240 Grad. Wer Lumière-Filme flimmerfrei präsentiert, übt Geschichtsklitterung, Fälschung. Im New York von 1896 sagte man sich: «Let's go to the flicks.» Das exakt deshalb, weil damals alle Filmvorführungen flimmerten. Was nicht flimmerte, war der Kinetoskop Edison. Der gehört aber ebenfalls in die Chronofotografie und nicht in die Kinematografie, weil das gezeigte Positiv sich kontinuierlich am Betrachter vorbeibe-

wegt, während die Verschlussöffnung extrem klein ist. Ein Laufbild ist nur mit Blick direkt ins Licht hell genug und niemals scharf.

Der Chronophotographie von Demény ist mechanisch allem anderen bis 1905 überlegen. Sein Schlägerantrieb ist heute noch verwendbar und liefert, sauber gebaut und im Betrieb gepflegt, ausgezeichnete Resultate punkto Bildstand. Ich würde mich als Kinounternehmer nicht scheuen, neue Schlägerprojektoren einzusetzen, jederzeit und sogar für 70-mm-Kopien. Wer Deménys Konstruktion Schlechtes nachsagt, kennt sie schlicht nicht.

1905 haben die Lumière ihren ganzen Filmplunder an Charles Pathé verkauft. Ich glaube, noch herausfinden zu können, wer der Ingenieur war, welcher für Pathé aus dem Domitor den Pathé Industriel machte, eine Kamera, mit der Tausende von Filmen gedreht wurden, unter vielem Mist auch Dinge wie *BIRTH OF A NATION*.

Lausté & Dickson stellten die Biograph Camera her, ein Apparat, der zur Umgehung der Edison-Patente in den Vereinigten Staaten das Rohmaterial bei der Aufnahme stanzt. William Kennedy Laurie und Antonia Dickson publizieren 1894 eine Sammlung von Erfindungen aus dem Edison-Betrieb. 1895 verlässt Dickson den tyrannischen Telegrafisten mit allen Einzelheiten von Kinetograph (Kamera) und Kinetoscope (Guckkasten) im Kopf. Er hat das Zeug ja selber entworfen.

Gaumont macht 1896 aus Deménys Chrono die Grundlage für sein Imperium. Auf den 35-mm-Film sammeln sich die Aktivitäten in Europa wegen des förmlich explodierenden Filmexportes in die USA. Méliès hat letztlich die Lumière ausgeschaltet mit seiner Star-Film, die ab 1901 in New York eine Filiale hatte. Bis 1915 waren neun von zehn in den USA projizierten Filmen französisch, dargeboten mit Apparaten von Charles Francis Jenkins, späterer TV-Pionier, der Familie Latham, Hermann Casler, umgebauten Domitoren und später den Projektoren von Oskar Messter und der Brüder Pathé.

Die Lumière lieferten ab 1897 einen besonderen Projektionsapparat, der aber eben flimmerte.

Zum Schluss eine kurze Betrachtung der lebenden Bilder der Familie Skladanowsky. Es stimmt nicht, dass sich Max Skladanowsky einen unbeholfenen Mechanismus ausdachte. Das Bioskop war ebenso nahe an der Kinematografie dran wie der Domitor. Die Bildfrequenz war auch 16 je Sekunde. Der Unterschied zwischen Louis Lumière und Max Skladanowskys Erfindungen ist ein systematischer. Wie noch heute projizierte der Domitor die Einzelbilder der Reihe nach. Im Bioskop liefen zwei zu Endlos-schleifen geschlossene Filme so, dass abwechselnd vom einen Band, das die ungeraden Bilder (1, 3, 5, 7 und so fort) enthielt, auf das andere mit den geraden (2, 4, 6, 8 und so weiter) geblendet wurde. Ein einziger Verschluss öffnete das eine Objektiv und schloss gleichzeitig das andere, was zu vollkommen flimmerfreier Darbietung mit erst noch halbierten Filmschaltgeschwindigkeit führte. Die beiden Bänder liefen also mit acht Schritten pro Sekunde. In dieser Gegenüberstellung kommen das Simplex- und das eben praktisch vergessene Duplex-System zum Vorschein. Nach dem Duplexverfahren sind in den vergangenen hundert Jahren immer wieder Erfindungen getätigt worden. Die Patentliteratur gibt Auskunft.

In England hat sich der Unternehmer Prestwich mit einer Duplexkonstruktion von Green alias Friese-Greene in die Öffentlichkeit begeben. Das war 1896, es wurde 60-mm-Film verwendet, der Anfang der Road Show mit Breitfilm, wie sie Mike Todd alias Avrom Goldenbogen (der dritte Ehemann von Elizabeth Taylor), 1958 mit dem Flugzeug tödlich verunfallt, 1955 wieder auf die Beine gestellt hat. Die Duplex-Filmkopie nach Green hat die geraden Bilder den ungeraden um den drei- oder fünffachen Filmschritt versetzt einkopiert. Daran ist sie zu erkennen. Mit zwei Bändern macht man das nicht mehr.

Simon Wyss  
Geschäftsführer  
Kino Sputnik Liestal



Mitmachen:

# Von Newman bis Altman.



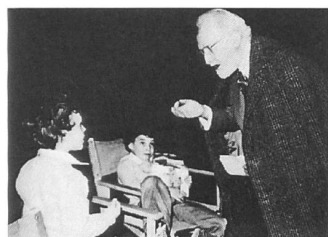
Die Förderung der kulturellen Vielfalt in der Schweiz ist uns ein echtes Anliegen. Deshalb unterstützt die SBG Ideen, die mit viel Engagement zum Gelingen gebracht werden. Wir wünschen Ihnen viel Vergnügen.

Wir machen mit.





## Lee Strasberg: Ein Traum der Leidenschaft



Ist es eine Autobiographie oder keine? Der Abbildungsteil in der Buchmitte illustriert entscheidende Wegmarken aus Leben und Werk Lee Strasbergs; der Waschzettel indes muss die biographischen Eckdaten liefern, das Buch selbst tut es nicht. Das versteht sich vielmehr als eine Entwicklungsgeschichte des Lebenswerks des Schauspiellehrers: der "Methode". Sein Name ist synonym mit diesem Schauspielstil, den er in den dreissiger Jahren zusammen mit Cheryl Crawford, Harold Clurman, Elia Kazan und anderen entwickelte und nach dem Zweiten Weltkrieg im *Actor's Studio* bis zu seinem Tod 1982 fortführte. Ein erstaunlich unaufgeregter, gar nicht defensiver Rechenschaftsbericht – angesichts der Angriffe und Kontroversen, die die "Methode" auch heute noch auslöst; ein Vermächtnis, geschrieben im Bewusstsein der eigenen Leistungen, dem Anteil an «den wichtigsten Neuerungen der Schauspielkunst und Theaterarbeit». Also doch eine Autobiographie? Nein, eher ein selbst-errichtetes Denkmal, das auch als Lehrbuch funktioniert.

Das klingt in der verkürzten Beschreibung anmassender, als es sich liest. Sehr lebendig und anschaulich rekapituliert Strasberg die Bildungsabenteuer seiner Jugend, die Theaterabende, in denen er die Duse, Jacob Ben-Ami und Jeanne Eagels auf der Bühne erlebte und eine erste Ahnung davon bekam, dass ein Schauspieler nicht einfach nur seine Rolle umreiss, sondern sich mit aller Intensität auf die Gefühlsregungen seiner Figur einlassen kann. Der junge Lee war damals noch weit davon entfernt, eine eigene Berufung fürs Theater in sich zu spüren, aber einige Fragen liessen ihn dennoch nicht los: Warum sind grossartige Schauspieler nicht bei jeder Aufführung gleich gut? Gibt es keine Inspirationsquelle, die es einem Schauspieler ermöglicht, seine Rolle nicht nur beim ersten Spielen zu durchleben, sondern vielmehr auch danach immer aufs neue glaubwürdig zu erzeugen? Strasberg begibt sich auf eine *tour d'horizon* der Schauspieltheorien seit dem achtzehnten Jahrhundert (genauer: seit Diderot), ausgehend vom Konflikt zwischen "Erleben" und "äusserlichem

Spiele". Bei Stanislawski findet er die Grundlagen einer Methode der Kreativität, bei Craig weitere Anregungen, bei Brecht überraschenden Zuspruch und in dem Stanislawski-Schüler Richard Boleslawski schliesslich einen entscheidenden Lehrmeister, der ihm versichert, dass jedes Gefühl auf der Bühne aufgebaut und eingeübt werden kann.

In der "Methode" versuchte Strasberg Verfahren zu entwickeln, damit ein Schauspieler wirklich empfinden und zugleich in völliger Selbstbeherrschung auf der Bühne agieren, gleichsam das Impulsive kontrollieren und strukturieren kann. Basierend auf den Entdeckungen Stanislawskis entwickelte er ein Übungsprogramm, mit dessen Hilfe sich der Schauspieler in einer nicht existierenden Realität, eben der Bühnenrealität, zurechtfinden soll, mit dessen Hilfe er Fertigkeiten entwickelt, um auf imaginäre Stimuli zu reagieren. Körperliche Entspannung, Konzentration, das Training des Wahrnehmungsgedächtnisses sind die ersten Schritte, um zu einem schöpferischen Selbstgefühl zu gelangen. Ziel ist es dabei, einen solchen Grad der Konzentration zu erreichen, dass man in der Öffentlichkeit – vor dem Publikum, vor den Mitspielern – zum privaten, intimen "Moment" findet.

In seinen Buch «Acting in the Cinema» vergleicht James Naremore diesen Prozess mit dem Häuten einer Zwiebel: Schicht um Schicht wird abgetragen, bis man am Ende echte Tränen vergiesst. Das "affektive", das "Gefühlsgedächtnis" bildet das Zentrum der Strasbergschen Lehre und ist zugleich ihr heikelster, umstrittenster Punkt. Die Nähe zur Psychoanalyse mag durchaus die Popularität der "Methode" als Zeitströmung der US-Nachkriegsjahre erklären; Strasberg bestreitet in seinem Buch, dass er sich für die emotionalen Erlebnisse, gar die Traumata seiner Schüler interessiere, er umkreise diese vielmehr, erfrage Einzelheiten, Situationsdetails, um die Erinnerung seiner Schüler anzuregen. Immerhin brachten ihm seine quasi psychoanalytischen Probertekniken beinahe den Status eines Gurus ein, eines Therapeuten und Philosophen. Nicht zufällig begab sich der

wehrloseste aller Hollywoodstars, Marilyn Monroe, zeitweilig unter seine Fittiche. Überhaupt sind es die Filmschauspieler, die Strasbergs Nachruhm sichern. Seit seiner Gründung ist das *Actor's Studio* zu einer rechten Star-Schmiede geworden: James Dean, Paul Newman, Jack Nicholson, Al Pacino und Harvey Keitel zählen zu seinen berühmtesten Alumni. (Marlon Brando, der *Vorzeige-method-actor* der fünfziger Jahre, war übrigens nicht Strasbergs, sondern Stella Adlers Schüler.) Diese Situation entbehrt nicht der Ironie, denn gerade auf der Leinwand offenbaren sich die Missverständnisse, Widersprüche und Fehlbarkeiten der *method*. Stanislawski befürchtete seinerzeit, sein System könne womöglich nur im Rahmen des modernen, naturalistischen Dramas funktionieren. Die Methode taugt im Kino vornehmlich, wenn nicht gar ausschliesslich, für einen überhöhten Realismus; die klassischen *method actors* verkörperten zumeist faszinierende Neurotiker und entwickelten dabei eine Intensität, die sich mittlerweile, so scheint es mir, nur noch im exzessiven Agieren erreichen lässt. Stanislawski wünschte sich, dass die schauspielerische Arbeit auf der Bühne unsichtbar bleiben solle, der Ausdruck sollte Vorrang vor der Rhetorik haben. Doch genau letztere ist es, die die Kamera einfängt. Die Idee der Methode ist es, zur Essenz einer Situation zu finden; die Epigonen des Stils (man schaue sich nur noch einmal die letzten Filme Abel Ferraras an, oder etwa *RESERVOIR DOGS*) befehligen sich indes eines hysterischen Pointilismus, bei dem Naturalismen *en gros* aus ihnen hervorbrechen. Den Konflikt zwischen "Erleben" und "äusserlichem Spielen" hat die Methode keineswegs gelöst, hat sich im Gegenteil heillos in ihn verstrickt. Denn wie kann ich einem Schauspieler glauben, der mir unentwegt die Virtuosität seines Spiels vor Augen führt?

Gerhard Midding

Lee Strasberg: *Ein Traum der Leidenschaft* (A Dream of Passion). Die Entwicklung der "Methode". Vorwort von George Tabori. München, Schirmer-Mosel, 1988. 248 Seiten, 36 Abbildungen



**ATELIER B**  
FABIENNE BOLDT

HARD 4  
8408 WINTERTHUR  
FAX/TEL 052 222 13 32

STORYBOARD ILLUSTRATION  
COMIX PORTRAITS  
WISSENSCHAFTLICHE ILLUSTRATION

Wir gratulieren

den

Solothurner

Filmtagen

zu 30 Jahren

Förderung

schweizerischer

Filmkultur...

... und wünschen


30 weitere

schaffensfreudige

und erfolgreiche

Jahre ohne

Filmriss.




**IDEENKLAU**

Sie lassen Ihre Drehbuchidee bei uns eintragen. Sie hinterlegen Ihr Drehbuch. Damit Ihnen bleibt, was Ihnen gehört: Script-Register.

Schweizerische Gesellschaft für die Urheberrechte an audiovisuellen Werken

**SUISSIMAGE**

**Wir wahren Ihre Filmrechte**

Neugasse 23  
Postfach 2190  
CH - 3001 Bern  
Tel. 031 312 11 06  
Fax 031 311 21 04

**Museum für Gestaltung** **Zürich**

**DAS FILMPLAKAT**

**8. März bis 30. April 1995**

**"Intellektuell und sinnlich – ein Grosserfolg!"**

Ausstellungsstrasse 60  
CH-8005 Zürich  
Telefon 01 446 22 11  
Telefax 01 446 22 33

Di-Fr 10-18  
Mi 10-21  
Sa, So 10-17  
Montag geschlossen

## LIEBE LÜGEN Drehtag am Zürichsee

Ein sonniger Novembermorgen am Zürichsee. Auf der menschenleeren Seepromenade am rechten Seeufer hält auf der Höhe der Klausstrasse ein Kleinbus. Kamera-Assistent *Christian Iseli* und Kamerastagiaire *Steff Bossert* steigen aus. Die beiden laden die Ausrüstung für *LIEBE LÜGEN* aus, den ersten abendfüllenden Spielfilm von *Christof Schertenleib*. *Steff Bossert* setzt sich im Bus an ein Tischchen und bereitet die Kamera vor. In der Nähe parkieren jetzt zwei Personenwagen mit *Christof Schertenleib*, den Schauspielern und dem Rest der Equipe.

Schon der bescheidene Wagenpark deutet an: hier handelt es sich um eine Kleinproduktion. Produktionsleiter *Christof Stillhard* von der Fama Film AG meint, *LIEBE LÜGEN* sei ein *Low-Budget-Film* – gefördert von Stadt und Kanton Bern, Fernsehen DRS und Bund. Mit dem Minimalbudget von 930 000 Franken lässt sich nur arbeiten, weil die ganze Equipe hoch motiviert ist, auf einen Teil ihres Lohnes verzichtet und alle überall mit anpacken.

Auf einer Sitzbank errichtet Aufnahmeleiter *Pepo Wirthensohn* eine Kaffee- und Imbissstation. Daneben sitzt Tonmann *Andreas Litmanowitsch*, der seine DAT-Ausrüstung selber vorbereitet, da er ohne Assistenten arbeitet. Unterdessen sucht der Regisseur mit dem Kameramann *Hansueli Schenkel* nach möglichen Kamerastandorten.

*LIEBE LÜGEN* ist eine Alltagskomödie, die zeigen will, wie sich vier Menschen mit "gelogener Liebe" und anderen Lügen durchs Leben schummeln. In einem Sprachkurs in Italien lernen sie sich kennen und verfangen sich bald einmal in einem Beziehungsgewirr: *Barbara*, die zukünftige Frau Doktor aus Wien, *Beatrice*, die Logopädin aus den österreichischen Alpen, *Bruno*, der Berner Sekundarlehrer, und *Max*, ein

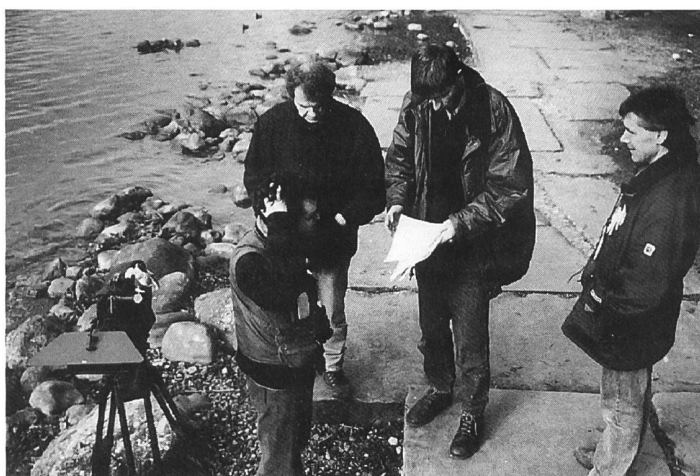
Schnorrer, der mal hier, mal dort wohnt. Die Rolle von *Bruno* hat der Berner *Max Gertsch* übernommen, die Zürcherin *Barbara Peter* spielt die Rolle der Sozialpädagogin *Claudia*. Sie ist *Brunos* Freundin und die Mutter der gemeinsamen Tochter *Lena*.

In der ersten Einstellung, die heute gedreht wird, will sich *Claudia* mit *Bruno* aussprechen, denn sie ist mit dem Arrangement der Wochenendbeziehung nicht mehr zufrieden. *Bruno* will ihr aber nicht zuhören und wendet sich der kleinen *Lena* zu.

Während die Kameraequipe mit ihren Vorbereitungen beschäftigt ist, üben die beiden Schauspieler die Szene bereits

stellung, macht ihnen Vorschläge oder hört sich ihre Ideen an. Im Gespräch zwischen Regisseur und Darstellern werden vor allem beim Dialog kleine Anpassungen vorgenommen. Nach ein paar "trockenen" Durchgängen sind Kameraleute und Schauspieler für die Aufnahme bereit, ausser der vierjährigen *Milana*, welche die *Lena* spielt. *Milana* ist müde und quengelig. Kein Wunder: das Kind hat schon einige anstrengende Drehtage hinter sich. Dank der Geduld aller Beteiligten spielt sie ihre Rolle schliesslich aber doch noch befriedigend.

Ein Stück seeabwärts wird eine zweite, kürzere Einstellung gedreht. Da die Filmausrüstung



ohne Regisseur. Dann spielen sie vor der Kamera, ohne dass gedreht wird, während *Hansueli Schenkel* mit *Christof Schertenleib* den Ablauf und die Kamerabewegungen festlegt, die Assistenten die Schärfestufen bestimmen und die verschiedenen Positionen der Schauspieler mit Klebband markieren.

Die Stimmung ist ruhig und konzentriert. *Christof Schertenleib* geht zu den Schauspielern hin und erklärt ihnen die Ein-

nicht viel umfangreicher als bei einem Dokumentarfilm ist, beansprucht das Ab- und Aufbauen nicht viel Zeit. Auch diese Einstellung muss ein paar mal wiederholt werden. Zunächst übertönt Hundegebell die Dialoge, und als sich die Hunde verzogen haben, stört ein Flugzeug die Aufnahme. Beim nächsten Versuch ist ein Zug, dessen Rattern der Wind vom anderen Seeufer herüberträgt, zu hören, und der Ton ist wieder nicht zu gebrauchen.

Am Nachmittag geht die Equipe nach einem späten Mittagessen an den See zurück. *Barbara Peter* und *Max Gertsch* sind für heute fertig. Dafür erscheinen *Katharina Schneebeli* und *Elisabeth Menke* am Drehplatz. Im Film heissen sie *Beatrice* und *Nora* und sind ineinander verliebt. Zuerst wird eine Einstellung gedreht, in der die beiden stumm dem See entlang spazieren. Dann wird bis zum Einbruch der Dunkelheit gewartet. Sobald es dunkel ist, stellt die Kameraequipe Scheinwerfer auf. Für die nächste Einstellung setzen sich die Schauspielerinnen auf ein Mäuerchen am See. Es ist kalt. Sie üben ihren Dialog, proben verschiedene Varianten, bis *Christof Schertenleib* zufrieden ist. *Hansueli Schenkel* und seine Assistenten haben unterdessen Zeit, Licht und Kamera optimal einzurichten. *Kamera ab*. *Elisabeth Menke* und *Katharina Schneebeli* spielen perfekt. Doch leider kommen die Decken ins Bild, die sie sich der Kälte wegen über die Beine gelegt haben. Noch ein Take. Plötzlich kommt Rauch vor die Kamera, weil direkt am See ein Mann an einem Feuerchen eine Wurst brät. Trotz der Kälte muss die Einstellung noch einmal wiederholt werden. Dann bricht *Christof Schertenleib* die Dreharbeiten aus Rücksicht auf die frierenden Schauspielerinnen für heute ab. Alle helfen mit, das Material im Kleinbus zu verstauen, und der Produktionsleiter verteilt die Zeitpläne für den morgigen Drehtag.

Die Dreharbeiten zu *LIEBE LÜGEN* begannen am 21. September in Österreich. Sie fanden in Wien, der oberösterreichischen Provinz und in den voralbergischen Alpen statt. Vom 13. bis zum 26. November wurde in der Schweiz gedreht, hauptsächlich in Bern. Daneben je zwei Tage in Zürich und am Neuenburgersee. *LIEBE LÜGEN* ist eine Super 16 mm-Produktion, für die Kinoauswertung wird sie auf 35 mm "aufgeblasen". Im Moment schneidet *Christof Schertenleib* den Film. Der Kinostart ist auf den Spätsommer 1995 geplant.

Jan Christian Derrer



### Cinemusic-Festival

Das internationale Festival für Musik und Film *Cinemusic Gstaad-Saanenland* will gemäss seiner Festivalphilosophie durch Einzigartigkeit bestechen, indem es «die thematische Ausrichtung klar und mutig auf den Bereich Filmmusik/Musikfilm legt» und somit unter den bestehenden Filmfestivals eine Nische gefunden habe; dem Grundsatz von Qualität vor Quantität folgen und kein Massenanstoss, sondern ein Festival mit «Boutique-Charakter» sein will; eine wohlthuende Symbiose zwischen Kunst, Natur und Mensch anstrebe und «die mit Gstaad verbundenen Persönlichkeiten des Films in das Festival einbezieht». Vom 3. bis 11. März wird dieses ehrgeizige Konzept mit einem attraktiven und reichhaltigen Programm zum erstenmal umgesetzt.

Eröffnet wird das Festival mit *METROPOLIS* von Fritz Lang, das Radio Sinfonieorchester Basel unter der Leitung von Armin Brunner wird den Stummfilmklassiker mit einer für ihn neu konzipierten Musik live begleiten.

Mit *Elmer Bernstein*, *David Raksin* und *Toru Takemitsu* sind drei illustre Filmkomponisten eingeladen worden. Sie werden jeweils um 11.00 Uhr morgens in Filmporträts vorgestellt und stehen nachher zu Gesprächen zur Verfügung. Jeweils um 18.30 Uhr sind Filme mit ihrer Musik zu sehen. Prominent vertreten ist der Japaner Takemitsu, er hat rund neunzig Filme vertont – darunter Werke aller wichtigen japanischen Regisseure, von Hiroshi Teshigahara, Masaki Kobayashi bis zu Akira Kurosawa und Nagisa Oshima – und wird in einem Special eigene Kompositionen und Kurzfilme vorstellen.

Weitere Specials bestreiten *Dieter Meier*, der unter anderem Auszüge aus seinem Kinofilm *ONCE UPON A DREAM* zeigt, *Ben Weisman*, der die meisten Songs der Elvis-Presley-Filme geschrieben hat, und der Jazz-Pianist *Jay McShann*. Jeweils um 14.00 Uhr werden Filmmusik-Klassiker, etwa *LES TOITS DE PARIS*, *DIE DREIGROSCHEN-OPER* oder *ALEXANDER NEWSKI*, vorgestellt, die Nachtschiene um 23.00 Uhr ist Kultfilmen wie *STOP MAKING SENSE*, *STEP ACROSS THE BORDER* oder *PINK FLOYD THE WALL* vorbehalten. Auch an die Kinder ist mit

*Cinemusic for kids* jeweils um 16.00 Uhr gedacht.

Seinen Abschluss findet das Festival in einer Gala-Nacht, in deren Verlauf der *Cinemusic-Award* an Elmer Bernstein übergeben wird. Diese Auszeichnung für ein Lebenswerk ist mit einem Stipendium an einen jungen Filmmusikkomponisten oder Interpreten verbunden. Der Preisträger wird den Stipendiaten bestimmen, das Geld für diese *Henry-Mancini-Fellowship* stammt aus einem Fonds, den Henri Mancini noch kurz vor seinem Tod für diesen Zweck bestimmt hat.

Informationen bei: *Cinemusic Gstaad-Saanenland*, Chalet Rialto, Postfach 334, 3780 Gstaad, Tel. 030-8 83 23, Fax 030-4 61 71

### Hitchcock-Retrospektive

Im Filmpodium der Stadt Zürich sind bis Ende März (fast) alle Filme des Altmeisters des Thrillers zu sehen. Bis Ende Januar werden noch seine britischen Produktionen gezeigt; danach folgen die der Hollywoodjahre. Das Programm ist auch in der Cinémathèque in Lausanne zu geniessen.

### Dokumentarfilmzeit

*3sat*, der Fernsehkanal für Besonderes und Innovatives, pflegt seit längerem eine Dokumentarfilmschiene. Jeden Sonntagabend zu guter Sendezeit stehen Filme im Zentrum, die den Spuren der Wirklichkeit nachgehen, sich mit offenem Blick, Mut zur Dauer und Ruhe auf den Alltag einlassen. Anstelle verhackstückter oder magazinisierter Realität finden sich Dokumente, die sich standardisierten Erzählmustern verweigern und so zur gespannten Aufmerksamkeit zwingen.

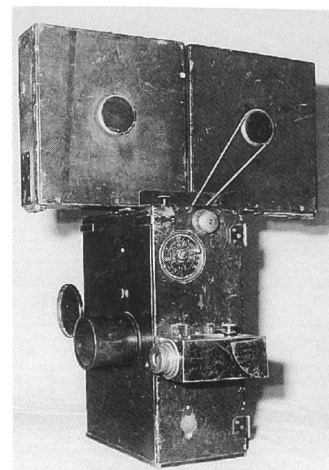
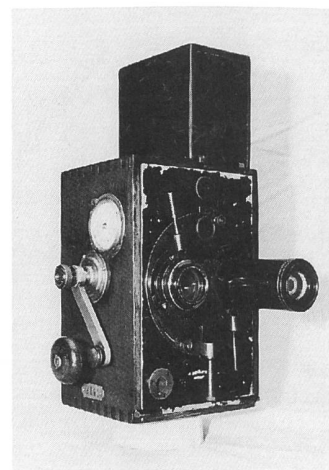
Ab Januar bis Juni bietet sich nun die Chance, in der vom WDR Köln produzierten Sendereihe «*Dokumentarisch arbeiten*» Dokumentaristen im Gespräch kennenzulernen. *Christoph Hübner* und *Gabriele Voss*, ebenfalls innovative Dokumentarfilmer (*VAN GOGH - DER WEG NACH COURRIÈRES*), unterhalten sich mit sechs renommierten europäischen Dokumentarfilmern über Arbeitsweisen, Stoffsuche, formale und inhaltliche Probleme, Distanz und Engagement. Die einstündigen Ge-

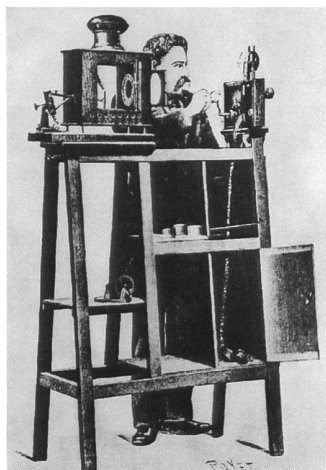
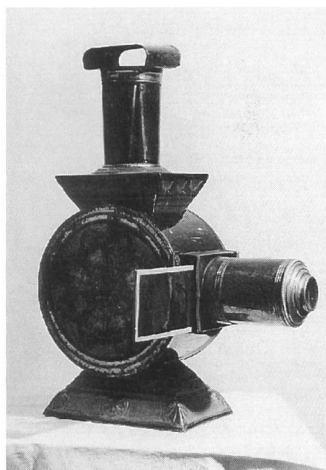
spräche werden jeweils von charakteristischen Beispielen aus dem Schaffen der Befragten begleitet. Vorgestellt werden nach *Peter Nestler* (17.1.) der *Lette Herz Frank* (So 5. 2., 22.05 Uhr) mit *ES WAREN EINMAL SIEBEN SIMEONS* (Fr 3. 2., 22.55 Uhr) und *DAS LETZTE GERICHT* (So 5. 2., 21.00 Uhr); *Volker Koepp* (So 19. 3., 22.35 Uhr) mit *MÄRKISCHE GESELLSCHAFT MBH* (So 19. 3., 21.25 Uhr); der Niederländer *Johan van der Keuken* (So 9. 4., 22.00 Uhr) mit *BEWEGTES BLECH* (Fr 7. 4., 23.00 Uhr) und zwei halbstündigen Dokumentarfilmen (So 9. 4., 21.00 Uhr); *Klaus Wildenhahn* (So 7. 5., 22.15 Uhr, Filme noch offen) und *Richard Dindo* (So 11. 6., 22.00 Uhr) mit voraussichtlich *MAX FRISCH JOURNAL I-III*. Die vollständigen Gespräche sollen nach Abschluss der Reihe auch inklusive nichtgesendeter Teile publiziert werden.

### Wird Essen eine Kinoprovinz?

Schlecht steht es um das Kino im deutschen Essen. Die Ufa plant, bis Ende 1995 ihre neun Kinos zu schliessen, was zu einer weiteren Verödung der Innenstadt führen würde. Sogar der grösste Kinosaal Deutschlands, die Lichtburg, ist von der Schliessung bedroht. Das kinoarchitektonisch interessante und daher unter Denkmalschutz stehende Lichtburg-Gebäude befindet sich im Besitz der Stadt. Diese will es für 30 Millionen Mark verkaufen, die Ufa bietet 20 Millionen Mark. So wie es im Moment aussieht, ist die Stadt nicht daran interessiert, dass im Gebäude weiterhin ein Kino geführt wird – und dies, obwohl das Gebäude ursprünglich als Kino gebaut wurde. Sie ist nämlich nicht einmal mehr bereit, für das kommunale Kino an der Volkshochschule (VHS) die jährlichen Personalkosten und das bescheidene Jahresbudget in der Höhe von 20 000 Mark zu übernehmen. Zwar hat sich die Stadtregierung 1988 verpflichtet, die Kinoarbeit in Form von Förderung und Darbietung pädagogisch bedeutsamer Filme zu unterstützen. Sie ist jetzt jedoch der Meinung, die Unterstützung sei freiwillig.

Eigentlich plante *Werner Biedermann*, der Leiter des VHS-Kinos, für Januar eine Filmreihe zum Thema «Hundert Jahre





Kino». Für Februar stand eine Veranstaltung über die Geschichte der Filmzensur in Deutschland auf dem Programm. Daraus wird nun nichts, denn die Essener Stadtverwaltung bewilligte für Januar und Februar zusammen ganze 2000 Mark für Verleihgebühren und 1000 Mark für den Filmvorführer. Das Kino kann deshalb nur noch einmal pro Woche geöffnet werden, statt wie bisher zweimal. Dass im letzten Jahr 4000 Filmfreunde das anspruchsvoll programmierte Kino besuchten, scheint die Essener Kulturbeamten nicht zu beeindrucken. Dank dem Entgegenkommen von Verleihern gelang es mit Ach und Krach, für Januar und Februar ein Programm zusammenzuwürfeln. Voraussichtlich muss das Kino aber im März seine Türen für immer schliessen. Anscheinend *miss* versteht die Essener Stadtregierung das Jubiläum «Hundert Jahre Kino» im Sinne von «Hundert Jahre Kino sind genug».

#### Filmapparate in Museen

Zum hundertjährigen Jubiläum des Kinos wird vor allem von Filmen gesprochen. Die Entwicklung der Verfahren zur Filmaufnahme und Filmprojektion findet hingegen keine grosse Beachtung. Das ist verständlich, denn es gehört zum Grundprinzip der Kino-Illusion, dem Publikum die Technik hinter der Traumwelt zu verheimlichen. Die Vorläufer des Kinos erzählen einiges über die Sehnsucht der Menschen nach der Welt der bewegten Bilder.

Schon die Höhlenbewohner malten Bilder von eigentümlicher Dynamik an die Felswände. Die alten Chinesen kannten bereits die Schattenprojektion, ein einfacher Vorläufer der heutigen Projektionstechnik: Die Zuschauer sassen vor einer teildurchlässigen Stoffwand, auf die von hinten Schatten projiziert wurden. Im siebzehnten Jahrhundert entstand die Zauberlaterne (*Laterna magica*). Sie enthält die Grundelemente der modernen Bildprojektion. Mit Hilfe einer Lichtquelle (zum Beispiel einer Kerze oder einem Talglicht) und eines Linsensystems wurde ein Bild projiziert.

In Zürich Neu-Affoltern ist es möglich, Zauberlaternen-Vorführungen zu erleben. Im

Keller eines unscheinbaren Mehrfamilienhauses hat der Sammler *Alfred Bolliger* ein winziges Kinomuseum eingerichtet. Auf 80m<sup>2</sup> präsentiert er das Ergebnis seiner Sammelleidenenschaft. Zu sehen sind – neben 110 Zauberlaternen – Kinematographen, Zootrope, Praxinoscope und Schmalfilmprojektoren (16mm, Normal 8 und Super 8). Die Sammlung gibt einen guten Einblick in die Entwicklung der Projektionstechniken, angefangen bei der Zauberlaterne über Apparate aus der Vorkinozeit bis zu den heute bekannten Projektionssystemen. Seit bald zwei Jahren führt *Alfred Bolliger* das Museum zusammen mit seiner Frau *Heidi*. Nach Voranmeldung empfangen sie in familiärer Atmosphäre Gruppen bis zu zehn Personen zu einer Reise in die Kinovergangenheit.

Ende November 1995 wird im Bieler Museum Neuhaus die «*Cinécollection*» eröffnet. In einem grösseren Rahmen gibt sie Einblick in die Kinogeschichte. Die Apparate und Dokumente decken die Zeit von 1560 bis 1950 ab. Schwerpunkte der *Cinécollection* sind Zauberlaternen, Apparate aus der Vorkinozeit, Kameras, Projektoren und Amateurausrüstungen. Leiter ist *William Piasio*. Die Stadt Biel hat seine 1500 Objekte umfassende Sammlung gekauft und die Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt.

*Sammlung Alfred Bolliger, Wehntalerstrasse 525, 8046 Zürich, Tel 01-371 26 53, Besuch nur nach Voranmeldung*  
*Cinécollection William Piasio, Fondation Neuhaus, Promenade de la Suze 26, 2502 Biel-Bienne, Tel. 032-22 55 83/22 45 55, Eröffnung Ende November 1995*

#### Das Filmplakat

Frank Kafka schrieb 1913 in einem Brief an Felice: «... wenn ich auch selbst nur sehr selten ins Kinematographentheater gehe, so weiss ich doch meistens fast alle Wochenprogramme aller Kinematographen auswendig. Meine Zerstreuung, mein Vergnügungsbedürfnis sättigt sich an den Plakaten von meinem gewöhnlichen innerlichsten Unbehagen, von diesem Gefühl des ewig Provisorischen ruhe ich mich vor den Plakaten aus, immer wenn ich von den Sommerfrischen, die ja doch schliesslich unbefriedigend ausgegangen waren, in die Stadt

zurückkam, hatte ich eine Gier nach den Plakaten und von der Elektrischen, mit der ich nach Hause fuhr, las ich im Fluge, bruchstückweise, angestrengt die Plakate ab, an denen wir vorüberfahren.»

Das Museum für Gestaltung in Zürich zeigt ab 8. März bis 30. April eine Sonderausstellung zum Filmplakat. Zur Ausstellung erscheint ein von *Wolfgang Beilenhoff* und *Martin Heller* herausgegebener Katalog.

*Museum für Gestaltung, Ausstellungsstrasse 60, 8005 Zürich, Tel. 01-446 22 11*

#### Filmmelodien

Die *Winterthurer Symphoniker* unter der Leitung von *Felix Reolon* spielen in ihrem aktuellen Programm Filmmelodien von *Erich W. Korngold*, *Arthur Honegger*, *John Williams*, *William Walton*, *Samuel Barber*, *John Williams*, *Maurice Jarre*, *Max Steiner* und ein Potpourri aus den *James-Bond*-Filmen. Die Konzerte werden von *Ettore Cella* kommentiert.

*Aufführungen: Bülach (28.1., 20.00 Uhr, Aula der Kantonsschule); Winterthur (29.1., 17.00 Uhr, Stadthausaal)*

#### Medienpädagogik

Die Projektgruppe Medien der Zentralstelle für Lehrerinnen- und Lehrerfortbildung des Kantons Bern hat einen hervorragend gestalteten Leitfaden für den Filmunterricht herausgegeben. «*Schule macht Film – Film macht Schule*» vermittelt Lehrern und Kursleitern die Wissensgrundlage der Filmgeschichte und Filmanalyse. Den Autoren geht es dabei nicht um eine strikte Unterrichtsanleitung, sie sehen ihren Leitfaden als Anregung zur Gestaltung des Unterrichts. Am Herzen liegt ihnen besonders die praktische Arbeit mit Film beziehungsweise Video. Ihr Konzept der Filmarbeit richtet sich an Jugendliche ab dreizehn Jahren und Erwachsene.

*Gerhard Schütz, Werner Eichenberger: Schule macht Film – Film macht Schule. Herausgegeben von der Projektgruppe Medien der Zentralstelle für Lehrerinnen- und Lehrerfortbildung des Kantons Bern.*

*Zu beziehen bei: BO-Druck, 3455 Grünen, Tel. 034-71 19 19 Fax 034-71 33 19*

**Frühe Filmgeschichte**

International hat sich das filmhistorische Forschungsinteresse schon seit längerem auf den Bereich des frühen Films verlagert. Dies war auch in Deutschland mehr als überragend, um das jahrelang vorherrschende Diktum der »Rumpelkammer« des Films (Kracauer) endlich zu korrigieren. Der aktuell sicherlich gewichtigste Band, der zu diesem Bereich erschienen ist, dürfte Corinna Müllers Hamburger Dissertation »Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907 – 1912« sein. Müller knüpft konsequent an die methodischen Überlegungen der »New Film History« an, um die Frühzeit der deutschen Filmwirtschaft systematisch zu durchforsten und zu ordnen. Als Kriterium dient ihr zunächst die simple, aber naheliegende Trennung zwischen der »Kurzfilmzeit« (bis etwa 1910) und der »Etablierung des langen Spielfilms«. Die Autorin wertet vor allem Primärquellen aus, etwa die zeitgenössische Fachpublizistik von den Variétézeitschriften bis zu den um 1907 einsetzenden eigenständigen Filmzeitschriften; sie sichtet Programmzettel der Kinos und Kataloge der filmtechnischen Betriebe, Filmverkäufer und Verleiher. Und natürlich greift sie auf Zeugnisse von den Filmpionieren zurück, zu denen der archivarische Glücksfall des sehr gut dokumentierten Nachlasses von Oskar Messter gehört.

Am Anfang war die Vorführung auf Jahrmärkten, in Varietés und dann in Läden und ab circa 1905 zunehmend in feststehenden Kinos. Die Bedingungen für die Programmgestaltung in diesen Stufen der Kinoentwicklung werden materialreich dargestellt und analysiert. Sieht man von der Ausnahme Oskar Messter ab, so war bisher über die Produzenten früher deutscher Filme kaum etwas bekannt. Auch in diesem Bereich steuert Müller neue Erkenntnisse bei, wenn auch im Zentrum ihrer Überlegungen wiederum Messter steht. Vor allem ist es jedoch der Bereich des Verleihwesens, dem die Autorin besondere Aufmerksamkeit zukommen lässt. Die frühen Konventionen des Verleihs (um 1907), der Fabrikanten-Selbstverleih, die Institutionalisierung des separaten Verleihs einzelner Filme

(um 1909), das System des sogenannten »Monopolfilms« (bei dem um 1910/11 einem Kinobesitzer das örtliche Vorführmonopol eingeräumt wurde) stellt Corinna Müller erschöpfend dar. Interessant ist, wie sich die Entwicklung des Starwesens in Deutschland in ganz enger Verzahnung mit Distributions-Interessen herausbildete. Das Monopolfilm-Verleihwesen war ohne die grosse Nachfrage nach Filmen der von einem Konsortium konsequent als Star durchgesetzten Schauspielerin Asta Nielsen ebenso wenig denkbar wie die Expansion Oskar Messters von einer filmmechanischen Werkstatt zu einem vertikalen Konzern. Der gelang ihm aufgrund der Starqualitäten von Henny Porten gerade im Filmproduktionsbereich.

Zum ersten Mal in der deutschen Filmgeschichte zeichnet Müller den einschneidenden Wandel nach, der sich durch die Erweiterung der Filmlängen ergab. Deutlich werden dabei vor allem die wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklungsbedingungen der deutschen Kinematographie. Filmästhetische Entwicklungen stehen dagegen nicht im Mittelpunkt der Betrachtung. Die strukturellen filmwirtschaftlichen Rahmenbedingungen für deren Analyse hat Corinna Müller umfassend erarbeitet. Besonders für die anstehenden Ausstellungen und Publikationen und anderen Veranstaltungen zum Zentenarium des Films dürfte ihr Buch unersetzlich sein.

Eine erste Ausstellung dazu hat bereits im Dezember 1994 im Potsdamer Filmmuseum eröffnet. Sie stellt den Filmpionier Oskar Messter vor und wird 1995 auch in München und Wiesbaden zu sehen sein. Dazu sind im Verlag Stroemfeld/Roter Stern (Basel/Frankfurt) gleich drei Publikationen erschienen. Der Verlag hat bereits mit der Jahrbuchreihe KINTop (seit 1992), die sich ausschliesslich den ersten Dekaden des Films widmet, einen aussergewöhnlichen Schwerpunkt im Bereich der frühen Kinematographie markiert. Die Jahrbuch-Reihe wird begleitet von einer Schriftenreihe. Sie wurde mit einem Band über die Sammlung des Abbé Joseph Joye eröffnet. Als zweiter Band ist der Katalog zur Ausstellung »Oskar Messter –

Filmpionier der Kaiserzeit« erschienen. Und auch die Ausgabe von KINTop 3 (»Oskar Messter – Erfinder und Geschäftsmann«) rückt den Filmveteranen in den Mittelpunkt. Ausserdem publiziert Stroemfeld den bisher fast unbekannten (weil nur in einem einzigen Exemplar erhaltenen) »Spezialkatalog No. 32 über Projections- und Aufnahme-Apparate für Lebende Photographie, Films, Graphophons, Nebelbilder-Apparate, Scheinwerfer etc.« von Messter aus dem Jahre 1898.

Messters Bedeutung für die Kinematographie liegt vor allem in der Verbesserung der frühen Projektionstechnik, etwa des Schrittschaltwerkes, indem er den Einsatz des vierteiligen Malteserkreuzes optimiert. Bereits 1896 verkauft er mit seiner mechanischen Werkstatt 64 Projektoren und erkennt die Bedeutung dieses Marktes. Zwar erreicht er im Kamerabau nicht sofort einen vergleichbaren technischen Standard, denn das Bildtransport-Prinzip der Lumièreschen Kamera, die mit einem Greifer arbeitet, bleibt ihm bis etwa 1910 verborgen. Messter nutzt als Kamera seinen bewährten Projektionsapparat, den er in ein lichtdichtes Gehäuse verpackt. Darüber hinaus entwirft und baut er Perforations- und Kopiermaschinen, versucht bereits 1899 vergeblich eine Dreifarben-Kamera zu entwickeln und arbeitet an komplizierten Verfahren zur Erzielung plastischer Effekte. Kenntnisreich und doch lesbar zeichnen Christian Ilgner und Dietmar Linke Messters diverse filmtechnische Verbesserungen und Tüfteleien nach.

Messter hat schnell erkannt, dass der Erfolg des Gerätevertriebs ganz wesentlich mit dem Angebot vorführbarer Filme verknüpft ist. Bereits 1898 bietet er 84 selbst produzierte Filme an, überwiegend Aktualitäten, aber auch schon kurze Spielfilme von 18 bis 24 m Länge. Grossen Erfolg hat Messter mit seinen seit 1903 produzierten Tonbildern. Für deren Projektion wird der Vorführapparat mit einem Grammophon gekoppelt, so dass nicht nur die musikdramatische Szene zu sehen, sondern auch die Arie zu hören ist.

Messter stösst um 1910 an die Grenzen seiner Kapitalmöglichkeiten, als die Filmproduktion immer aufwendiger wird,

# MUSIK FILMMUSIK FILMMU

**Ettore Cella,**  
Kommentar  
**Felix Reolon,**  
Dirigent

**Freitag,**  
**20. Jan. 95,**  
**20.15 Uhr**

**Wetzikon:** Aula der  
Rudolf-Steiner-Schule

**Samstag,**  
**28. Jan. 95,**  
**20.00 Uhr**

**Bülach:** Aula der  
Kantonsschule

**Sonntag,**  
**29. Jan. 95,**  
**17.00 Uhr**

**Winterthur:**  
Stadthausaal

**Filmmelodien**  
**aus:**

Vom Winde verweht,  
Star wars, E.T.,  
Jurassic Park,  
Napoléon, James  
Bond, Platoon usw.



WINTERTHURER SYMPHONIKER

EINTRITT FREI. KOLLEKTE ZUR DECKUNG DER UNKOSTEN.



da die Länge der Filme stetig zunimmt. Die überaus interessante wirtschaftliche Entwicklung Messters, von einer Werkstatt über einen Familienbetrieb bis zum vertikalen Grosskonzern, zeichnet Rainer Karlsch im Katalog einprägsam nach.

Der Weltkrieg, den Messter zunächst fürchtet, weil seine Auslandsmärkte wegbrechen, führt jedoch zu einer regelrechten Explosion der Gewinne. Vor allem die patriotisch berichtende Messter-Wochenschau bringt ihm Umsatzrekorde. Oskar Messters publizistischen und filmtechnischen Beitrag zum Ersten Weltkrieg beleuchtet der Filmwissenschaftler Wolfgang Mühl-Benninghaus in KINTop 3. Dort ist auch Messters Denkschrift zum «Film als politisches Werbemittel» abgedruckt. Anschaulich, in Form von Geräten und ihren technischen Weiterentwicklungen, sind einige seiner Erfindungen in der Ausstellung dokumentiert. So wird Messters MG-Kamera als Zielübungsgerät zur Registrierung von Geschosseinschlägen weiterentwickelt und eingesetzt. Seine Reihenspezialkamera nimmt, aus dem Flugzeug hängend, Frontabschnitte auf und vermisst sie. Später wird diese Technik dazu genutzt, bessere Karten herzustellen. Sein Panzerkino von 1913 ist jedoch keine Kriegserfindung, sondern darunter ist ein vollständig gekapselter Projektor mit Zentralschmierung zu verstehen, der zum Standard von Kinogrossprojektoren wurde.

Peter Boegers Arbeit

«Architektur der Lichtspieltheater in Berlin 1919 – 1930» (verlegt bei Arenhövel, Berlin) ist an einem kunsthistorischen Institut entstanden. In diesem verschwenderisch ausgestatteten Buch erstet die versunkene Welt der Filmpaläste wieder. Sie erstreckt sich von den noch vor dem Ersten Weltkrieg errichteten Luxuskinos zwischen Nollendorfplatz und Kurfürstendamm bis zu den zwischen barocker Opulenz, moderner Sachlichkeit, Funktionalität und geschwungenen Linien pendelnden Neubauten in den dezentralen Bezirken Neukölln oder Steglitz. Mehr als 220 Abbildungen, teils Fotos von Fassaden und Innenräumen, teils Grundrisse, Aufrisse, Quer- oder Längsschnitte, die der Autor aus den Bauakten oder aus Firmenarchiven gesichtet

hat, illustrieren den Text ungemein sinnfällig. In einer knapp, aber informativ gehaltenen Einleitung skizziert der Autor die sozialen Rahmenbedingungen des Kinobau-Booms, der zwischen 1913 und 1918 und nach der ausgestandenen Inflation zwischen 1923 und 1930 Berlin zu der wohl weltweit führenden Stadt im Filmtheaterbau machte. Ebenso knapp umreist er die Dimensionen und die formale Gestaltung der Gebäude, steckt das Verhältnis von Fassadenarchitektur und Innenraumgestaltung ab und widmet sich für diese Gebäude spezifischen Frage von Licht und Werbung.

Kern des Buches ist ein Katalog, in welchem Boeger dreissig ausgewählte Kinobauten dokumentiert, indem er die Baugeschichte und die Architekten vorstellt und eine zum Teil minutiöse Beschreibung der entstandenen Bauten gibt. Sie reicht von Angaben zu den Innenraumdimensionen und -details bis zur Angabe der Wandbespannungsart, Lage des Projektionsraums und zuweilen auch von dessen Winkel zur Leinwand.

Mit den detaillierten Beschreibungen und Bauplänen sichert Boeger ganz wesentliches Material für neue Ansätze in der Filmgeschichte und in der Filmtheorie. Denn eine Rezeptionsforschung ohne Kenntnis der wirklichen räumlichen Zuschaubedingungen scheint ebenso wenig möglich wie die Anwendung der in Mode gekommenen Dispositiv-Theorien, deren Vertreter jedoch zumeist gar keine Ahnung davon haben, wie ein Filmopalast der zwanziger Jahre ausgesehen haben mag.

Jürgen Kasten

#### Psychoanalyse und Film

Filmtheoretiker greifen gerne auf die Psychoanalyse zurück, wenn sie versuchen, die Magie des Kinos zu erklären. Psychoanalytiker selber haben jedoch ein schwieriges Verhältnis zum Medium Film. Lieber beschäftigen sie sich mit Theater und Literatur – wie Überwäter Freud. Der stand nämlich dem Kino ablehnend gegenüber und ignorierte es.

So stellt denn die November-Nummer der psychoanalytischen Zeitschrift «Psyche» zum

Thema «Die Sprache der Bilder – Psychoanalyse und Film» eine Art Wiedergutmachung dar. Denn auch in der Veröffentlichungspraxis dieser Zeitschrift spiegeln sich die Berührungängste der Psychoanalyse vor dem Kino: In fünfundvierzig Jahren erschienen bloss drei Veröffentlichungen, die sich mit Psychoanalyse und Film beschäftigten.

Zum ersten Mal auf deutsch erscheinen die Aufsätze «Le film de fiction et son spectateur. Etude métapsychologique» von Christian Metz und Jean-Louis Baudry's «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité». Mechtild Zeul gibt einen Überblick zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie, Heide Schlüpmann und Renate Lippert werfen einen feministischen Blick auf das Kino.

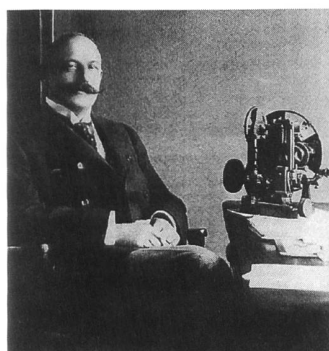
Psyche. Nr. 11, November 1994.  
Die Sprache der Bilder – Psychoanalyse und Film. Klett-Cotta

#### Frauen Film Tage

Die diesjährigen Schweizer Frauen Film Tage stehen unter dem Motto «Cherchez la femme – in hundert Jahren Filmgeschichte». Sie sind als Hommage an die Pionierinnen der zehner Jahre wie auch an das feministische Kino der siebziger Jahre gedacht. Karola Gramann und Heide Schlüpmann haben drei Filmprogramme zusammengestellt, in denen Werke aus den zehner Jahren – geprägt von Schauspielerinnen wie Asta Nielsen oder Lyda Borelli – auf unabhängige Filme aus den achtziger Jahren stossen oder etwa ein Film von Germaine Dulac, Pionierin der zwanziger Jahre, auf Ansätze des heutigen lesbischen Kinos trifft.

Der zweite Schwerpunkt des Programms dokumentiert mit einem breiten Spektrum von Filmen – es reicht etwa von CLÉO DE 5 À 7 von Agnès Varda, FLICKORNA von Mai Zetterling bis zu IL PORTIERE DI NOTTE von Liliana Cavani oder UNSICHTBARE GEGNER von Valie Export – den Aufbruch der Neuen Frauenbewegung der siebziger Jahre. Das Programm läuft im März in den Städten Aarau, Basel, Bern, Biel, Brig, Fribourg, St. Gallen, Thuzis, Winterthur und Zürich.

Informationen bei: Frauen Film Tage Schweiz, Lilo Spahr, Centralweg 22, 3013 Bern, Tel. 031-331 33 93 Fax 031-302 78 77



Oskar Messter



KINTop