

«L'Atalante»: dieser verschrobene kauzige Mensch, der nach einem ereignisreichen Leben sich auf einen Schleppkahn zurückgezogen hat und immer von vergangenen Tagen träumt, dieser welt-erfahrene Matrose mag vielleicht als Symbol der Ruhe, der Besinnlichkeit, aber auch der alternden Einsamkeit betrachtet werden, als menschliches Wesen, das in einem eigenartigen Verhältnis zur Umwelt, zu den Dingen, die es umgeben, steht. Aber zugleich ist er eine Figur von grösster Eigenwilligkeit, von vibrierender Lebensnähe; eine Gestalt, der man jederzeit irgendwo, irgendwann – so denkt man – begegnen könnte, die einem ergreift, weil sie wahr ist.

Was haben die Filme von Cocteau und Vigo unserer Zeit zu sagen? Die filmischen Werke von Cocteau sind amüsant, witzig, das gewiss, sie sind sogar geistreich, auch das ist gewiss. Doch mit einer Bedeutung, die über das Jahr des Schaffens hinausreicht und den heutigen Menschen anspricht, mit dieser Ueberzeitlichkeit steht es im Fall Cocteau betrüblicher. Wohl sind die Fabeln, die er den Filmen seiner mythologischen Periode (Von «L'éternel retour» über «La belle et la bête» bis zu «Orphée») unterlegt hat, von allgemeiner, zeitloser Bedeutung: Legenden, die ihren Wert beibehalten – selbst wenn sie ein Cocteau in die Hände bekommt. Wir wollen damit nicht Cocteau jede Fähigkeit künstlerischen Gestaltens absprechen: als Wegbereiter, als Anreger, manchmal sogar als Dichter war er von eminenter Bedeutung. Was wir ihm aber absprechen, zumindest in bezug auf seine Filme, ist ein genügender künstlerischer Ernst, ein «Wollen», das mit seinem bestimmt nicht kleinen «Können» Schritt halten würde. Seine Filme mögen einen momentanen Reiz ausströmen, eine gewisse Eleganz, die auf den ersten Blick besticht – doch dahinter findet man nichts, gar nichts. Anders jedoch ist dies bei Jean Vigo: seine Filme zeugen in jedem einzelnen Fall von einer allgemein gültigen Wesentlichkeit, von einer dichterischen Grösse, die auch in den Bereichen des Films wenig ihresgleichen kennt. Alles deutet auf Tieferes hin, auf Verborgenes, das man mehr ahnen denn diagnostizieren kann, auf eine innere Welt, die in den Bildern nur den äusseren, sinnlichen Ausdruck sucht und findet. Von allen Filmen der Geschichte sind vielleicht diejenigen von Jean Vigo die ungebundensten, und das heisst: die zeitlosesten.

Man nannte einst Cocteau einen «Meister

der Atmosphäre» und meinte damit wohl die Art und Weise, wie er das Märchenhafte, die Legendenstimmung heraufzubeschwören vermag. Wer diese Meinung vertritt, der übergeht ohne viel Gewissensqualen den unermessbaren Abgrund zwischen kreatürlichem Schaffen und reiner Technik. Als Techniker ist Cocteau wohl einmalig, als Meister brillanter Aeusserlichkeiten. Doch blicke man einmal dahinter: man erkennt rasch, dass die ach so schönen Lyrismen zwar berechnet, aber nichtsdestotrotz erzwungen sind, dass die Zusammenziehung von antikem Mythos und Gegenwartsalltag («Orphée») peinlich und lächerlich dünkt – hier kann man, im Gegensatz zum «Orfeu negro», sagen, dass der Mythos nicht stimmt... – dass dieses unablässige Mischmasch von Pseudorealismus und irrealer Weltverfremdung (in den spätern Werken Cocteaus zu ersetzen durch: Seelenexhibitionismus) ein unbehagliches Gefühl zurücklässt. Ganz anders dagegen bei Vigo: ein neuer, auch in seiner Nachfolge noch viel zu wenig erfasster Realismus wird geoffenbart. Ein Realismus, den man nicht beschreiben, nicht erklären, den man bloss erahnen, erleben, fühlen kann. Vigos Filme dringen ein in das verborgene Reich des Unterbewussten, aus dem immer wieder Strömungen in die Welt der Erscheinungen hinüberwechseln: Sinnbild, traumhaftes Tasten und visuelle Ausdruckskraft gehen ein vollkommenes Bündnis ein.

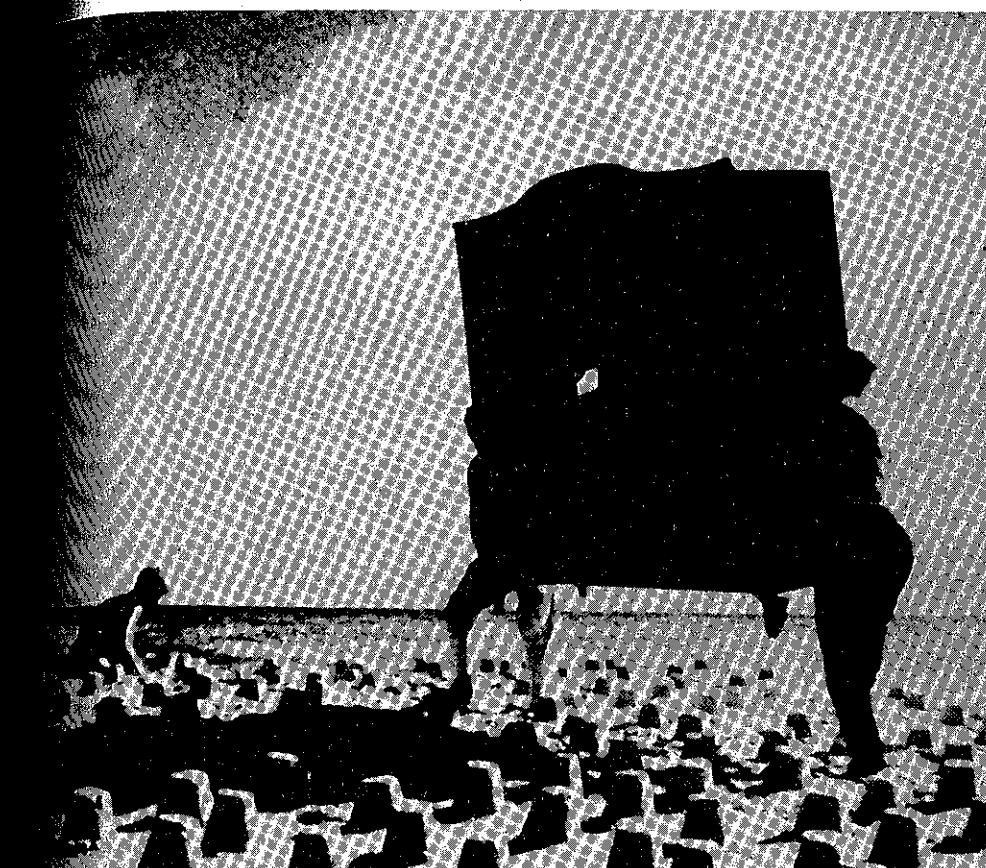
Fassen wir zusammen: beide Filmschöpfer, Jean Cocteau und Jean Vigo, haben ihren Ursprung in der Avantgarde der Zwanzigerjahre, und beide sind aus diesem Beginn weit herausgetreten, obwohl sie die Bindungen dazu – besonders in den Formen des Surrealismus – nie verleugnen. Aber: Jean Cocteau ist stets der betörende Spieler geblieben, der sich und die Umwelt gerne blendet, der sich immerdar mit der funkelnden, schillernden Oberfläche begnügt. Und: Jean Vigo schleudert seine Werke wie grandiose Visionen in unsere Welt hinein, Visionen, die ein bisher erst von wenigen geschautes, erdachtes Weltbild ankünden, das uns alle immerdar angeht.

Avantgarde

heute

Mz. – Unsere Sondernummer zum Thema des «Avantgardefilms» wäre unvollständig und letztlich rein historisch-betrachtend, würden wir uns nicht mit der Frage der Möglichkeit oder Unmöglichkeit eines zeitgenössisch-avantgardistischen Filmschaffens auseinandersetzen. Als aktuelle Avantgardefilme werden gemeinhin die Schöpfungen der Herbert Vesely, der Gräfenstein, Harro Senft und Ottomar Domnick, die Alterswerke eines Jean Cocteau oder die nordischen Experimente der Peter Weiss und Rune Hagberg sowie nicht zuletzt die psychologisch inspierten Versuche der Amerikaner Kenneth Anger und Stan Brakage betrachtet. Verweilen wir kurz bei einigen der erwähnten Filmschöpfer, so stellen wir fest, dass fast alle diese Regisseure die Avantgarde von ihrer historischen Essenz her aufgreifen, also zwangsläufig einem rein «dogmatischen» Avantgardebegriff huldigen. Es ist uns im Rahmen unserer kurzen Untersuchung (wir verweisen hier auch auf das schwedische Quellenwerk «Avantgardefilm» von Peter Weiss sowie auf die in Vorbereitung befindliche ausführliche Geschichte der filmischen Avantgarde von Carlo Belloli) nicht möglich, auf alle Einzelheiten des mo-

Zwei
und
Schranke
(Polen)
- Polen



Inauguration
of a
Dom
(Kenneth
Anger)



dernen, dogmatischen Avantgardeschaffens einzugehen. Immerhin scheint uns die Tatsache wesentlich, dass ein weiter Kreis der internationalen Experimentalfilmschaffenden ihre Werke bewusst in die Linie eines absoluten Subjektivismus stellt, der, abgehoben von soziologischen oder zeitkritischen Umweltsbezügen, allein der Ergündung und Projektion der eigenen Persönlichkeit dient. Die Tragik der modernen Avantgarde liegt nun zweifellos darin, dass die innere Persönlichkeit der meisten ihrer Exponenten absolut unoriginell, langweilig, unterentwickelt oder von starken seelischen Verdrängungen belastet erscheint. Der Fall eines Norman McLaren, der in seinen experimentellen Filmversuchen an die Phantasie und den natürlichen Spieltrieb des Zuschauers appelliert (etwa in seinem köstlichen Filmversuch «Neighbours») bildet die Ausnahme. Als Symptom darf die Tatsache gewertet werden, dass die an sich erstaunlich grosse Zahl amerikanischer Avantgarderegisseure ihre Themen fast ausschliesslich in den Tiefen der Psyche – zumeist in den Bereichen der krankhaft veränderten Seele – findet. Die amerikanische Avantgarde versucht also jene Bezirke filmisch zu erschliessen, die noch heute im offiziellen Codex des «american way of life» weitgehend Tabu sind und auch von den Produzenten Hollywoods nach Möglichkeit gemieden werden. Der amerikanische Avantgardefilm, der nach 1930 – also nach dem Erlöschen der historischen europäischen Avantgarde – zu einer ersten Blüte gelangte, zählt u. a. Webber/Watson mit «Lot in Sodom» (1933-34), Theodor Huff mit «Mr. Motorboats last stand» (1933) und Elia Kazan mit «Pie in the sky» (1933, in Zusammenarbeit mit Thatcher/Lerner und Steiner) zu seinen Pionieren. Gegen Ende des zweiten Weltkrieges gingen dann aus Experimentalzirkeln um das «Museum of Modern Art» die neuen Gruppen «Workshop 20» und «Cinema 16» hervor, deren Wortführerin vorerst die aus Finnland stammende Maya Deren mit «Meshes of the afternoon» (1943) und «At land» (1944) wurde. Heute ist wohl der seit Jahren in Paris ansässige Kenneth Anger der führende amerikanische Avantgardeschaffende. Anger, Verfasser einer kritischen Sittengeschichte Hollywoods (Hollywood-Babylone. Paris, 1959), erweist sich als typischer Vertreter der «dogmatischen» Richtung. Sein thematisches Refugium ist das Unterbewusste, ja mit Vorliebe die «Psychopathia Sexualis» (Krafft-Ebbing). Mit seinem Filmexperiment «Inauguration

of the pleasure dome» (1954) holte sich Anger am Brüsseler Experimentalfilmfestival 1958 den «Prix de l'âge d'or», (Cinema/FKCC N° 15). Sein neuestes Werk betitelt sich «Histoire d'O» (1959) und stellt eine Adaption des gleichnamigen Romans der Französin Pauline Reage dar. Die Autorin, eine geistige Verwandte des grossen modernen Aussenseiters Jean Genet, erweist sich in ihrer Geschichte, welche die Abenteuer einer jungen Frau schildert, als legitime Nachfolgerin des berühmt-berüchtigten D.A.F. de Sade: die Heldin wird in den raffiniert-perversen Zirkel einiger Wohlüstlinge eingeführt, erleidet hier ihr tägliches Martyrium um zuletzt selbst am Treiben ihrer Peiniger Gefallen zu finden...



Nicht mehr fliehen (Vesely 1955 - Deutschland)

Die kurzen Exkurse über den formal sicherlich nicht unbegabten Kenneth Anger mögen uns weitere Bemerkungen über seine untalentierte Mitläufer, wie Stan Brakage u.a. ersparen. Während im deutschen Sprachgebiet Herbert Vesely («Nicht mehr fliehen»), H. Gräfenstein («Studie Warten») und der Vesely-Schüler Ferry Radax ein verkümmertes Talent offenbaren, bot Schweden vor Jahren mit dem Erstlingswerk von Rune Hagberg «Och efter skymning kommer Mörker» (1943/46-«Nach der Dämmerung kommt die Nacht») einen beachtlichen Ansatz zu einer Befreiung der Avantgarde aus den Fesseln eines überlebten Dogmas. Nicht unerwähnt sollen hier die Arbeiten von Gösta Werner («Midvinterblod» 1945) und von Peter Weiss («Hägringen» 1959) bleiben. In Deutschland bemühte sich endlich der Nervenarzt Dr. O. Domnick mit seinem viel diskutierten Experimental-Spielfilm «Jonas» (1957) um eine formal neu geschauten Klärung unserer menschlichen Gegenwartssituation (Cinema/FKCC N° 14). Als Quintessenz unserer Betrachtungen aber zeigt sich uns der Standard des heutigen «Avantgardefilm» als so niedrig und menschlich banal, dass man ohne Zögern von einem endgültigen Versagen der «dogmatischen» Richtung im Experimentalfilm sprechen muss.

mit den «neuen Wirklichkeiten», wie sie unser Alltagsleben prägen, verändern und bedrohen. Der Begriff der «historischen Avantgarde» kann als Basis für ein modernes, der Zeit und ihren brennenden Problemen verpflichtetes Filmschaffen nicht mehr genügen. Wenn auch gewisse Filmwissenschaftler – wie etwa Prof. Vagn Börge (Wien) in seiner neuen Publikation «Weltmacht Film» (1960) – noch immer fälschlicherweise die «überragende Meisterschaft» eines Jean Cocteau als beispielhaft für den Kunstcharakter des Films hinstellen und nicht nur die ganze französische «Nouvelle Vague» sondern groteskerweise auch das Werk eines Ingmar Bergman (... «der Cocteau des Nordens» sic!) in direkter Linie von der «metaphysischen Poesie» des französischen Allroundartisten ableiten wollen, so kann diese für uns überholte und blutleere Aesthetisierung kaum mehr genügen. Es gilt doch endlich zu bedenken, dass machtvolle Bewegungen, wie der deutsche Realismus der dreissiger Jahre, die Stilrichtung des amerikanischen New-Deal-Films, der französische Vorkriegsverismus, der Neorealismus mit seinen mannigfachen Weiterentwicklungen in die Bezirke des Religiösen und Soziologischen und nicht zuletzt das Phänomen eines von Frankreich ausgegangenen, jungen internationalen Filmschaffens, den Film, seine Schöpfer und auch sein Publikum in den letzten dreissig Jahren weitgehend umgeformt haben. Was aber verstehen wir heute unter einer fruchtbaren, undogmatischen Avantgarde im Bereiche der siebenten Kunst?

Der Mensch ist mehr denn je bedroht! Sein Bild wird in den Erzeugnissen der internationalen Filmfabriken, die allein in der kalten Gleichgewichtsrechnung von Angebot und Nachfrage Sicherheit für ein kom-

merzielles Ueberleben sehen, beständig mehr verstümmelt und zu Schanden gemacht. Der frei von kommerziellen Bindungen arbeitende Autor und Regisseur sieht sich in seiner Existenz immer stärker eingeengt. Aus dieser Gefahr einer künstlerischen Erdrosselung heraus nahmen vor wenigen Jahren junge französische, englische und amerikanische Filmschaffende – unterstützt durch filmtheoretisch geschulte Enthusiasten aus den Kreisen führender Filmzeitschriften und Filmbesucherorganisationen – Zuflucht zu einer neuen, undogmatischen Form der Filmherstellung, die wir als sogenannte «Nouvelle Vague» bezeichnen. Diese «Neue Welle» nun ist, zumindest in ihren ursprünglichen Erscheinungsformen (nicht zuletzt auch in der britischen Abart des «Free Cinema»), ein Musterbeispiel «undogmatischer» moderner Avantgarde-Produktion. Konstenmässig weit unter den Limiten einer normalen Spielfilmkalkulation veranschlagt, ermöglicht der «Nouvelle Vague-Film» wenigstens teilweise den Einsatz einer primär von kommerziellen Erwägungen freien, unabhängigen Produktion, die als Grundlage für neue künstlerische Aspirationen überhaupt unerlässlich ist. Materiell zu äusserster Beschränkung gezwungen, muss sich der echte «Nouvelle-Vague-Film» thematisch zwangsläufig der Intimität, dem spontan Natürlichen, dem modernen Kammerpiel zuwenden und gewinnt so, gerade aus seiner finanziellen Zwangslage heraus, echte Bezirke unseres «kleinen Daseins» zurück, die der grossen Filmproduktion als wenig sensationell auswertbar verloren gegangen sind. Die echte, moderne Avantgarde verachtet denn auch keineswegs das weite Feld des «kleinen» Dokumentarfilms, wird doch gerade im Dokument unsere Wirklichkeit oft in einer bezwingenden, menschlich und künstlerisch starken Weise sichtbar. Das Phänomen der französischen «Nouvelle Vague» ist leider bis heute fast durchwegs nur auf formaler Ebene, d.h. in den Beziehungen der neuen Stilrichtung zum modernen Roman und zum zeitgenössischen Drama untersucht worden. Die tatsächliche Bedeutung dieser modern-avantgardistischen Bewegung – die gerade in diesen Jahren bereits in der ersten Krise ihrer Entwicklung, in teils fürchterlichen Irrwegen des rein Formalen gefangen erscheint – liegt aber wohl ebenso sehr im Bemühen um die Formung eines neuen, positiv-existentialen Weltbildes, in dem der Mensch in seinen starken und schwachen Seiten machtvoll gegenwärtig erscheint: als tragisch Scheiternder («Le beau Serge»),

als bedrängt Heranwachsender («Les 400 coups», «Les mistons») oder als grenzenlos Liebender in der Hölle einer gnadenlosen Zeit, die nur den Augenblick der Erfüllung schenkt inmitten eines Chaos das selbst das Vergessen als Albtraum auf uns lasten lässt («Hiroshima mon amour»).

CHRONOLOGIE DE L'AVANT-GARDE FRANCAISE

- 1923 Claude Autant-Lara: Fait-divers.
- 1923-24 Man Ray: Retour à la raison.
- 1923-24 Fernand Léger: Le Ballet Mécanique. (En collaboration avec D. Murphy.)
- 1924 René Clair: Entr'acte. Scénario et décors: Francis Picabia; musique: Erik Satie; photo: Man Ray; interprètes: Jean Borlin, Marcel Duchamp, Picabia, Erik Satie, etc.
- 1924 Jean Renoir: La Fille de l'Eau.
- 1925 Henri Chomette: Jeux des reflèts et de la vitesse. Cinq minutes de cinéma pur.
- 1925 Jean Grémillon: Photogénie mécanique.
- 1925 Claude Autant-Lara: Construire un feu. (Premier essai de film large sorti en 1929.)
- 1925 Jean Painlevé (à partir de 1925): La Pieuvre. Oursins. La Daphnée.
- 1926 René Clair: La Tour. (Assistant Georges Lacombe.)
- 1926 Alberto Cavalcanti: Rien que des Heures.
- 1926-27 Jean Grémillon: Tour au large.
- 1926-27 Man Ray: Emak Bakia. (Scénariste: Robert Desnos.)
- 1926-27 Germaine Dulac: La Coquille et le Clergyman. (Scénariste: Antonin Artaud.) L'invitation au voyage.
- 1927 Jean Renoir: Charleston. (Avec J. Higgins, danseur de la revue nègre des Champs-Élysées.)
- 1927 Alb. Cavalcanti: La Petite Lillie.
- 1927 Marcel Duchamp: Abstract.
- 1927 Joris Ivens: Pont d'Acier (Pays-Bas.)
- 1927 Henri Storck: Images d'Ostende (Belgique).
- 1928 Man Ray: L'Etoile de Mer. (Scénariste: Robert Desnos.) Les Mystères, du Château de Dé.
- 1928 Germaine Dulac: Disque 957. Arabesque (sur une musique de Claude Debussy.) Thème et variations.
- 1928 Alberto Cavalcanti: En Rade. Le Petit Chaperon Rouge.

- 1928 Eugène Deslaw: La marche des machines. La Nuit électrique (en collaboration avec Basil Navrotsky.)
 - 1928 Albert Guyot: A quoi rêvent les becs de gaz. L'eau coule sous les ponts.
 - 1928 Dimitri Kirsanoff: Sables. Brumes d'Automne.
 - 1928 Georges Lacombe: La Zone.
 - 1928 Marcel Carné: Nogent, Eldorado du dimanche.
 - 1928 Jean Renoir: La Petite Marchande d'allumettes.
 - 1928 Jean Vigo: A propos de Nice.
 - 1928 Andre Sauvage: Paris-port. Nord-Sud. Petite Ceinture. Les Iles de Paris. De la Tour St-Jacques à la Montagne Sainte-Geneviève.
 - 1928 A. Sandry: Lumière et Ombre. Prétexte.
 - 1928 Jean Tédesco: Forges.
 - 1928 Joris Ivens: Pluie (Pays-Bas).
 - 1929 Eugene Deslaw: Parnasse.
 - 1929 Luis Bunuel: Un Chien Andalou.
 - 1929 Georges Hugnet: La Perle. (En collaboration avec Henri d'Arche.)
 - 1929 Pierre Chenal et Jean Mitry: Paris-Cinéma. Les petits métiers de Paris.
 - 1929 Georges Rouquoier: Vendanges.
 - 1929 Jean Lods et Boris Kaufman: Aujourd'hui.
 - 1929 Grierson: Drifters (Angleterre).
 - 1930 Luis Bunuel: L'Age d'Or. (Scénaristes: Luis Bunuel et Salvador Dali. Interprètes: Gaston Modot, Max Ernst.)
 - 1930 Jean Cocteau: Le sang du poète.
 - 1931 Eugène Deslaw: Le monde en parade.
 - 1932 Luis Bunuel: Los Hurdes (Terre sans pain.) Assistant: Pierre Unik. Opérateur: Eli Lotar. Musique: Darius Milhaud.
 - 1933 Alexeïeff: Une nuit sur le Mont Chauve. En collaboration avec Claire Parker sur la musique de Moussorgsky.
- (Zusammenstellung in Ciné-club, octobre 1948, page 3.)

Il y a trente ans, le terme «avant-garde» avait un sens précis, car cette avant-garde consistait à contredire de la platitude et de la sottise. En 1958, l'avant-garde consisterait à contredire un excès de relief et d'intelligence, et au lieu d'afficher ses prérogatives anarchiques, à le revêtir d'une apparence d'ordre improprie à provoquer le scandale.

Jean Cocteau

Les courts-métrages réunis sous l'enseigne des « Films de l'Atalante » sont fortement marqués par le sentiment du temps qui s'écoule et la sensation d'une certaine impuissance de l'homme face au déroulement des jours et des années. Les êtres ne semblent pas agir selon leur propre volonté, mais ils sont mûs par un mécanisme qu'ils ne maîtrisent pas. Ils subissent leur existence. Il n'y a que le réalisateur qui paraisse conscient. De son poste d'observation, il est le seul à comprendre le maniement des fils qui agitent ces marionnettes.

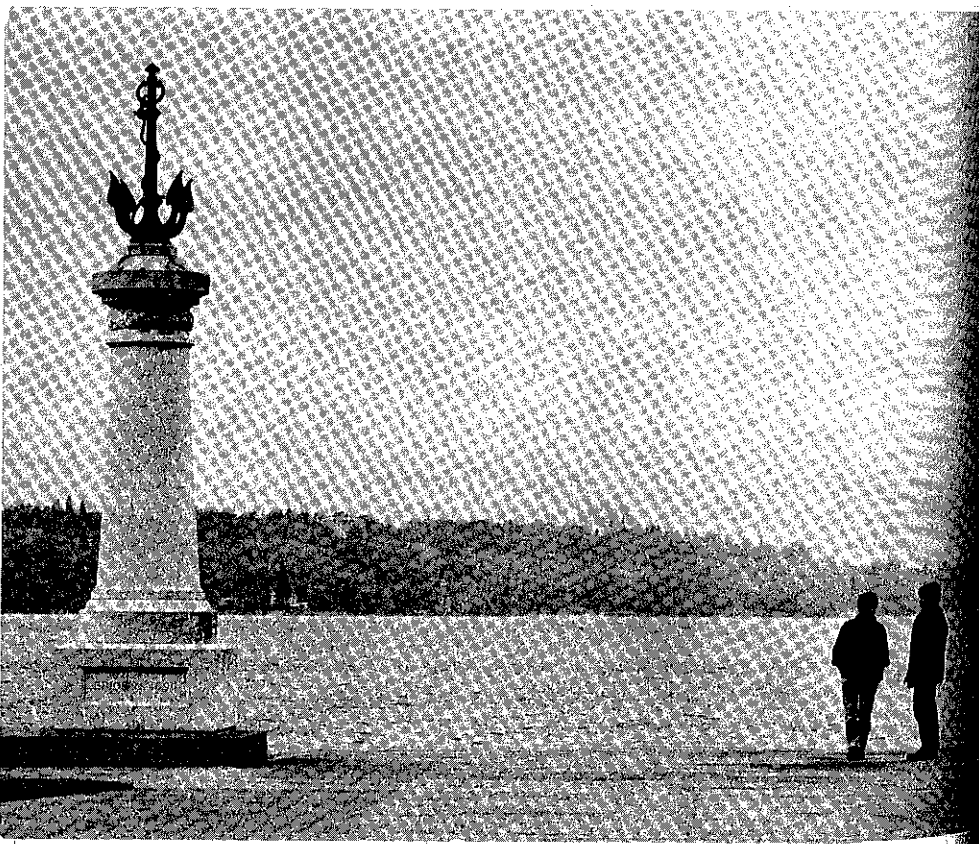
Pourtant, si l'on peut trouver un trait commun à l'œuvre des trois Genevois de l'Atalante, cela ne provient de rien de concerté. Leur association ne vise qu'un but de défense et ne cherche pas à créer une œuvre unie. Se rendant compte de la difficulté que rencontre chaque jeune cinéaste lorsqu'il s'agit de distribuer un film qu'il a conçu en toute liberté, Jacques Rial, François Bardet et Jean-Louis Roy ont décidé de se grouper. Ils s'étaient rencontrés en 1956, aux abords de la télévision genevoise en travaillant ensemble pour quelque documentaire. Le 1er juin 1959, date de la fondation des « Films de l'Atalante », ils avaient déjà réalisé séparément leurs premiers films et la cohésion qu'ils recherchent doit se situer au niveau de la distribution plus qu'à celui de la création.

■ Jacques Rial, né en 1932. Licencié en lettres de l'Université de Genève. Ancien président du Ciné-Club universitaire de Genève. Documentaires pour la TV suisse sur la Bulgarie, la Turquie et l'Irlande.

Films: Kinopravda, 1957, sur un scénario original avec des acteurs amateurs.

Le peuple assassiné, 1959. Diplôme d'honneur à Locarno, 1959. Commentaire de Freddy Buache dit par Philippe Mentha. Accompagnement sonore de musique concrète par J. Guyonnet.

Commentant la destruction des Etrusques par les Romains, Rial prend part contre la victoire de la brutalité romaine sur la beauté étrusque. Il montre le magnifique paysage toscan au milieu duquel s'élevaient les œuvres d'une civilisation admirable dont il ne reste que des tombeaux. La vie a pourtant repris ses droits, puisque les habitants actuels occupent les ruines en y parquant leurs porcs ou leurs pauvres. Un âpre fond sonore accompagne remarquablement le récit qui débute lentement



Sous le signe de Jean Vigo

Les films de l'Atalante

par Anne CENDRE

pour s'animer lorsque les ennemis sont en cause et reprendre finalement le déroulement paisible d'une destinée achevée.

■ François Bardet, né en 1931. Diplôme de réalisateur à l'IDHEC (Paris). Membre de groupements de culture cinématographique, notamment Ciné-Club Interjeunesse (Genève). Réalisateur à la TV suisse.

Film: Lumière de fête, 1958, réalisé en collaboration avec Jean-Louis Roy (voir plus loin). Diplôme d'honneur à Locarno, 1959. Photo de Jean-Louis Roy. Son: Yves Piffaretti.

Un court-métrage qui, par son analyse esthétique des mouvements et des changements de lumière, décrit l'atmosphère d'une journée sur un champ de foire en hiver. Au petit matin, tout est calme, puis les manèges s'animent, accompagnés d'un contrepoint sonore minutieuse-

ment adéquat. Les enfants s'amuse-ent, la nuit tombant, les adultes viennent à leur tour goûter à l'illusion joyeuse. Après l'excitation des véhicules en mouvement, des lumières, l'entrelacement des structures tubulaires, la superposition des bruits, le champ de foire se retrouve, au matin suivant, dans le calme sourd qu'apporte la neige.

■ Jean-Louis Roy, né en 1938. Diplôme fédéral de photographie. Caméraman, puis monteur à la TV suisse.

Films: Lumières de fête, 1958, réalisé avec François Bardet. D'un jour à l'autre, 1960. Photographie de Rudolph Menthonnex. Musique d'Alphonse Roy. Quatre adolescents vivent sans le savoir une journée décisive pour leur amitié. Après avoir erré, sans but, au bord de la rivière, dans les rues, sur les toits, ils arrivent vers le lac. L'un

(fin en page 322)

Filmliteratur

I Allgemeines II Kinematurgie
III Filmgeschichte IV Filmschaffende
V Technik VI Wirtschaft VII Diverses

II
Lherminier, Pierre: L'art du cinéma. Choix des textes de G. Méliès, L. Del-luc, J. Epstein, A. Gance, Eisenstein, Poudovkine, B. Balasz, Cocteau, R. Bresson, Dreyer, A. Bazin etc. Paris, 1960, 631 S. mit vielen Abbildungen. Ln. 21.--

III
Béranger, Jean: La Grande Aventure du Cinéma Suédois. Paris, 1960, 348 S. mit zahlreichen Abbildungen. brosch. 31.50

Lo Duca, J.-M.: L'érotisme au cinéma. Tome II. (Nouvelle édition pour la

B. I. E.), Paris, 1960, 254 S. mit ca. 300 Abbildungen, kart. 28.60

Thiel, Reinhold, E.: Puppen- und Zeichenfilm. (= Rembrandt Reihe Bühne, und Film). Berlin, 1960, 32 S. Text und 32 ganzseitige Kunstdrucktafeln. Lami-nierter Pappbd. 5.50

IV
Antonioni, Michelangelo: L'Avventura. A cura di T. Chiaretti (= « Dal soggetto al film », collana cinematografica. Bologna, 1960, 169 S. mit vielen Photo (Werkaufnahmen), dem vollständigen Text des Drehbuches, etc. Ln. 16.--

Marguerite Duras: Hiroshima mon amour. Scénario et dialogues. Paris, 1961, 140 S. mit zahlreichen Bildtafeln aus dem Film von Alain Resnais, brosch. 8.20

Eisenstein. Künstler der Revolution. Materialien der Berliner Eisenstein-Kon-

ferenz 1959 mit Beiträgen von H. Roden-berg, M. Strauch, J. Toeplitz, Serge Jut-kowitch, Jay Leyda u. a. Herausgegeben von H. Rodenberg, H. Herlinghaus, H. Baumert und R. Georgi. Berlin, 1960, 388 S. Hln. 13.60

Prévert. (= Premier Plan, N° 14) Lyon, 1960, 144 S. mit Beiträgen von Prévert, Guy Jacob, A. Heinrich und B. Char-dère, mit Illustrationen. brosch. 4.80

Rossellini, R.: Era Notte a Roma. A cura di R. Renzi (= « Dal soggetto al film », collana cinematografica) Bologna 1960, 211 S. mit vielen Photos (Werk-aufnahmen), dem vollständigen Text des Drehbuches, etc. Ln. 16.--

Neuerscheinungen zusammenge-stellt von der Redaktion und der BUCH-HANDLUNG HANS ROHR, Oberdorf-strasse 5, Zürich 24, Telefon 24 58 39.

Sehen ...

Prüfen ...

Wählen ...

Feldpausch

DAMENMODEN BASEL - ZÜRICH

Cinema

Filmschaffende

■ G. W. Pabst (75) erhielt das österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst.

■ Verstorben in Motion Picture Country House and Hospital in Hollywood an einem Herzschlag Mack Sennett (76) der grosse Slapstick-Komödiant, der Regie über Chaplin, Harald Lloyd, Gloria Swanson, Carole Lombard, Ben Turpin und Fatty Arbuckle führte und besonders mit den «Bathing Beauties» seinen Weiterfolg begründete.

■ Verstorben Dr. Harald Braun (59) einer der wenigen, die sich in den letzten Jahren um die geschmackliche Hebung des deutschen Films bemüht hatten und insbesondere mit «Nachtwache» einen bedeutenden Erfolg errang.

■ Verstorben Vera Clouzot (46), Gattin H. G. Clouzots und Schauspielerin («Le salaire de la peur», «Les diaboliques», u. a.).

Diverses

■ In London hat sich ein internationaler Klub gegen die staatliche Zensur im Filmwesen konstituiert. Der Anstoss ging namentlich von Italien aus, wo unter starkem kirchlichem Einfluss die

■ Zu unserer Jubiläumsnummer Wir freuen uns, Ihnen heute – nach einem langen mühevollen Weg – die 25. Nummer unserer Zeitschrift vorlegen zu dürfen. Helfen Sie uns mit, die nächsten 25 Nummern herauszugeben. Nummer 25 erscheint erstmals unter dem neuen Titel, der auf die Ankündigung hin ein gutes Echo gefunden hat. Er sollte Cinema endgültig zum Durchbruch verhelfen. Cinema ist ein Gemeinschaftswerk. Helfen Sie mit: Werben Sie Abonnenten, werben Sie Sponsors, die bereit sind unsere Arbeit finanziell mitzutragen!

Zensurvorschriften extrem verschärft wurden. (Dem Klub gehört u. a. Fellini an).

■ Der österreichische Bundesminister Dr. H. Drimmel hat den Generalsekretär der UNESCO Dr. V. Veronese ersucht, einen Antrag betreffend Rettung wertvoller Filme vor der kommerziellen Vernichtung auf die Tagesordnung der Generalversammlung zu setzen.

■ Prix Jean Vigo 61 (seit 48 jährlich an zwei Autoren, die sich durch die Unabhängigkeit ihres Geistes und die Qualität ihres Werkes auszeichnen) an: Paul Sassy und Jacques Panigel für «La peau et les os».

te fille, quitte
ent, le film est
ue. L'entente
l'un des leurs;
a tout à coup
la ville et les
qu'un paysage,
et de jeu. Ils
égrer.
(qui rappellent
he de l'auteur)
dans un monde
n univers ori-

n und Zeichen-
neinen – haben
eine deutliche
e bilden eine
e Preisvertei-
stivals, ja sie
i. Da war es
ich jemand die
und Zeichen-
ie zu widmen.
ausgewiesene
vor dieser Ar-
und legt uns
striertes Bänd-

des Jahres

Einzelner Mitschriften:	0 bis **** Cinema	Cahiers du Cinéma (Paris)	Sight and Sound (London)	0 bis *** Filmkritik (Frankfurt)	Preise (P = Presse; R = Regie; D = Darsteller; B = Buch)
assessoren sollten:					
makers)	***				
59)	***	*(*)		*(*)	
(Eisenstein - 46)	***(*)	***	***	***	
- 57)	***(*)	***(*)			Mar del Plata Locarno (Filmklubs)
60)	***				
angelaufen:					
60)	***(*)	**	**	*	Venedig Locarno (R)
chi - 54)		***(*)			
60)		***(*)	****		
octeau - 60)		***	**		
)		***			
ffaut - 60)	***(*)				
uchi - 53)		***	**	***	
		***(*)		***	



er Star