

FILMFRONT



NUMMER 17, 1982

5. JAHRGANG

PREIS: 3 FRANKEN

FILMFRONT

Die FILMFRONT erscheint im fünften Jahrgang und wird herausgegeben von einer Arbeitsgruppe des Trägervereins FILMFRONT. Sie erscheint viermal jährlich, in der Regel im Januar, März, September und November.

Redaktion der FILMFRONT 17 : Urs Berger und Ruedi Bind

Beiträge für die FILMFRONT sind jederzeit willkommen, die FILMFRONT ist eine Zeitschrift, die von ihren Lesern, lies den Filmern, gemacht wird. Die Arbeitsgruppe ist den Autoren für eine saubere Abfassung ihrer Artikel dankbar: Format A4, links und rechts je zwei Centimeter Rand, zu Beginn des Artikels etwas Platz frei lassen für den Haupttitel. Der Autor ist selber besorgt für Illustrationen und Auflockerungen des Textes. Sämtliche Mitarbeit bei der FILMFRONT erfolgt honorarfrei.

Der Verein FILMFRONT fungiert als Trägerschaft der Filmzeitschrift FILMFRONT sowie des FILMFRONT-Kataloges. Der Verein hat die Förderung des unabhängigen Films und die Unterstützung unabhängiger filmkultureller Aktivitäten zum Ziel, Mitglied des Vereins FILMFRONT kann jeder werden, der diese Ziele aktiv unterstützt. (Weitere Auskünfte und Statuten können bezogen werden.)

Arbeitsgruppe und Auslieferung: **FILMFRONT**
Postfach 123
4020 Basel
Tel. 061 / 32 40 07
FC: 40 - 28851 Basel

Die FILMFRONT ist u.a. an folgenden Orten erhältlich:

Filmbuchhandlung Hans Rohr, Oberdorfstrasse 3, 8024 Zürich
Achterfilm, Martastrasse 121, 8040 Zürich
Buchhandlung Oberli Gass, Obere Gasse 27, 5400 Baden
Altstadt Buchhandlung, Schmiedengasse 19, 4500 Solothurn
Sphinx Buchhandlung, Spalenberg 38, 4051 Basel
Stampa, Galerie und Bücher, Spalenberg 2, 4051 Basel
Studiokino Camera, Rebgasse 1, 4058 Basel
Kino Sputnik, Kulturhaus Palazzo, 4410 Liestal
Kellerkino Bern, Kramgasse 26, 3011 Bern
Taschenbuchladen Kornmärt, Kornmarktgasse 7, 6005 Luzern

Preis: 3 Franken (Deutschland: 4 DM)

Jahresabonnement à vier Nummern: 12 Franken (16 DM)

Basel, 20. April 1982

Umfrage

basel, 20. februar 1982

liebe schweizer filmer,

bekanntlich ist mit dem beruf des filmers immer auch gleich die tatsache der diskriminierung verbunden. an den solothurner filmtagen 1982 wurden nun erstmals auf grossen druck hin filme zugelassen. damit ist ein kapitel im kampf um die "anerkennung" des films vorläufig abgeschlossen, da jetzt feststeht, dass auch die folgenden filmtage filme zeigen werden.

in der berichterstattung über die filme an den solothurner filmtagen hat sich jedoch gezeigt, dass im fall der filmer noch einiges unklar ist. so stellte zum beispiel herr müller die frage, ob die filmer in der schweiz eine scene bildeten, oder ob nicht vielmehr viele filmer mit filmen aufhören könnten, da ohnehin niemand ihre filme sehen möchte. ich persönlich neige zur ansicht, dass es auch innerhalb der schweizer filmer sehr verschiedene arbeitsweisen gibt und geben soll.

ich möchte deshalb eine kleine umfrage machen:

die fragen: weshalb arbeitet ihr mit film und wo seht ihr die vorteile (und nachteile) dieser tätigkeit?

die antworten werden in einer der nächsten FILMFRONT - nummern veröffentlicht, auf diese weise soll eine fundierte diskussion über film ermöglicht werden.

noch zwei hinweise: die antworten sollten nicht so abgefasst sein, dass sie direkt als druckvorlagen verwendet werden können, also wenn möglich nicht mit schreibmaschine und mit gutem farbband getippt. die antworten sollten nicht bis zum 30. oktober 1982 bei der FILMFRONT eingegangen sein.

FILMFRONT, Postfach 123, 4020 Basel, Telephon 061/ 32 40 07

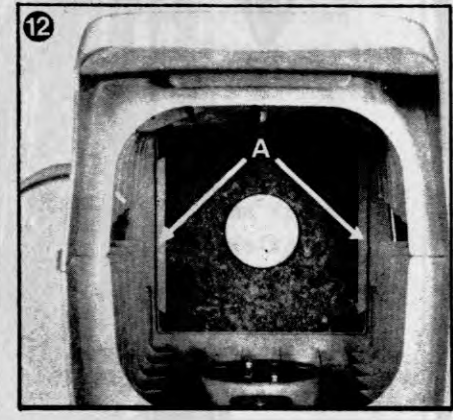
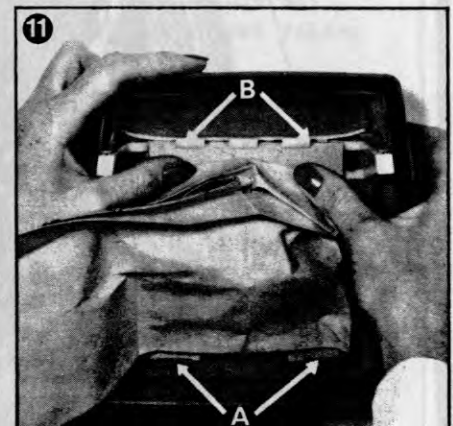
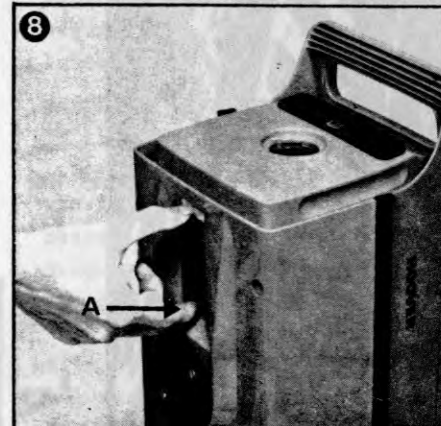
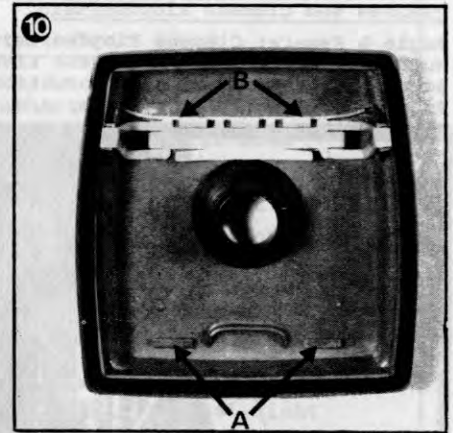
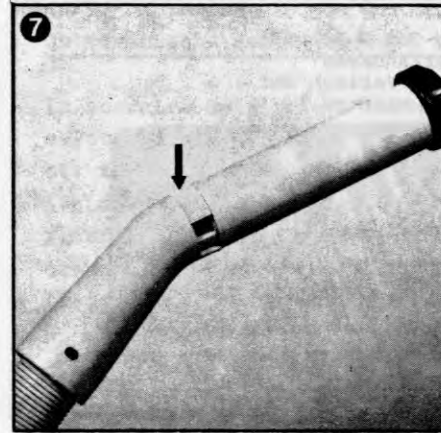
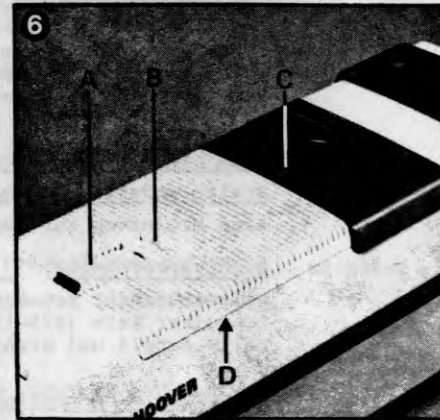
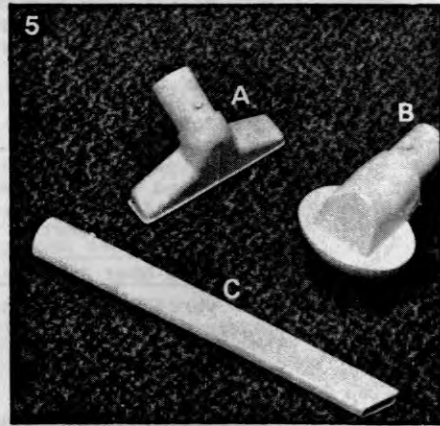
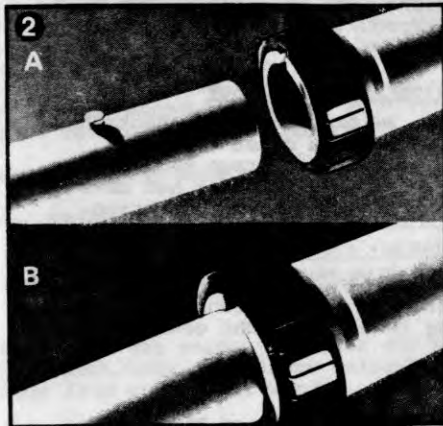
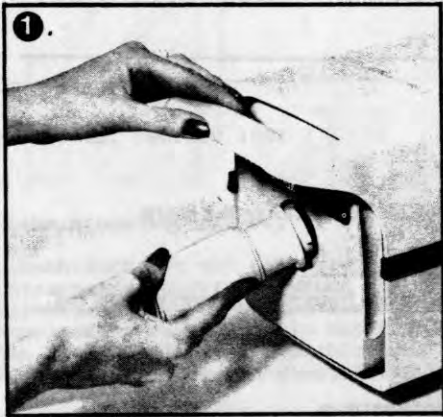
mit freundlichen Grüßen

A. Kern

PS: es sind natürlich auch ausführlichere antworten willkommen, zb mit hinweisen auf umschulungsmöglichkeiten für filmer oder mit vorschlägen zur organisation einer scene.

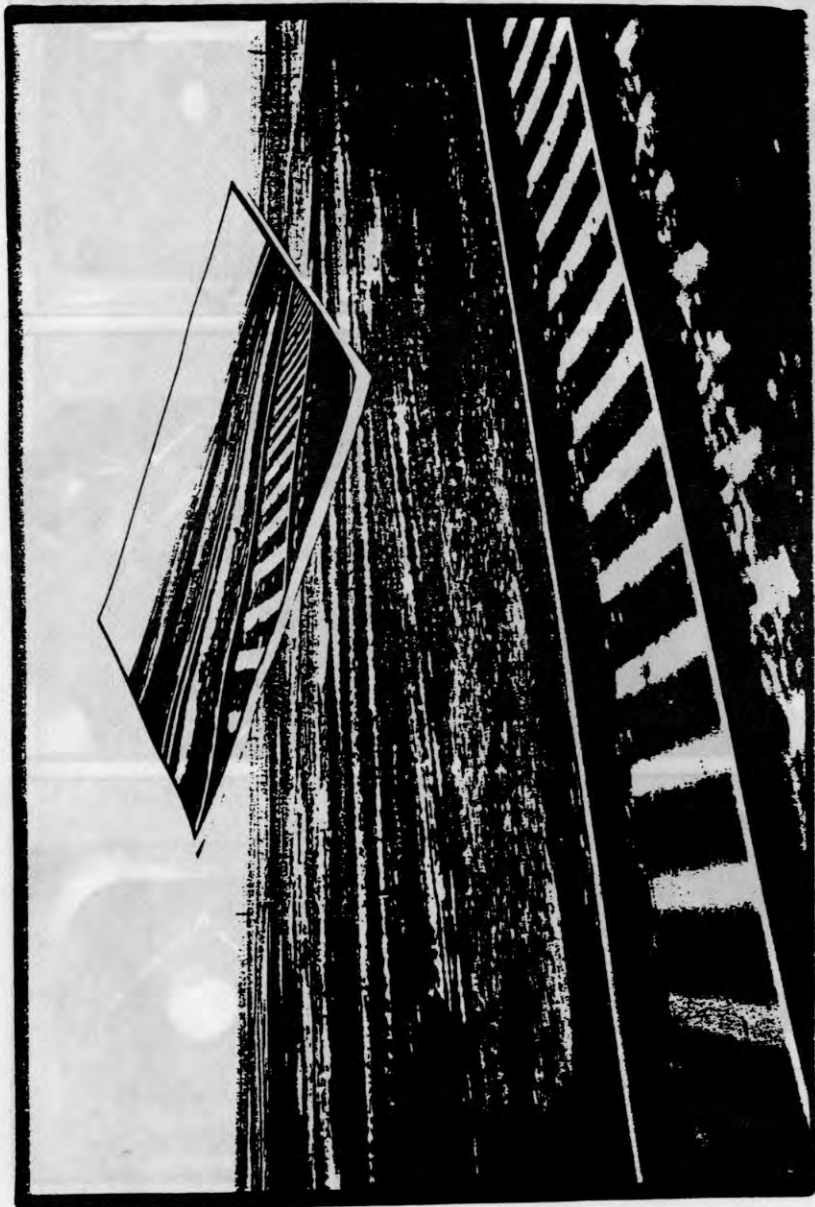
Inhalt

- Seite 3 Impressum
- Seite 4 Weshalb filmen Sie ?
eine Umfrage zum mitmachen, von Alexander Kern
- Seite 5 Inhalt
- Seite 6 Bericht zur 17. Landesausstellung des Schweizer Films, Solothurn, Januar 1982.
von Alexander Kern
- Seite 8 Tranes von Clemens Klopfenstein
als Einstimmung zum Bericht über die Solothurner Filmtage das Plakat und die Produktionsnotizen zum Film "Tranes" von Clemens Klopfenstein.
- Seite 10 aus Teilnehmersicht: Solothurner Filmtage
Urs Berger hält in diesem Beitrag kritische Rückschau auf die diesjährigen Filmtage, an denen er selber beteiligt war. Im Zentrum steht die Frage nach dem Wesen und der Qualität, die die Filmkritik hat bzw. haben sollte. Sind die Kritiker an solchen Grossanlässen überfordert?
- Seite 20 Ein Film über Sprache von Pius Morger und Jörg Helbling
wir veröffentlichen hier das neueste Drehbuch von Pius Morger und Jörg Helbling in einer leicht gekürzten Fassung.
- Seite 39 Mitteilungen
Krienser Filmtage 1982, Aktion Schweizer Film, u.a.
- Seite 40 Film & Engagement
Jürg Hassler in einem Interview mit Dominik Landwehr, dem Autor der Radiosendereihe über den Super-8 Film. Super-8 Filmen als Methode, die auch mit breiterem Filmmaterial möglich ist ?
- Seite 44 noch einmal: warum ich mit Super-8 filme und diese Breite grösseren Formaten und auch Video vorziehe.
eine Ergänzung zur Super-8 Diskussion von Marcel Stüssi.
- Seite 50 Buchbesprechungen
Filmmanufaktur Schweiz von Thomas Maurer, Schweizer Film 1929-1964, die Schweiz als Ritual von Felix Aeppli und Werner Wider, u.a.
- FILMFRONT - die Zeitschrift, die von den Filmern gemacht wird



Tranes von Clemens Klopfenstein

Regie & Kamera: Clemens Klopfenstein, Ton & Schnitt:
Hugo Sigrist, Assistenz: Serena Kiefer/Andreas
Schneuwly. Eine Ombra-Filmproduktion im Verleih der
Filmcooperative Zürich. (16mm, s/w, 86 Minuten.)



T
R
A
N
S
E
S

Zu "Tranes - Reiter auf dem toten Pferd"

In normalen Spielfilmen haben Vorwärts-Fahraufnahmen meist nur Zwischenschnittfunktionen und sind für mich oft frustrierend kurz. Als ich an "Tranes" ging, stellte ich mir vor, den Spiess umzukehren und einmal einen Reise-Fahrten-Fluchten-Film nur so, mit dem Blick nach vorn zu drehen, eine Art totale subjektive Kamera also. Einer träumt vom Wegfahren... und geht auch.

Das wichtige ist die Hypnose des vor uns am Horizont liegenden Fluchtpunkts, der trotz aller Raserei sich immer im gleichen Abstand von uns distanziert hält. Er ist nicht einzuholen, der Sinn, das Ziel muss das Fahren, die Bewegung sein, sich in den Fluchtpunkt, den Nullpunkt fallen lassen wollen.

War der frühere "Geschichte der Nacht", ein Herumstarren in leeren Räumen, Ruinen, ein archaeologischer Film, so ist "Tranes" jetzt ein tektonischer, geologischer Film: ein Fahren durch den Kontinent, ein Durchqueren, Durchmessen der Landmasse von Küste zu Küste und ein endliches Sich-Verlieren in einer vorgeschichtlichen, wüsten Ebene.

C.K.

"Wir sind, mit dem irdisch befleckten Auge gesehen, in der Situation von Eisenbahnreisenden, die in einem langen Tunnel verunglückt sind, und zwar an einer Stelle, wo man das Licht des Anfangs nicht mehr sieht, das Licht des Endes aber nur so winzig, dass der Blick es immerfort suchen muss und immerfort verliert, wobei Anfang und Ende nicht einmal sicher sind. Rings um uns aber haben wir in der Verwirrung der Sinne oder in der Höchstempfindlichkeit der Sinne lauter Ungeheuer und je nach Laune und Verwundung des Einzelnen entzückendes oder ermüdendes kaleidoskopisches Spiel. Was soll ich tun? Wozu soll ich es tun? sind keine Fragen dieser Gegenden."

Franz Kafka

"NOI METTEREMO LO SPETTATORE AL CENTRO DEL QUADRO ! "

(Wir werden den Zuschauer mitten ins Bild setzen!)

Manifesto tecnico della pittura futurista, Carlo Carrà.

aus Teilnehmersicht : SOLOTHURNER FILMTAGE

von Urs Berger

Dieser Bericht über die Solothurner Filmtage, welche vom 19. bis 24. Januar 1982 stattgefunden haben, ist eigentlich mehr eine Betrachtung über die Filmkritik. Als Filmtagebesucher, der selber mit einem Film am Programm beteiligt war, sind mir wieder einmal Vergleiche, Begebenheiten und Mechanismen aufgefallen, die nicht einfach so hingenommen werden dürfen.



An diesen Filmtagen hatte ich wieder selber einen Film im Programm, "unseri wohnschtrooss". Der rund hundert Minuten lange Super-8 Film zeichnet die Geschichte, das Entstehen einer Wohnstrasse auf, der Bärenfelsenstrasse in Basel. Ich habe diesen Film gemacht, weil ich selber zu den Initiatoren dieser Wohnstrasse gehöre, weil ich hier wohne, weil ich zum Thema als direkt betroffener etwas zu sagen habe. Ich habe mir lange überlegt, ob ich den Film überhaupt für die Filmtage anmelden soll, was es überhaupt bringt, einen solchen Zielgruppenfilm an einer Werkschau des Schweizer Films zu zeigen. Ich habe mir versucht vorzustellen, was die Gäste, in erster Linie ja Filmkritiker, mit diesem Film anfangen können, ob sie ihn überhaupt zur Kenntnis nehmen werden. Obwohl ich auf all diese Fragen Antworten erwarten musste, die eigentlich gegen eine Teilnahme sprechen, meldete ich den Film trotzdem an, einfach mit der Absicht, auch diese Gelegenheit

auszunutzen, um den Film bekannt zu machen. Denn für meine Filme, die sich gezielt an Bürgerinitiativen, an Parteien und Interessierte wenden, ist es natürlich ein entscheidender Faktor, wieviele Leute ich ansprechen kann. (Und dann ist man ja auch immer gespannt darauf, was andere zum Film zu sagen haben.)

aus der Dokumentation der Solothurner Filmtage 1982:

Die Bärenfelsenstrasse in Basel ist eine der ersten Wohnstrassen in der Schweiz. Sie wurde als Pilotprojekt verwirklicht, das von den Bewohnern selber angestrebt worden ist. Während vier Jahren habe ich die Entwicklung filmisch mitverfolgt, nicht nur als Filmer, sondern als Mitverantwortlicher und Mitinitiant der Wohnstrasse. Insofern ist dieser Film zu einem Dokument des Lebens in dieser Strasse und auch meines eigenen Lebens geworden.

Der Film will den zahlreichen Gruppen in der Schweiz, welche sich für die Idee der Wohnstrasse einsetzen, Hinweise geben und gemachte Erfahrungen vermitteln. Im gestalterischen Bereich habe ich bewusst eine einfache Bild- und Tonmontage angestrebt, welche ich mit einfachsten Mitteln und Geräten verwirklichte.

Diese "ändern", das sind in Solothurn natürlich vor allem die Kritiker. Und da beginnt eigentlich auch schon das Malaise. Um es kurz zu sagen: was Arc Trionfini in der FILMFRONT 16/82 über sie geschrieben hat, darf in diesem Zusammenhang ruhig nochmals nachgelesen werden. Danach brauche ich hier nur noch Ergänzungen und weitere Erlebnisse anzubringen!

Da ist vorerst einmal dieses ständige Bemühen, sogenannte "Trends" im Schweizer Film zu erkennen. In diesem Jahr sprach man wieder davon, dass eine "Schweiz mit viel Beton, eine graue Schweiz" dargestellt werde. Dem engagierten Schweizer Film, der ein Spiegelbild der Zeit zu sein habe, bleibe auch gar nichts anderes übrig, als diese triste Welt einzufangen und darzustellen. Wenn dies auch grundsätzlich Überlegungen sind, die ich anerkenne und richtig finde, so ist es halt auf der anderen Seite trotzdem deprimierend, wie unter solchen Gesichtspunkten mein eigener Film total unter die Räder gerät: Der Film zeigt ja das Entstehen einer Wohnstrasse aufgrund einer Initiative der Bewohner selber, also im Grunde genommen einen positiven Ansatzpunkt zur Verbesserung der Wohnlichkeit, der Lebensqualität. Und solche Szenen müssen dann in einer Berichterstattung, die über das graue Bild im Schweizer Film informiert, notgedrungen verschwiegen werden, soll der Trend deutlich dargestellt werden. (Und viele Filmkritiker stellen sich ja die Aufgabe, Trends schon im frühesten Stadium zuerkennen, sie wollen ihren "Riecher" beweisen.)

"Erstlings-, Experimentier- und Persönlichkeitswert ist den Super-8-Formaten nicht abzuspochen, noch ist ja kein Meister je vom Himmel gefallen, und so mögen sie auch ihre beschränkte Berechtigung im Rahmen des Entstehenden und neben dem Altbewährten haben. Der Trend, mit jedem noch so unbedeutenden Experiment gleich vors Publikum zu eilen, hängt weniger mit dem Format als mit viel kritikloser Selbstüberschätzung zusammen."

(Elisabeth Prisi in "Der Bund", 6. Februar 1982)

'unseri wohnschtrooss'

Super-8, farbig, 98 Minuten, deutsch.
Verleih: Urs Berger
Bärenfelsenstrasse 25

4057 Basel
Tel. 061 7 32 40 07

Ab Juli 1982 ist ebenfalls eine Kurzfassung
dieses Filmes im Verleih erhältlich, Dauer
dieser Zweitfassung: ca 50 Minuten.

**4 Jahre Bärenfelsenstrasse (1977-1981)
in 100 Minuten Film :**

**Bau der Wohnstrasse, Meinungen,
Ereignisse, Feste, Aktionen, Musik
vom Quartierfilmer Urs Berger**

Bärenfelsenstrasse



"unseri wohnschtrooss" von Urs Berger (Super-8, 98 Min.)

oben: während vier Jahren war bei allen Aktionen der Wohnstrasse
auch immer die Kamera dabei
unten: das 80 m lange Wohnstrassenstück an einem "normalen" Tag



Dann stelle ich an diesen Filmtagen weiterhin fest: obwohl Super-8 Filme und Videobänder nun schon im vierten Jahrdabei sind, tun die Leute noch immer so, als hätten sie es hier mit etwas Neuem, noch immer leicht Exotischem oder weiss nicht was zu tun. Wenn das so ist, so höchstens deshalb, weil die Kritik den Super-8 Film noch immer nicht anerkennen mag, aber doch niemals, weil die Filmer selber so denken würden. Für sie selber, so behaupte ich, ist filmen mit Super-8 doch schon längst eine Selbstverständlichkeit! FILM IST FILM und damit basta. Man könnte wirklich meinen, den engagierten Super-8 Filmer, der unabhängig und für sich alleine die Filme dreht, die er machen will und nicht jene, die man halt macht, weil sie sich so und auf diese Art finanzieren lassen, diesen Super-8 Filmer gäbe es erst seit gestern abend. Nein, das unabhängige Filmschaffen im Schmalspurbereich gibt es nun schon etliche Jahre. Wir begehen schon bald das zehnjährige Jubiläum der ersten Filmwerkschau in Solothurn mit Super-8 und Video.

In der Sendung "Kamera 82", die das Schweizer Fernsehen am 10. Februar 1982 als Berichterstattung über die Solothurner Filmtage 1982 bringt, fragt mich Filmkritiker Urs Jäggi: "Nun gibt es ja neuerdings diesen Super-8 Film und sie sind einer von denen..." und will den Zuschauern zuhause mitteilen was er hier neues entdeckt hat.

Das gibt mir die Möglichkeit ihm zu entgegnen, das diese Bild falsch und verlogen ist, dass wir schon seit zehn Jahren mit diesen billigen Medien arbeiten, dass die ganze Sache alleine ihren Haken darin hat, dass die Herren Journalisten, die eigentlich dafür zu sorgen hätten, dass die Leser informiert werden über das, was wirklich läuft, dass die halt an unsere Anlässe schlicht und einfach nicht kamen, weil sie nicht Lust dazu hatten. Die Antwort Urs Jäggis: "Ja das stimmt, da haben wir sicher etwas geschlafen in dieser Beziehung."

Wenn ich später wiederum mit einem Filmkritiker ins Gespräch komme, ihm vorwerfe, dass immer nur über die gleichen, arrivierten Filme geschrieben wird, dass in den Rezensionen vor allem die Super-8 Filme noch immer nicht zum Zuge kommen, so will der mir doch tatsächlich weismachen, dass "der Journalist halt über die Filme schreiben muss, die der Leser später einmal sehen kann, im Fernsehen oder im Kino". Bei solch unreflektierten, ja naiven Aeusserungen greife ich mir wirklich beinahe an den Kopf.

Unter den Super-8- und Videoproduktionen gab es einiges Neues und Interessantes zu sehen, von ihnen an dieser Stelle zu berichten, wäre jedoch zwecklos, da sich deren Aufführungen auf Solothurn, Cinephilen- und Freundeskreise beschränken...

(Dieter Kuhn in "Wohler Anzeiger", 29. Januar 1982)

Von wo, wenn nicht aus den Medien, soll denn einer erfahren, was für Filme und welche Filme zugegen sind, welche Filme man eventuell einmal ausleihen könnte, usw.? Vor zehn Jahren noch hat es genau gegenteilig getönt -aus der gleichen Ecke der Kritik, wohlgemerkt: Die Kritik, die schweizerischen Filmkritiker, hätten einen nicht zu unterschätzenden Beitrag an den aufblühenden Schweizer Film geleistet, indem sie über ihn geschrieben hätten, über ihn reflektiert hätten. Zum professionellen Filmschaffen gehöre auch eine professionelle Filmkritik.

In Sachen Huldigung etablierter Filmemacher hat übrigens ausgerechnet die sich alternativ gebende "Wochenzeitung" den Vogel abgeschossen: In ihrer Vorschau auf die Filmtage in der Ausgabe vom 15. Januar 1982 bringt sie es tatsächlich fertig, einzig und alleine die arrivierten Filmer zu erwähnen, Zitat: "Die altbe-

kannten Namen sind auf jeden Fall wieder da, aber die sagen noch nichts aus über ihre Filme: Yves Yersin..." usw."

Nun frage ich mich natürlich, weshalb in Kritiken über Super-8 Filme noch immer soviel über die Besonderheiten des Mediums und noch immer so wenig natürliches Herangehen an den Film wie an einen anderen vorkommt. Eine Antwort könnte die sein, dass damals, als der Schweizer Film erstmals wieder grosse Zeiten sah, so um 1970, die Filmkritiker beteiligt waren an einer Entdeckung. Damals musste man praktisch nach Solothurn an die Filmtage gehen, um die neuen Produktionen sehen zu können. Ins Kino und ins Fernsehen kamen vorerst nur die wenigsten der gezeigten Filme. Entsprechend konnte sich eine euphorische Stimmung breit machen. Die Kritiker fühlten sich solidarisch mit den Filmemachern, wenn es darum ging, die Filme bekannt zu machen, an die Öffentlichkeit zu bringen. Demgegenüber ist die Situation heute genau umgekehrt: Neue Filme von neuen Filmer sind bloss noch eine Bereicherung des Programmes, man muss jetzt über die Filme schreiben, die der Leser später auch im Kino sehen kann... (siehe oben).



Solothurner Filmtage: Kritiker auf einem Auge blind ?

zum Echo auf meinen Film "unseri wohnschtrass"

Ich habe nur wenige Zeitungen gelesen, bin also nicht einmal genau im Bild darüber, was über meinen Film geschrieben worden ist. Im allgemeinen habe ich das Gefühl, dass mein Film, die Absicht, die damit verbunden war, von den wenigsten Kritikern verstanden wurde. Die wenigsten haben wohl gemerkt, welche seriöse Arbeit hinter dem Film steht. (Während vier Jahren habe ich kontinuierlich originale und authentische Situationen in der Wohnstrasse gefilmt, nichts wurde gestellt, keine alltäglichen, zu jeder Zeit wiederholbare Bilder wurden gedreht.)

In einer Zeit, wo die sauberen, fast spielfilmartig gemachten "Dokumentarfilme" in sind, sind eben Qualitäten, wie sie in meinem Film vorhanden sind, entweder wenig gefragt oder, was ich eher vermute, diese werden von den Kritikern überhaupt nicht wahrgenommen. Die Fähigkeit, zum Beispiel meinem Film gerecht zu werden, das heisst un-voreingenommen die angestrebten Ziele mit dem erreichten Resultat zu vergleichen, muss vielen Filmkritikern zumindest in Zusammenhang mit einer Werkschau wie der der Solothurner Filmtage abgesprochen werden. Sie sind schlicht und einfach überfordert von diesem Mammutprogramm an Filmen, die ja sehr verschieden sind, verschieden allein schon in ihrem Anspruch. Dass dann als Folge solcher Bedingungen Urteile über Filme geschrieben werden, die -um es höflich auszudrücken- sehr subjektiv ausfallen, verwundert zwar dann nicht mehr, entschuldigbar ist dies aber einfach nicht!

Es ist erstaunlich, wie bei der Beurteilung meines Filmes durch Kritiker das Echo auseinanderklafft zwischen den Artikeln, welche anschliessend an die Uraufführung in Basel erschienen sind und jenen Kritiken, die anlässlich der Solothurner-Filmtage verfasst wurden. Nach der Premiere erschienen recht ausführliche Würdigungen des Filmes, in denen auch das Umfeld, in dem der Film entstand und das natürlich wesentlich Einfluss ausübte auf den Film selber, dargestellt wurde.

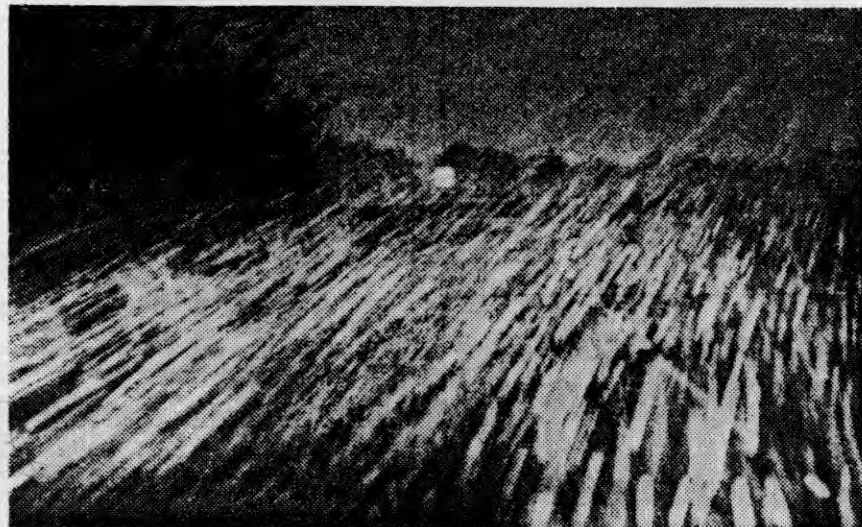
Basler Zeitung, 27. August 1981 (Paul Bader)

"Nicht jede Filmpremiere ist mit selbstgemachtem Kuchen garniert. Die hier zu besprechende war es, sie wurde zum gemütlichen Fest, die Atmosphäre im kleinen Raum, wo keine Sitzgelegenheit ungenutzt blieb, war gelöst, die Erwachsenen lachten und die Kinder kicherten, wenn sie sich selbst oder ihre Freunde auf der Leinwand sahen. Der Quartierfilmer Urs Berger zeigte den Film (Super-8) "unseri wohnschtrooss", und man spürte, dass die Menschen, die zur Premiere gekommen waren - vorwiegend Anwohner der Bärenfelsenstrasse- ein besonderes Verhältnis zueinander haben. An der Bärenfelsenstrasse lebt man anders: nicht aneinander vorbei, sondern miteinander. Urs Berger dokumentiert in seinem sorgfältig gemachten, nicht nur für "Eingeweihte" amüsanten Film über vier Jahre hin, was in einer Wohnstrasse möglich ist und wie sie entsteht." (...)
"Es gibt in Basel und in anderen Schweizer Städten zahlreiche Gruppen, die sich für Wohnstrassen einsetzen. Ihnen kann der Film viele Hinweise und wertvolle Erfahrungen vermitteln. Sie sind authentisch: Urs Berger weiss, wovon er handelt, er wohnt und lebt an der selben Bärenfelsenstrasse. Ein Super-8 Film lässt sich fast überall vorführen und seine Miete ist erschwinglich. Wer ihn zeigen will, stösst nicht auf überwindliche Schwierigkeiten: Urs Berger steht im Telefonbuch."

Basler Volksblatt, 25. August 1981 (edg.)

"Zur Filmpremiere im 'Bäizli' waren über hundert Leute gekommen, die Kinder lagen vorne am Boden, die älteren Leute sassen im Sofa und viele mussten stehen, weil sie keinen Stuhl mehr fanden. Im Film wurde der gemeinsame Weg für eine gemeinsame Sache gezeigt, und dafür hätte es wohl kein besseres Medium als den Film gegeben. Es ist zu hoffen, dass dieser schlichte und authentische Streifen auch andernorts gezeigt wird."

Anlässlich der Filmtage fielen die Berichte über meinen Film dann schon wesentlich kürzer, oberflächlicher und undifferenzierter aus. Man behalf sich, wo das Verständnis für den Film



Solothurner Filmtage 1982

oben: "Tranes" von Clemens Klopfenstein
unten: "Reisender Krieger" von Christian Schocher



fehlte, mit einigen Schlagworten. Viele der Kritiker scheinen sich den Film auch gar nicht erst zu Gemüte geführt zu haben. Das muss ich zumindest für all jene hoffen, die in ihren Berichten die Super-8 Filme alle in den gleichen Topf der Experimentierfilme werfen, denn dazu zähle ich meinen Film nicht. (siehe oben)

Solothurner Zeitung, 27. Januar 1982 (H. Zipperlen)

"Weitere Lichtblicke: Das Dokumentarfilmschaffen hat seinen anerkannt hohen Standard halten können. 'Ich möchte Bundesrat werden' von Tula Roy/Christoph Wirsing, 'Wege und Mauern' von Urs Graf und eigentlich auch Urs Bergers "Unseri Wohnschtrooss" bezeugten dies.

(aus einer Nachbesprechung zu den Solothurner Filmtagen 1982)

Die Woche (Dokumentation), 15. Januar 1982

"Solothurn 1982 scheint von dem Problem zwischenmenschlicher Beziehung geprägt. Einige Beispiele: (...)

"Unseri Wohnschtrooss" von Urs Berger, ein Meisterstück der Beobachtung."

(ebenfalls anlässlich der Solothurner Filmtage 1982)

Um zu einem Schluss zu kommen: Im Presseecho auf meinen Film "unseri wohnschtrooss" habe ich deutlich den Einfluss gespürt, welcher zurückgeht auf eine umfassende Instruktion der Berichterstatter. An den Filmtagen habe ich keine spezielle Informationen zum Film an die Kritiker verteilt, und prompt fielen auch die Kritiken reichlich knapp und undifferenziert aus. Es scheint doch so, dass sie sich halt vom kommerziellen Film her gewohnt sind, mit allen Unterlagen zum Film bedient zu werden, um aufgrund solcher Materialien ihre Texte (ab-) schreiben zu können. Offenbar ist es notwendig, für das unabhängige Filmschaffen diese Methoden von Warner Bros. und Metro-Goldwyn-Müller zu übernehmen, will man eine einigermaßen zutreffende Berichterstattung haben.

Kommentar in der "Solothurner Zeitung" vom 22. Januar 1982:

Filmgeflüster

17 Uhr, Säulenhalle im Landhaus, Diskussion über die gleichentags gesehenen Filme: Menschen sitzen an den Tischen, stehen, lehnen sich an die Wand, an die Säulen. Sie konsumieren Getränke, formieren sich zu Grüppchen, sprechen unter sich, auf Deutsch, auf Französisch. Vorne an einem langen Tisch die Filmemacher, bereit zu diskutieren, auf Fragen Antwort zu geben. Doch die Diskussion läuft harzig, nur selten, dass einer etwas fragt, nie, dass alle zuhören, dass das ständige Geraune im Saal abbricht. Dann verlangt einer das Mikrophon, ein Mann, in dumpfem grau-grünen Mantel gekleidet, gross, mit markanten Gesichtszügen und halblangem, welligen, braunen Haar: «Ich komme nicht draus. Was seid ihr? Ich kenne euch nicht. Was spielt sich da ab? Was

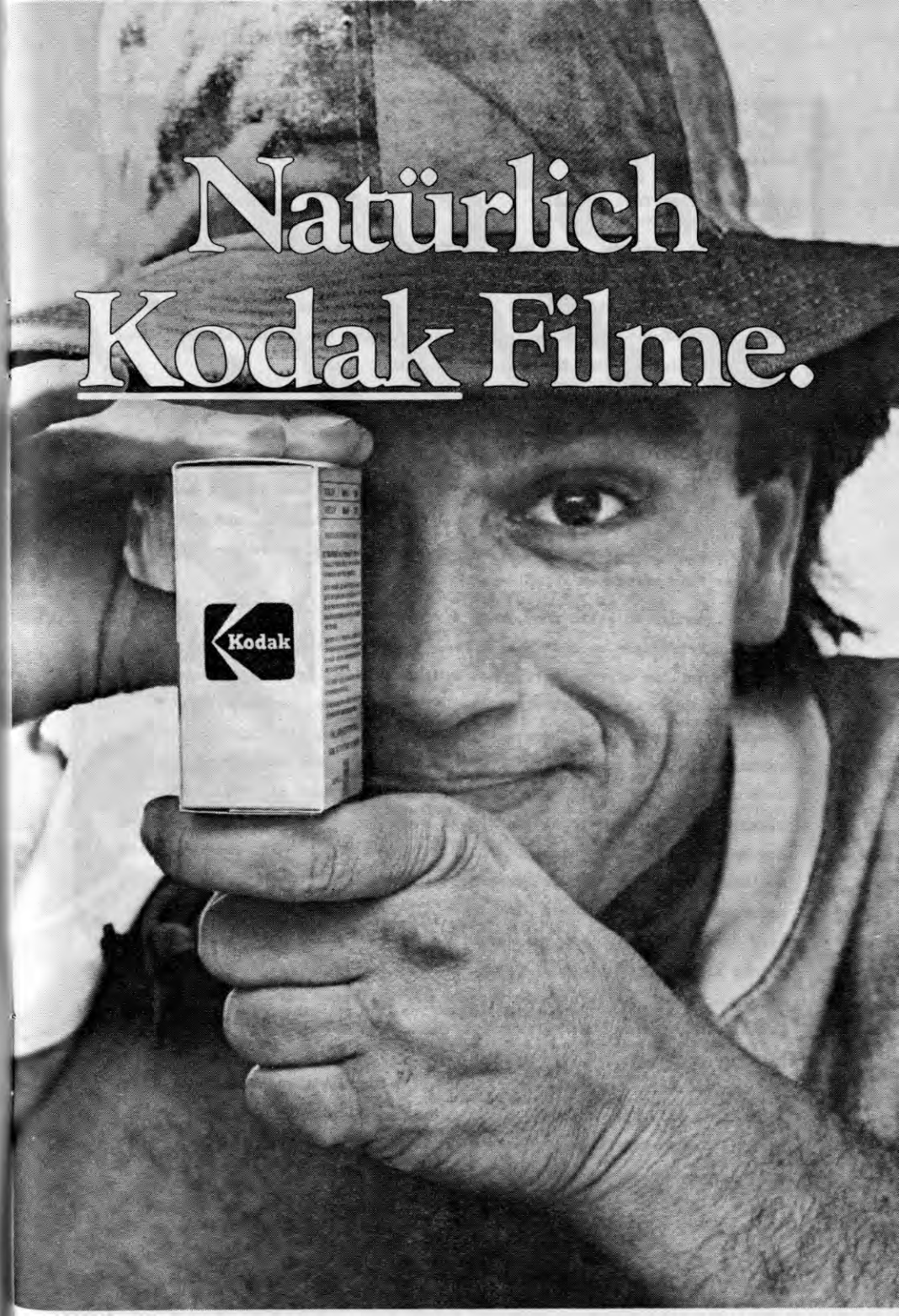
ist das für ein Spiel?» Antwort: «Ein Spiel sollte es nicht sein. Es sollte ein Gespräch sein, über die Filme, die heute morgen im Landhaus gezeigt worden sind.» -- «Hat die jemand angeschaut? Was macht ihr da vorn auf euren Bänken?» Einer der Filmemacher fühlt sich angesprochen, bittet die Anwesenden näher zu kommen, damit es möglich sei, ohne Mikrophon zu sprechen. Der Fremde fragt wieder: «Hat irgendjemand einen Film von irgendjemandem hier drin angeschaut?» -- Schweigen.

Im Saal ist das Geraune abgebrochen, ist es still geworden. Alle hören zu. Jemand fragt: «Wird die Diskussion in dieser Form gewünscht?» Man kommt darauf zu sprechen, wieso über Filme diskutiert wird. Der Fremde meint: «Vielleicht gründen wir einen Karnickelverein.» und verlässt

den Saal. Betretenes Schweigen, zwiespältige Gefühle. Man versucht, die Diskussion wieder aufzunehmen, es läuft noch harziger, noch mühsamer, das ewige Geraune und Geflüster setzt wieder ein. Nach einiger Zeit beschliesst man, die Diskussion abubrechen, die Atmosphäre sei zu schlecht. Doch der Fremde ist inzwischen zurückgekommen und hat sich vorne, an den langen Tisch, neben die Filmemacher gesetzt. Er verlangt nochmals das Mikrophon und schiebt den neben ihm Sitzenden ein Stück Papier zu: ein Los der Schweizerischen Landeslotterie, falls es ein Treffer sei, solle das Geld für die Solothurner Filmtage verwendet werden. Vereinzelter Applaus.

Es ist 18.45 Uhr. Stühle werden gerückt. Die Leute stehen auf. Der Saal leert sich. Die Diskussion ist beendet. Yasemin Uctum

Natürlich Kodak Filme.



Ein Film über Sprache von Pius Morger und Jörg Helbling

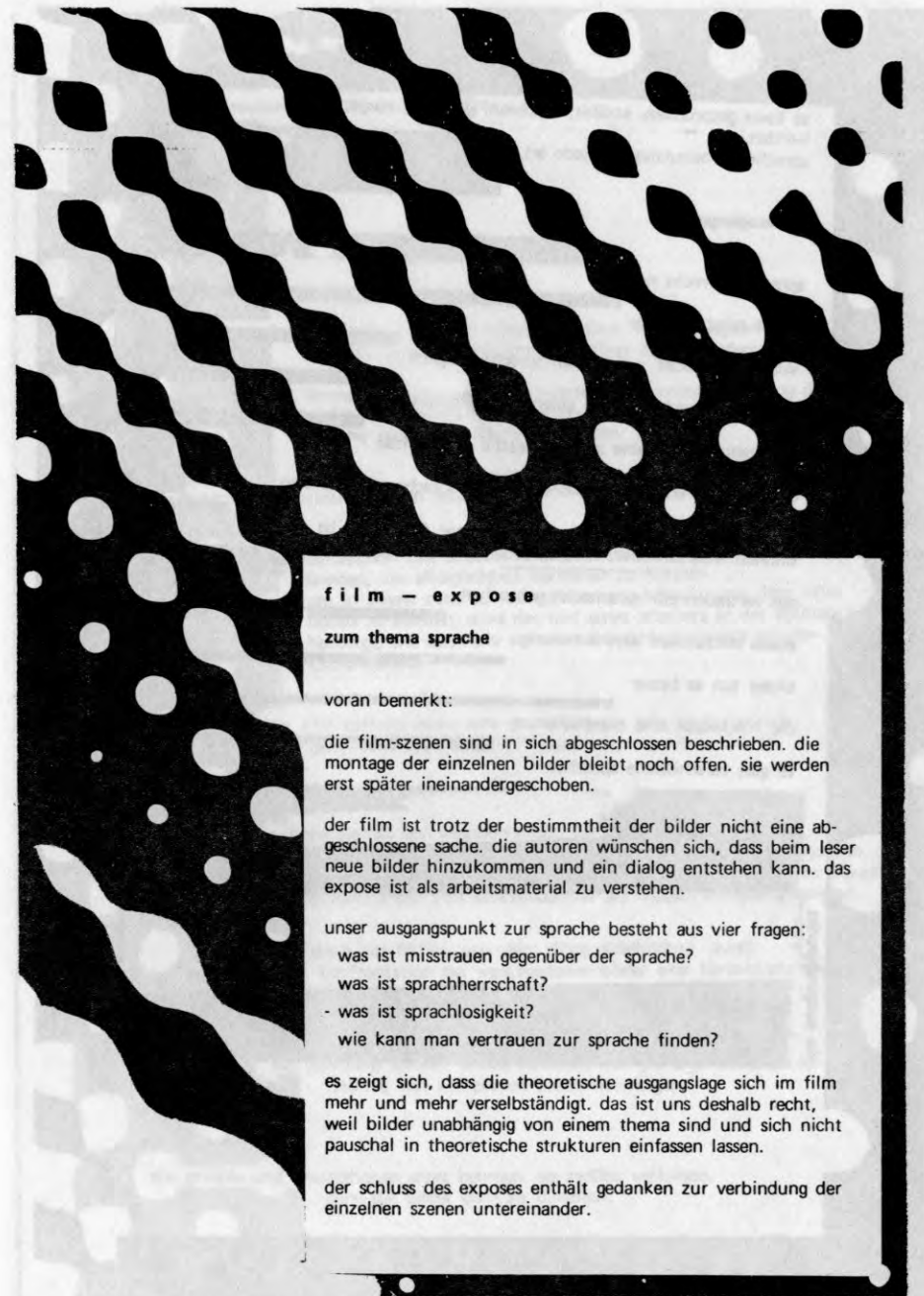
Wieso ein Film über Sprache?

Eines steht fest: Mit einem Film zum Thema "Sprache" greifen wir in etwas hinein, das zugleich zum Instrument des Mediums selber gehört, ob es nun ein visuelles oder ein verbales Medium ist oder beides zusammen, und die Frage wird wahrscheinlich unmittelbar nachfolgen: Wie ist es möglich, über etwas zu berichten, das das Berichtende selber ist?

Ja, nachträglich müssen wir uns die Frage auch stellen, immerhin mit einer gewissen Verwunderung, dass gerade eine solche Auseinandersetzung für uns äusserst fruchtbar geworden ist. Vielleicht wäre es jetzt an der Zeit, den Titel dieses Filmprojektes zu ändern, um nicht Fragen von der Art beantworten zu müssen, was das Exposé mit dem Thema Sprache zu tun hat, und wie überhaupt die Idee zustandegekommen ist, etwas derart Komplexes wie die Sprache in einen Film verpacken zu wollen.

Dazu folgendes: Es steht fest, dass wir weniger als "Linguisten", dafür eher als Betroffene an das Thema herangehen, d.h. wir schöpfen aus den Erfahrungen, die wir tagtäglich mit Sprache machen. Im Zentrum unserer Auseinandersetzung steht zweifellos die verbale Sprache, gerade sie ist in letzter Zeit heftig in Frage gestellt worden, als Verständigungsmittel einerseits, als Mittel zur Konfliktlösung andererseits, aber auch als Sprachlosigkeit und Sprachverweigerung. Deshalb unsere Suche nach der (verlorenen) Funktion der Sprache, wobei im Verlauf sich Fragen generell nach dem Wesen der Sprache überhaupt herausbildeten: Wo und wann ist/kann Sprache Kommunikationsmittel sein, &h. was geschieht sonst noch, wenn miteinander gesprochen wird oder wenn man sich durch die Medien informiert? Wie und wann wird Sprache missbraucht? Wann wird Sprache zu einem Herrschaftsmittel? Welche Einwirkungen haben die verschiedenen Fachsprachen, die Behördensprache, die Sprache der Justiz und die Sprache der Politiker auf unser tägliches Leben? Gibt es eine "unabhängige Sprache", d.h. gibt es eine Sprache, die nicht zweckgebunden sondern eigenständig ist?

Mit der visuellen Sprache des Films kommt eine neue Sprachdimension hinzu, wobei sich neue Fragen stellen: Wie verhält sich verbale und visuelle Sprache zueinander? Wann ergänzen sich beide, wann stossen sie sich gegenseitig ab, wann sind sie eigenständig?



film - expose

zum thema sprache

voran bemerkt:

die film-szenen sind in sich abgeschlossen beschrieben. die montage der einzelnen bilder bleibt noch offen. sie werden erst später ineinandergeschoben.

der film ist trotz der bestimmtheit der bilder nicht eine abgeschlossene sache. die autoren wünschen sich, dass beim leser neue bilder hinzukommen und ein dialog entstehen kann. das expose ist als arbeitsmaterial zu verstehen.

unser ausgangspunkt zur sprache besteht aus vier fragen:
was ist misstrauen gegenüber der sprache?
was ist sprachherrschaft?
- was ist sprachlosigkeit?
wie kann man vertrauen zur sprache finden?

es zeigt sich, dass die theoretische ausgangslage sich im film mehr und mehr verselbständigt. das ist uns deshalb recht, weil bilder unabhängig von einem thema sind und sich nicht pauschal in theoretische strukturen erfassen lassen.

der schluss des exposes enthält gedanken zur verbindung der einzelnen szenen untereinander.

es kann gesprochen, erzählt, befohlen, geflücht, vorgetragen werden.
sprache ist benutzbar für jede art.

ein ausgangspunkt

sprache ist nicht neutral

sie ist missbrauchbar

'wissen ist macht' wird durch sprache möglich

sprache wird gehört, wird gelernt, wird gesprochen

der mann spricht eine andere sprache als die frau

um sprache verstehen zu können, muss sprache erlebbar sein

sobald sprache definiert wird, ihre aussage fix bleibt, ist sie nicht sinnlich wahrnehmbar, wird sprache zu einem machtmittel

das vertrauen zur sprache ist gebrochen

etwas mitzuteilen wird schwierig

bilder tun es besser

die filmfarben sind manipulierbar

es gibt verschiedene sprachen

ein ausgangspunkt

allgemeines zur struktur des films

das thema prägt den inhalt des films. der inhalt hat eine eigendynamik und ist nicht immer in einer logik mit dem thema verbunden.
formal wird bewusst experimentiert, das heisst: befreiung der sprache und bilder. bilder sollen nicht dem geschehen nachhinken, sprache soll nicht rechtfertigung sein.

die sprache über bilder sprudeln lassen.

alltags-konfrontationen mit bildern, mit situationen, die gebraucht werden, um alltäglichkeit herstellen zu können.
um in einem auto auf der strasse eine schnulze aus dem radio hören zu können, wird das bild eines arbeiterers in der autofabrik benötigt, wie auch die situation des schlagersängers bei der-
tonaufnahme.

der film verfolgt nicht eine grundtendenz, geht nicht sachlich, geht nicht analytisch vor: assoziativ, organisch, lustvoll.

das eingehen auf die vielfalt von begebenheiten, die uns nahegehen und an uns herangetragen werden erfordert eine darstellungsform, die dieser vielfalt gerecht wird. keine literarische erzählform braucht es hier, bilder von verschiedenster art müssen aufeinanderprallen.

und dann das fiktive, was dem alltag abbekommt. durch konfrontation der verschiedenen bilder eine konsequenz heraus-spüren, sie weiterführen in die fantasie, in das irreal.

ein scheinbar banaler anlass verkettet sich plötzlich zu einer anhäufung von komplexen zusammenhängen.

die gefühle und assoziationen ernst nehmen, sie radikal verfolgen, ohne die bilder glatt zu schleifen.

gedanken zur verknüpfung der einzelnen szenen

mit einer harten actions-szene der einsieg in den film.
also ein gewöhnlicher kino-anfang. die action löst sich auf als
eine konstruktion für standfotos. es kommen mehrere stand-
fotos vor.

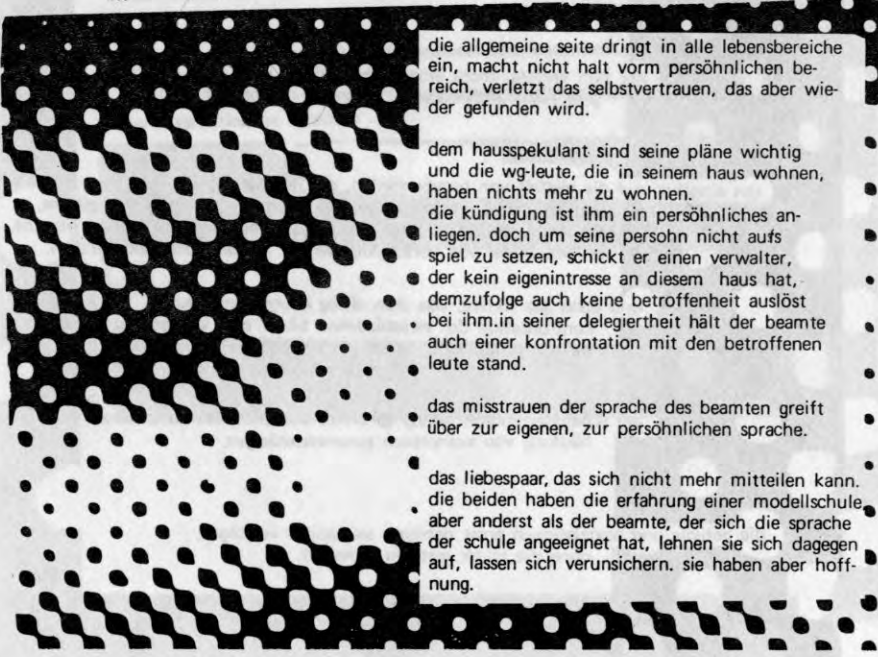
die geschichte, die der kommentator erzählt, ist die geschichte
des danachfolgenden films, beim kommentar aber mit einer
hauptfigur. die einzelnen situationen werden im film wieder
kommen. es wird bezug hergestellt, aber anders.

es ist ein einstieg in den film. der zuschauer soll schon eine ver-
trautheit zur thematik bekommen.

die theaterszene mit der frau und dem merc-fahrer ist eine
situationsbeschreibung, eine standortklärung, aus der der film
dann ausbricht. die scene selbst tritt an ort und verändert
nichts.

der ganze folgende teil des films geht anfangs von einer sehr
allgemeinen seite an das thema heran, schwenkt dann ins per-
sönliche über, um nochmals in einer anderen form wieder
zurückzukommen.

es ist jene seite, die uns tagtäglich beeinflusst und konfrontieren
lässt, die seite des politiklers, des wissenschaftlers, des beamten.
und die musterschule ist der ausgangspunkt der drei machteil-
haber. sie kommt einer gehirnwäsche gleich. dort sitzt der beamte
als schüler und erlernt eine sprache, die nur funktional ist.
den stoff geben der politikler und der wissenschaftler hinzu.



die allgemeine seite dringt in alle lebensbereiche
ein, macht nicht halt vorm persönlichen be-
reich, verletzt das selbstvertrauen, das aber wie-
der gefunden wird.

dem hausspekulant sind seine pläne wichtig
und die wg-leute, die in seinem haus wohnen,
haben nichts mehr zu wohnen.

die kündigung ist ihm ein persönliches an-
liegen. doch um seine persohn nicht aufs
spiel zu setzen, schickt er einen verwalter,
der kein eigenintresse an diesem haus hat,
demzufolge auch keine betroffenenheit auslöst
bei ihm. in seiner delegiertheit hält der beamte
auch einer konfrontation mit den betroffenen
leute stand.

das misstrauen der sprache des beamten greift
über zur eigenen, zur persönlichen sprache.

das liebespaar, das sich nicht mehr mitteilen kann.
die beiden haben die erfahrung einer modellschule,
aber anderst als der beamte, der sich die sprache
der schule angeeignet hat, lehnen sie sich dagegen
auf, lassen sich verunsichern. sie haben aber hoff-
nung.



die trennung der beiden ist ersichtlich durch die verschieden-
heit der geschichten, die sie einzeln erleben.

die geschichte, die der alte erzählt und der junge, der in sie
hineinkriecht, wird schwarz-weiss gedreht und heimat-filmähnlich.
die scene wirkt altmodisch, schwer, fast schicksalshaft.
wenn der junge den alten beim kreuz trifft, begegnen sie einer
situation, die in der heutigen zeit stattfindet. der junge erzählt
(bildlich gemeint) dem alten.

der altersunterschied dieser beiden dialogpartner wird auch filmisch
dargestellt zu gunsten des alten, weil in erster linie der junge den
alten gesucht hat.

die veraltete form nimmt die brisanz des inhalts nicht weg. hier
versucht ein junge einen alten zu verstehen. im gegensatz zur
theaterszene ist eine verständigung möglich.

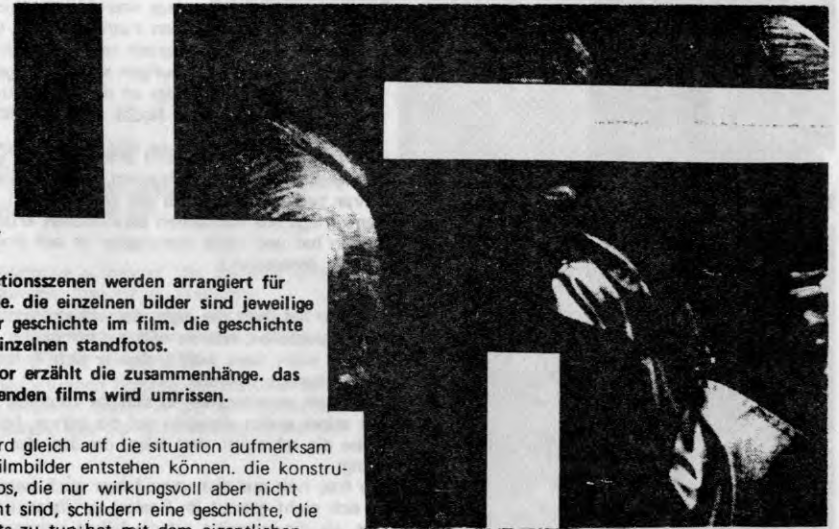
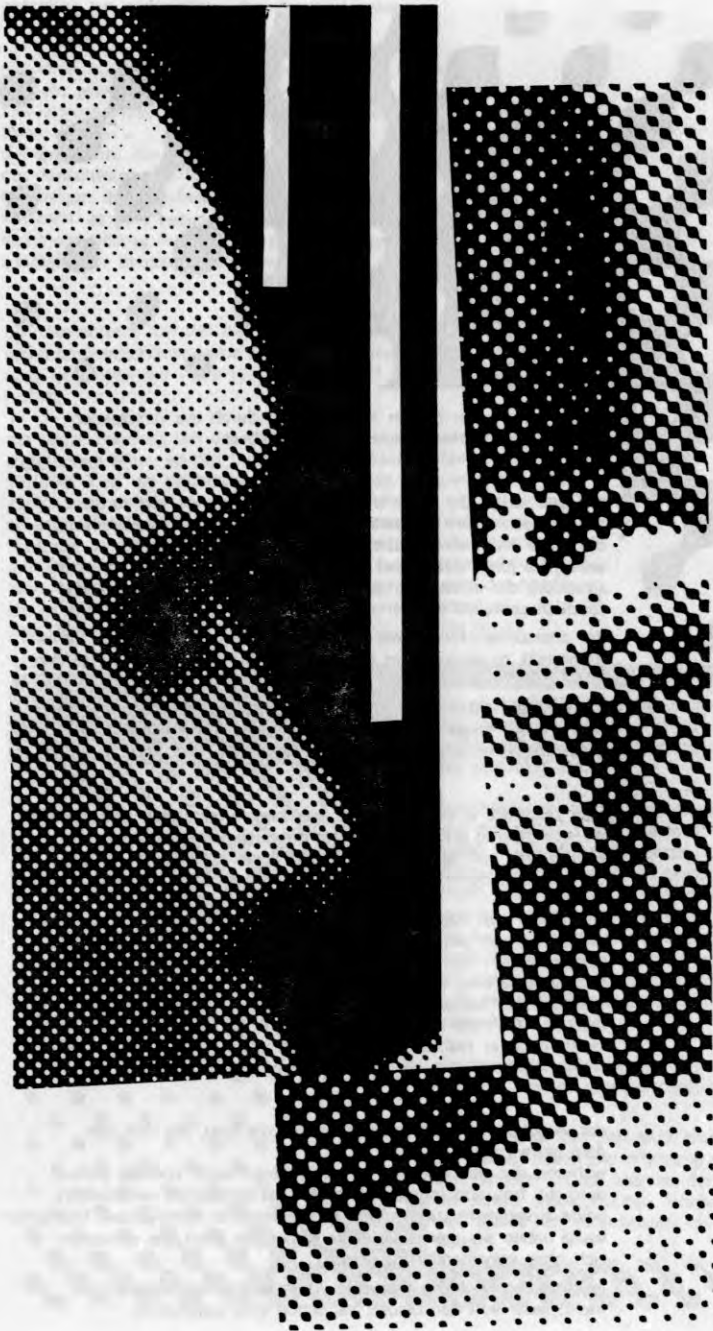
jene zwei, die in der beiz sind, sprechen miteinander in assoziativer
art. gleichzeitig greifen sie wieder die allgemeine seite auf. der
eine erzählt von seinem prozess, den er verweigert, der andere,
den es nicht betrifft, schweift gedanklich ab in wunschvorstellungen:
ans meer.

zuvor aber löst das gespräch seines nachbarn eine erinnerung aus
an ein anderes gespräch mit einem kollegen, der von der polizei
verfolgt wird. der verfolgte knüpft bildlich an den ausgangspunkt
an: die erzählung vom prozess. der auslöser von B. ist jetzt
identisch mit seinem gedankenspiel, wenn nicht jenes wunsch-
denken vom meer hinzugekommen wäre. B. spürt seine umgebung
nicht mehr, er realisiert sein befinden in der beiz erst dann, als
er von den soldaten, die ein lied singen, zurückgeholt wird.

der verfolgte hat ähnliche gefühle wie die frau, die sich von
dani getrennt hat.

während der verfolgte von aussen bedroht wird, von der polizei,
wird die frau von innen bedroht. sie ist persönlich verunsichert.
beide ausgangssituationen sind nicht identisch miteinander, komischer-
weise haben sie aber das gleiche gefühl der angst. sie verstehen
sich ohne voneinander zu wissen.

es entwickelt sich ein gespräch. das gespräch hat keine bilder
mehr. jeder von den beiden hat schon eine geschichte.



(1) 'standfotos'

verschiedene actionsszenen werden arrangiert für standfotografie. die einzelnen bilder sind jeweilige höhepunkte der geschichte im film. die geschichte verbindet die einzelnen standfotos.

ein kommentator erzählt die zusammenhänge. das thema des folgenden films wird umrissen.

zum anfang wird gleich auf die situation aufmerksam gemacht, wie filmbilder entstehen können. die konstruierten standfotos, die nur wirkungsvoll aber nicht wirklichkeitstreu sind, schildern eine geschichte, die in der art nichts zu tun hat mit dem eigentlichen film.

marktschreierische überschriften der einzelnen szenen des folgenden films im üblichen boulevard-stil.

diffamierung von gegebenheiten

es ist eine variante der betrachtungsweise

eine dokumentarszene, die zeigt, wie die körper verdreht werden müssen, um publikumswirksam zu sein. die actionen werden dem bild gerecht, das fotografiert wird. die bilder werden nicht mehr glaubwürdig, sie sind entschärft. —

in der zwischenzeit eines bildwechsels nützt ein kommentator die zeit, um die einzelnen bilder mit einer geschichte zu verknüpfen. auch er ist nicht mehr glaubwürdig. während er die geschichte erzählt, stimmen die bilder nicht. die leute verschieben das dekor, die schauspieler drücken sich im nächsten bild zurecht.

die sprache versucht, zusammenhänge aufzuzeigen, die nicht sind.
die täglichen lügen.

wieweit ist der kommentar als einstieg in den eigentlichen film gedacht?

der kontrast dieses anfangs (eine art 'lead') zum übrigen teil ist stark. die idee ist, dass ansatzweise im kommentar und im bild szenen oder details angetönt werden, die aber nachher in einem neuen zusammenhang erscheinen. man soll sich an diesen anfang während des films hindurch erinnern können, aber neu.

(1)

(2) ein herr in einem mercedes fährt auf der strasse eine frau an. die frau ruft ihm faschoschwein nach.

gleich danach erklärt die frau, der kamera zugewandt, ihr unvermögen, das in worte fassen zu können, — was sie diesem merc-fahrer gegenüber empfindet. —

die frau und der merc-fahrer treffen sich auf der bühne. sie gibt ihm regieanweisungen. der herr spielt mit.

schweine kommen über die bühne.

der herr wehrt sich gegen das bild, das die frau von ihm hat.

der herr fährt mit dem mercedes aus dem theater-saal.

ein banaler, chlichehafter anfang. ob die frau angefahren wird vom merc-fahrer ist im prinzip gleichgültig. 'fascho' ruft sie sowieso. genauso selbstverständlich, wie ein merc-fahrer mercedes fährt. bis die frau sich der kamera zukehrt, als der wagen weggefahren ist. sie sagt in die kamera, wieso ihr dazu nur fascho einfallt. mit einer selbstverständlichkeit erklärt sie, dass sprache für sie kein verständigungsmittel mehr ist, vielleicht nie gewesen ist. danach befinden sich beide, sie und der merc-fahrer, auf der bühne. der zuschauer hat möglicherweise nie recht gesehen, was passiert ist.

die theaterszene jetzt bezweckt generell, in einer künstlichen situation und umgebung, die ganze unmöglichkeit einer verständigung aufzuzeigen.



(gedanke: es kommt zutage was als generationenkonflikt bezeichnet werden kann. der merc-fahrer hat den 2. weltkrieg miterlebt und hat nachher jene zeit erlebt, in der die heutigen strukturen gezeichnet wurden. er war mitbeteiligt an der einrichtung der heutigen lebensform und findet sich demnach in ihr zurecht.

die frau, die lässt sich nicht einrichten. sie wehrt sich gegen die gesellschaftsnorm, und der merc-fahrer begreift nicht, dass der wiederaufbau nach dem kriege nur mit seinen persönlichen erfahrungen zu tun hat und nicht übertragbar ist auf eine andere, jüngere generation.)

die frau hat jetzt die regie. sie verlangt von ihm, das darzustellen, was sie will. sie bringt ihn soweit, dass er nicht mehr merkt, dass er sich in einer künstlichen situation befindet.

die bilder verselbständigen sich. es kommen szenen aus seiner realen situation auf die bühne, beispielsweise die sekretärin vom büro, die ihm den kaffee bringt.

die frau holt aus dem merc-fahrer auch heraus, was er sich nicht getraut im Realen. er distanziert sich erst, als die schweine auf die bühne kommen.

die strassen/theaterszene widerspiegelt sehr deutlich die heutige situation. hier macht in der wirtschaft und politik, da die macht in der kultur, die frau. weiter wird die abhängigkeit der kultur von der macht der anderen klar.

wieso diese scene am anfang?
einerseits eine sehr klare scene. dann werden clichés angesprochen. zudem wird auf das assoziative hingewiesen, das im ganzen film anzutreffen ist.

die scene ist in einem gewissen sinn aufschlussreich für das folgende.

in diesem zusammenhang stellt sich die frage nach dem inhalt dieser theater-szene, also was für eine regie die frau führt und mit welchen inhalten sie den merc-fahrer konfrontieren will.

(2)

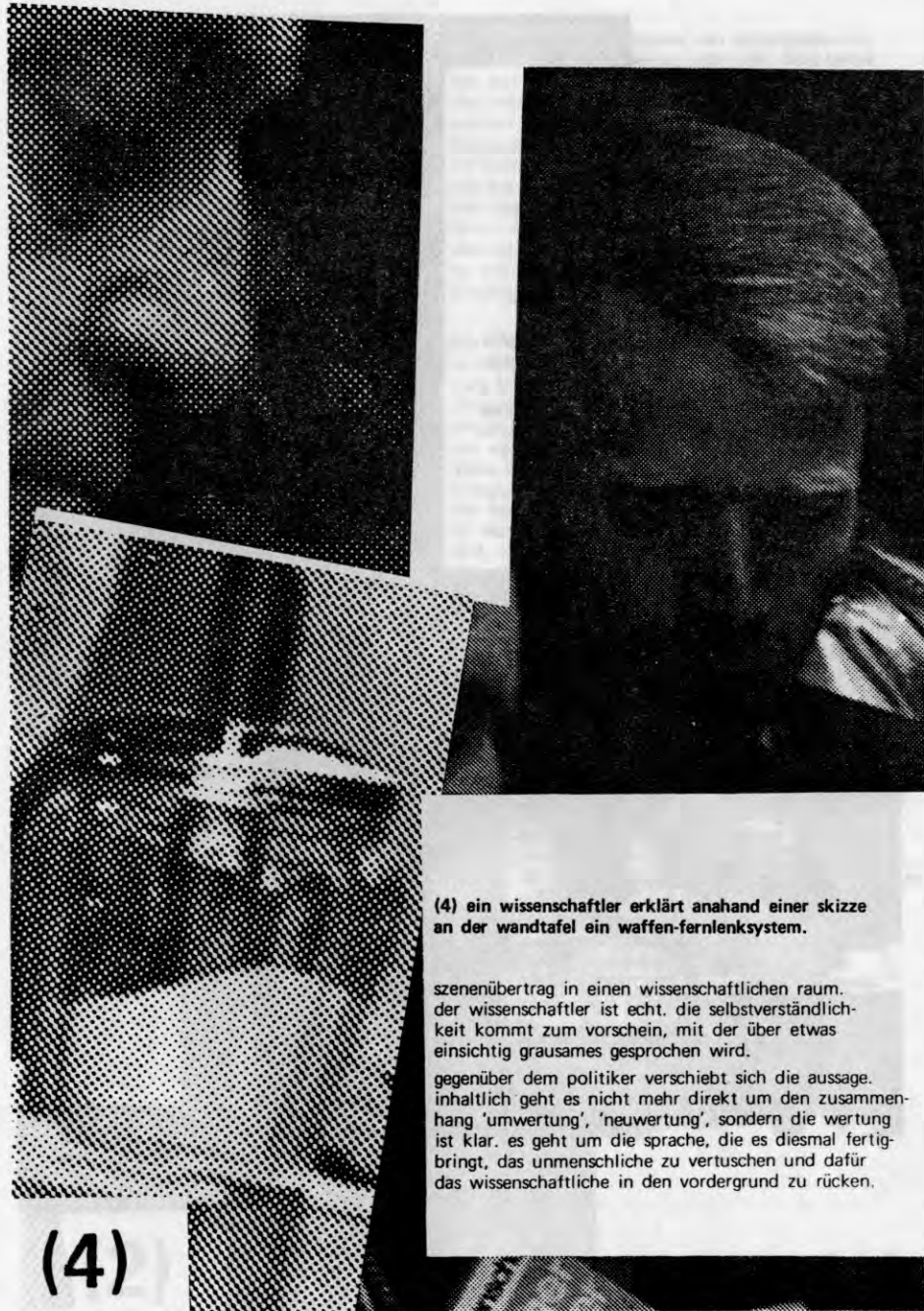
(3) der stadtratskandidat hält an einigen wahlveranstaltungen reden. nachher wird ihm die frage gestellt, was für ein vertrauen er in die sprache hat.

eine dokumentarische aufnahme: der politiker direkt dabei, seine sprache, rhetorik zu bräuen. er bezweckt vertrauen zu gewinnen, er muss sich über die probleme stellen, und das kann er mit der sprache, indem er verspricht: für die zukunft.

in einer solchen situation braucht ein politiker sprache voll. er muss vertrauen haben in sie, damit seine worte genau das aussagen, was die leute veranlasst, ihm zu glauben.



(3)



(4) ein wissenschaftler erklärt anhand einer skizze an der wandtafel ein waffen-fernlenksystem.

szenenübertrag in einen wissenschaftlichen raum. der wissenschaftler ist echt. die selbstverständlichkeit kommt zum vorschein, mit der über etwas einsichtig grausames gesprochen wird.

gegenüber dem politiker verschiebt sich die aussage. inhaltlich geht es nicht mehr direkt um den zusammenhang 'umwertung', 'neuwertung', sondern die wertung ist klar. es geht um die sprache, die es diesmal fertig bringt, das unmenschliche zu vertuschen und dafür das wissenschaftliche in den vordergrund zu rücken.

(4)



(5) 'modellschule'

eine frau mittleren alters gibt einem knaben sprachunterricht. die muttersprache des schülers wird umgeformt. seine vertrauten wörter werden mit neuen inhalten belegt, es kommen neue worte hinzu. er lernt die sprache der lehrerin.

bild, das eine art problemstellung ist. in einem theoretischen, isolierten raum wird begriffsbildung, fixierung, begriffsumbildung, -neubildung gezeigt. durch die frau mittleren alters, und den noch jungen knaben rückt die sache nahe an die mutter- sohn beziehung, welche die einseitigkeit der kommunikation noch verstärkt. die frau sagt vielleicht, sie habe den auftrag bekommen, seine gedanken neu festzulegen. über die persönliche mutter-sohn-beziehung wird die aussage allgemein, gesellschaftlich.

politiker wissenschaftler - modellschule

der politiker und der wissenschaftler haben auf sprachlicher ebene das gemeinsame: beide benutzen sprache, um ihrem sinne nach etwas klar zu machen. und ihre äusserungen haben nur dann eine machtstellung, wenn sich beide ergänzen können. so sind die wörter des politiklers nur dann wirkungsvoll, wenn ein repressionsmittel vorhanden ist: waffen; und die erklärung des wissenschaftlers über ein waffensystem hat erst dann seine grausamkeit, wenn sie der politiker einsetzt. sprache ist vehikel für etwas anderes, die sprache selbst ist wirkungslos.

in der modellschule wird gelernt, wie die sprache zu nützen ist, und dabei entfernt man sich immer mehr von einer persönlichen sprache. es ist anpassung.

(5)

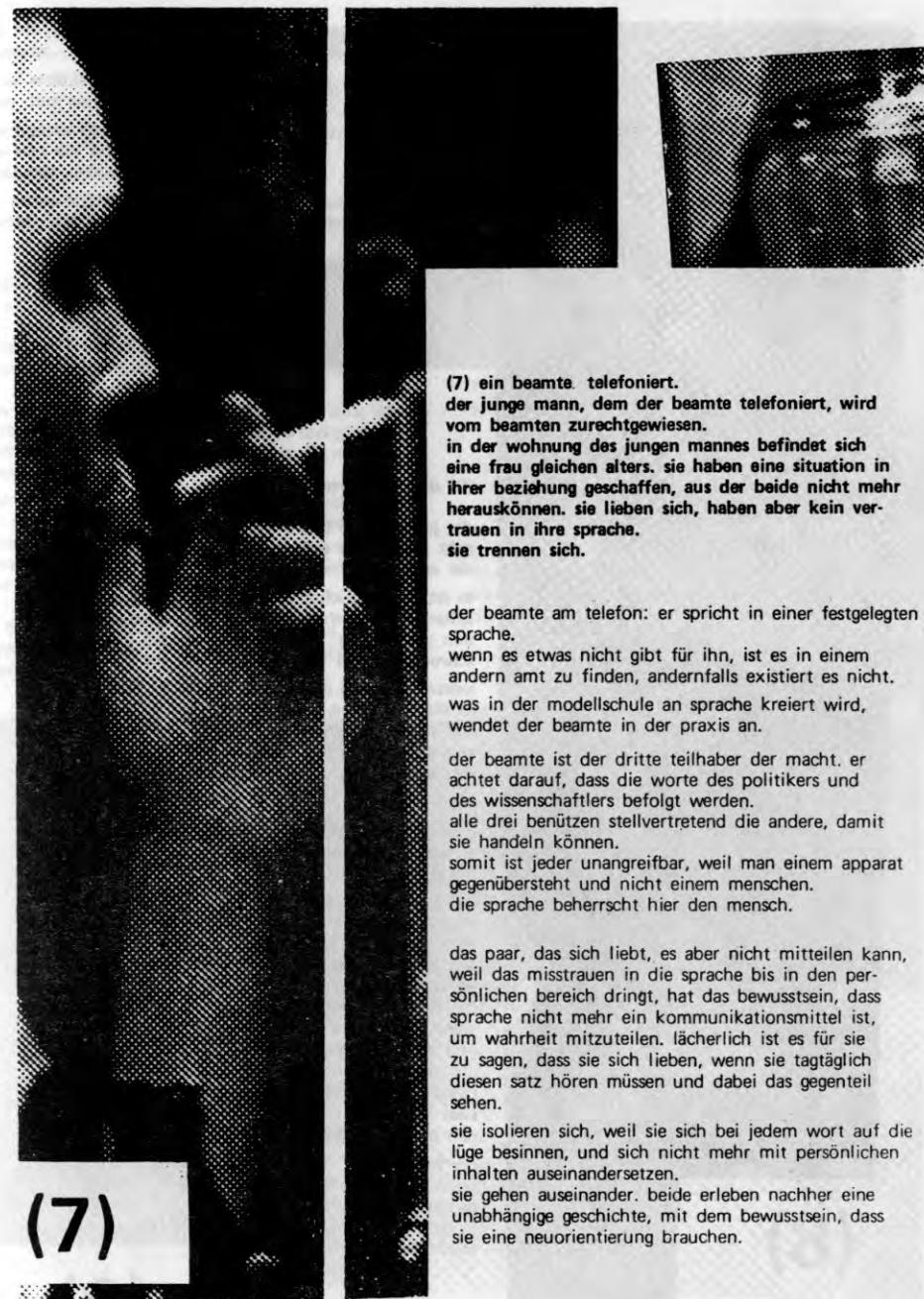


(6) in einer wohngemeinschaft der tagesablauf einer küche. dazu ein gespräch eines spekulanten mit dem hausbesitzer.

aus allgemeinen betrachtungsweisen kommt man in etwas alltägliches, persönliches hinein, in welche die verwaltungssprache dringt.
 sprache des wohnungsmaklers: worte wie bausubstanz usw. fallen. über das haus, nicht über die leute die dort wohnen, wird gesprochen. nur dann, wenn es nötig ist: wie man eine hausbesetzung verhindern kann.
 vielleicht will er etwas kommerziell-'soziales' bauen, 'was ganz neue zukunft verspricht', 'damit erweise ich der stadt noch einen dienst'.

hinein auf dem bild der tagesablauf in der küche.

(6)



(7) ein beamte. telefoniert. der junge mann, dem der beamte telefoniert, wird vom beamten zurechtgewiesen. in der wohnung des jungen mannes befindet sich eine frau gleichen alters. sie haben eine situation in ihrer beziehung geschaffen, aus der beide nicht mehr herauskönnen. sie lieben sich, haben aber kein vertrauen in ihre sprache. sie trennen sich.

der beamte am telefon: er spricht in einer festgelegten sprache.

wenn es etwas nicht gibt für ihn, ist es in einem andern amt zu finden, andernfalls existiert es nicht.

was in der modellschule an sprache kriert wird, wendet der beamte in der praxis an.

der beamte ist der dritte teilhaber der macht. er achtet darauf, dass die worte des politiklers und des wissenschaftlers befolgt werden.

alle drei benützen stellvertretend die andere, damit sie handeln können.

somit ist jeder unangreifbar, weil man einem apparat gegenübersteht und nicht einem menschen.

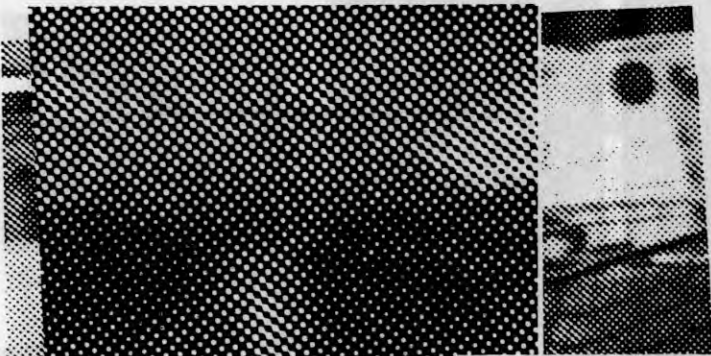
die sprache beherrscht hier den mensch.

das paar, das sich liebt, es aber nicht mitteilen kann, weil das misstrauen in die sprache bis in den persönlichen bereich dringt, hat das bewusstsein, dass sprache nicht mehr ein kommunikationsmittel ist, um wahrheit mitzuteilen. lächerlich ist es für sie zu sagen, dass sie sich lieben, wenn sie tagtäglich diesen satz hören müssen und dabei das gegenteil sehen.

sie isolieren sich, weil sie sich bei jedem wort auf die lüge besinnen, und sich nicht mehr mit persönlichen inhalten auseinandersetzen.

sie gehen auseinander. beide erleben nachher eine unabhängige geschichte, mit dem bewusstsein, dass sie eine neuorientierung brauchen.

(7)



(8) die geschichte vom kreuz

der junge mann ('dani'.heisst er inzwischen) geht in ein cafe und trifft dort einen alten mann. der erzählt ihm eine geschichte.

es ist die geschichte von einem kreuz, das auf einem spitzen hügel steht. das kreuz prägte jeden, der an ihm vorüberging. doch eines tages kam ein unerschrockener und schlug es mit der axt um...

während der alte mann erzählt, kriecht dani selbst in die geschichte, sieht sich die axt nehmen und das kreuz umhauen.

nachdem er das kreuz umgeschlagen hat, trifft er den alten mann dort.

dani geht aus der anonymen blockwohnung, in der er wohnt. sein zusammentreffen mit dem alten ist zufällig.

die kommunikation zwischen dem alten und dani ist am anfang einseitig. der alte erzählt die geschichte vom kreuz und dani hört zu.

das geschichte-erzählen öffnet dani einen weg, um an sich etwas zu entdecken.

die einweg-kommunikation wird dann aufgehoben, wenn dani in die geschichte des alten geschlüpft ist und den alten dort trifft, nachdem er das kreuz umgehauen hat.

beide treffen sich neu auf gleicher ebene, ohne dass der alte zur autoritäts-person wird, wie dani den politiker oder den wissenschaftler sieht.

das kreuz selbst hat nur im entferntesten sinne mit religion zu tun, eher ist es das symbol von unterdrückung und falscher ehrfurcht.

in der darstellungsart erinnert die kreuz-szene an etwas heimat-filmähnliches.

(8)

(9) im restaurant sitzen sich zwei gegenüber, zwei freunde.

einer erzählt: an seinem prozess müsse er jetzt sein, aber dort verdrehen sie ihm seine worte.

der andere denkt an ein gespräch von einem kollegen, der von der polizei gesucht wird. eigentlich möchte er am meer sein.

im restaurant singen zwei soldaten ein lied von der mutter, die ihnen ein butterbrot zureichen soll.

während der erste von der gerichtsszene erzählt, die in seiner abwesenheit stattfindet, assoziiert der andere auf zwei dinge:

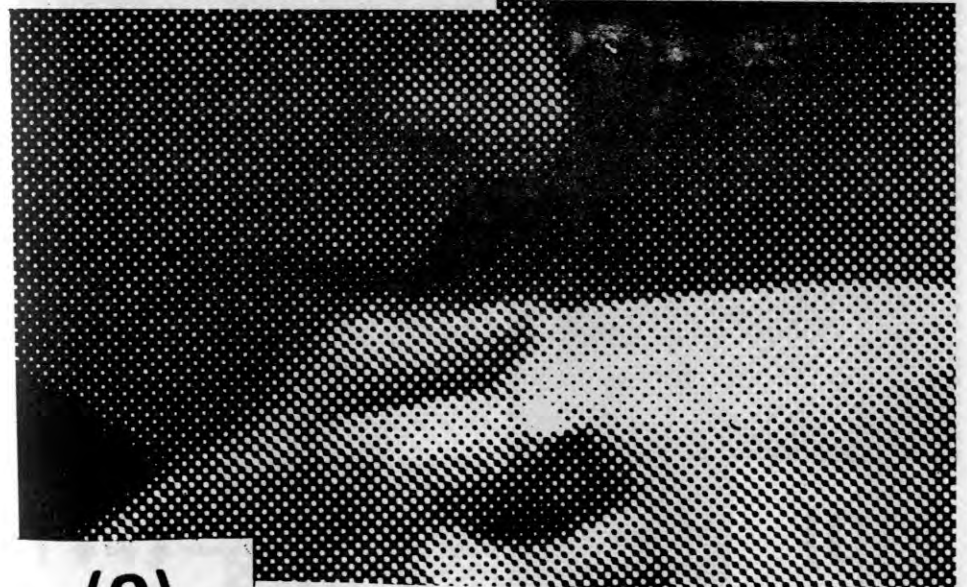
auf seine wünsche

auf einen kollegen, der auf der flucht ist


das gericht ist die instanz, wo durch sprache lebensbereiche gesetzlich bestimmt und verteidigt werden. und dahinein das wunschdenken von B. nach freiem raum wie meer.

aber er denkt auch an jemand, der auf der flucht ist. aus seinem kopf entspringt parrallel eine neue person. er ist konfrontiert einerseits mit seiner flucht, andererseits mit der flucht des dritten, die real ist.

in diese situation von freiheit, flucht und gesetz kommen die beiden soldaten, die A. und B. einfach übersingen.



(9)



eine stimme beschreibt die handlung regulas, dass sie sich schminkt, jetzt den liftknopf 'erdegeschoss' drückt etc., und wenn sie aus der stadt fährt, ist das auto in einer totalen von weit oben kaum wahrnehmbar. nur die stimme schafft bezüge zu dem, was regula im auto sieht oder nicht sieht, was sie nicht wissen kann, weil sie sich noch nie für diese strasse interessiert hat. die stimme beschreibt, dort wo das auto durchfährt, den unfall vor fünf jahren an dieser stelle, dass gestern nacht, als es regnete, dieser fleck nicht gleich nass wurde, weil ein liebespaar mit einem regenschirm dort auf den bus gewartet hat. die stimme wird auch sagen, dass um die ecke sich die beiz befindet, worin dani einem alten mann eine geschichte anhört.

die stimme schafft distanz zur frau, ähnlich wie sie aus einer distanz die umwelt anschaut. sie und das auto wird plötzlich spielball, in der gegend herumgeschupst, wo es geschichten zu erzählen gibt, aber in einer isoliertheit, in welcher regula nichts mitbekommt.

wenn sie auf der autobahn ist, sagt die stimme plötzlich etwas persönliches über sie. 'regula hat angst'. wovor? damit wird auf-einmal der fehlende bezug geschaffen zu der anonymen fahrt von vorher und der situation der frau im auto.

assoziationen werden frei für bilder zwischen der stimme und der frau.

sie stellt das radio ein und es erklingt ein schnulze. anstelle des kommentars schaffen jetzt die bilder den bezug. während die schnulze ertönt, befinden wir uns in einer autofabrik. dokumentarisch wird gesehen, wie ein teil des autos zusammenmontiert wird. doch die musik beherrscht das bild, das im starken kontrast steht zur arbeitssituation, aber nichts mit den arbeitern zu tun hat. den schlagersänger sieht man im tonstudio.

regula hat plötzlich einen typ in ihrem auto. es ist der verfolgte von B. beide haben eine geschichte, die beschrieben wurde und es ist nicht wichtig, dass sie einander das erzählen. wichtig ist, dass sie sich getroffen haben.

zum ersten mal im film überhaupt führen zwei ein gespräch, etwas, das bis jetzt nicht vorgekommen ist. das gespräch ist ruhig. mit langen stillen zwischenzeiten. das bewusstsein der flucht verbindet sie. und das lässt sie sprechen.

(10)

(11) 'der wortsucher'

er misstraut der sprache und sucht die wahrheit. er stöbert in bibliotheken, kommt auf die idee ein universallekikon zu schreiben das alle bücher auf der welt zusammenfassen würde.

er hat einen eigenen stadtplan weil der offizielle die stadt falsch betrachtet und wird nachdenklich als er mit einem fernrohr in der sternwarte den sternhimmel wahrnimmt.

der persönliche stadtplan gibt dem wortsucher sicherheit. er muss sich sicher fühlen, denn er bewegt sich wie keine andere figur des films zwischen dem wahnsinn und der ordnung. in diesem sinne ist er auch die unabhängigste figur.

das grösste ist sein vorhaben, eine universalsprache zu schreiben: in seiner ganzen irrealität und unwahrscheinlichkeit.

obwohl die figur des wortsuchers fasziniert, ist sie die unklarste im filmzusammenhang.



(11)

das projekt

im film sprache heisst:

- in was für situationen ist die sprache/das bild genügsam?
- wo ist ihre eigenständigkeit?
- was passiert, wenn beide elemente aufeinanderstossen?
- ergänzen sie sich, stossen sie sich gegenseitig ab?

die sprache als kommunikationsmittel:

- wie wird miteinander gesprochen?
- wo wird sprache missbraucht?
- wieso ist sprache ein machtmittel?

der film ist inszenierung.
ein drehbuch muss soweit ausgearbeitet werden, dass ersichtlich ist, dass jede geschichte eine dramaturgisch inhaltliche verbindung zum thema hat.

sprache

das expose von pius morger und jörg helbling
gestaltet peter b.

der film wird selbst produziert
fertigstellung des drehbuches: april 82
fertigstellung des films: frühjahr 83
drehzeit: august, september, oktober
länge: ca. 90 min.
budget: ca. fr. 200'000.-
finanzierung: muss noch gefunden werden

MITTEILUNGEN

Korrektur zur FILMFRONT 15/81 (Katalog-Supplement)

Auf Seite 35 der Nummer 15 brachten wir einen Hinweis auf den Film "heute und danach", welcher an der Film-Show 81 in Zürich gelaufen ist. Dieser Film stammt nicht wie falsch geschrieben wurde von Robert Richter sondern von Christoph Müller. Der Film wurde 1981 in Zusammenarbeit mit der S8-Filmgruppe Zürich realisiert.

Krienser Filmtage 1982

Die dritten Krienser Filmtage finden im Herbst 1982 statt. Teilnahmeberechtigt sind 16mm, Super-8 und Videofilme. Die Schau steht unter dem Sammelbegriff "Expanded Cinema".
Kontaktadresse: Obernauerstrasse 32, 6010 Kriens.

Aktion Schweizer Film

Zum 3. Mal hat das Schweizerische Filmzentrum im Rahmen seiner Aktion Schweizer Film Herstellungsbeiträge für Nachwuchsfilmemacher ausgeschrieben. Anlässlich der 17. Solothurner Filmtage konnten die Preise im Rahmen von ungefähr 70 Tausend Franken vergeben werden. Von den 79 eingereichten Projekten konnten sieben mit Förderbeiträgen bedacht werden.
Preisträger: Thomas Brunner, Patrick Conscience, Matteo Emery, Hans Liechti, Angelo de Rota, Wölf + Mathias Steiger + Bruno Keller, Lukas Strelbel.

Es sei in diesem Zusammenhang angemerkt, dass die Preisverteilung, so macht es wenigstens den Eindruck, das Resultat einer recht subjektiven Jurierung ist.
Geradezu grotesk mutet es in diesem Zusammenhang an, dass die einzige namhafte Filmförderung des Kantons Basel-Stadt darin besteht, 20 Tausend Franken an diese Aktion zu spenden und dass dieser Beitrag von einer Jury mit lauter Nichtbaslern an lauter Nichtbasler verteilt wird...

Kanton Basel-Stadt unterstützt FILMFRONT

Das Erziehungsdepartement (Abteilung Kulturelles) des Kantons Basel-Stadt leistet für die Jahre 1982 und 1983 einen Unterstützungsbeitrag an die FILMFRONT. Mithilfe dieses Beitrages ist die weitere Existenz und Unabhängigkeit der FILMFRONT auch im fünften und sechsten Jahrgang gewährleistet.
Redaktion und Herausgebergruppe der FILMFRONT danken den verantwortlichen Leuten des Departementes für den gesprochenen Beitrag.

FILM & ENGAGEMENT

Jürg Hassler in einem Interview mit Dominik Landwehr

Die Diskussion um die spezifischen Eigenschaften des Super-8 Films will nicht abbrechen. Nachdem auch die FILMFRONT eine Zeit lang stark auf die Vorteile von Super-8 und Video hinwies, um damit wenigstens eine minimale Anerkennung dieser Formate zu erkämpfen, konkret mit dem Ziel der Zulassung an den Solothurner Filmtagen, dreht sich jetzt die Diskussion immer mehr darum, wie man Filme prinzipiell in einer billigeren Methode und mit einfachen Mitteln drehen kann. In diesem Zusammenhang spielt es keine Rolle mehr, ob es sich beim verwendeten Material um 8mm oder 16mm Material handelt.

Das nachfolgende Interview hat Dominik Landwehr im Rahmen seiner Recherchen zur Radioserie "Super-8, unsichtbare Filme" mit Jürg Hassler gemacht.

Der Schweizer Film - im 16 und 35mm Format - hat in den letzten Jahren viel von seiner einstigen Schärfe verloren, ist phantasielos und sogar langweilig geworden. Wo siehst du die Gründe für diese Entwicklung?

Filmen kostet Geld - ob man auf 16mm oder 35mm dreht - allerdings auch im Super-8 Format oder in Video. Der ganzen Filmförderung in der Schweiz nun ist die Kontinuität wichtig; d.h. die Filmförderung geht von der Idee aus, dass Film ein Produkt ist, das man exportieren kann so ähnlich wie Käse und Schokolade. Ihr Ziel ist es, kulturellen Gewinn für die Schweiz herauszuholen. Jene, die dieses Produkt liefern müssen ein gewisse Garantie abgeben, dass sie auch immer wieder etwas Neues produzieren, sonst kümmert man sich nicht um sie und gibt ihnen gar kein Geld.

Daneben gibt es natürlich schon noch die Förderung von Erstlingen, aber das ist eine Nebensparte.

Dieselbe Vorstellung von Kontinuität und solidem Arbeiten hast du beim Fernsehen: du kannst keinen Film produzieren ohne Fernsehgelde - und dort erhältst du nur Geld wenn du nachweisen kannst, dass du mindestens technisch perfekt arbeitest. Das heisst: die Phantasie ist im Schweizer Film aufgrund dieser Tatsachen immer mehr verschwunden und ist durch ein solides Handwerk ersetzt worden.

Man kann feststellen, dass nun Super-8 immer mehr an Beachtung gewonnen hat; das funktioniert fast wie kommunizierende Gefässe: je langweiliger der 16mm Film aufgrund dieser ökonomischen Bedingungen geworden ist, desto interessanter ist der Super-8 Film geworden, weil er nicht unter dem Zwang dieser Bedingungen stand.

Im Moment sind Bestrebungen im Gang, dem Super-8 Film auch von "offizieller" Seite her mehr Beachtung zu geben: verschiedene Super-8 Film haben aufgrund eines revidierten Reglements vom Bund eine Qualitätsprämie erhalten - Die Super-8-Filmer ihrerseits kämpfen nun darum, auch Produktionsbeiträge zu erhalten.

Besteht nun nicht die Gefahr, dass mit dem Super-8 Film genau dasselbe passiert wie mit dem 16mm und 35mm Film?

Ich denke, dass das letztlich nicht Fragen des Formats sind. Man kann auch mit 16mm sehr spontane und unabhängige Filme machen. Einige Leute haben es sogar geschafft, mit Fernsehgeldern völlig eigenwillige Filme zu drehen. Ich denke da an Christian Schocher mit seinem neuen Film "Reisender Krieger", aber auch an Dindo mit allen seinen Filmen. Bei Schocher würde ich sagen: sein Film ist zwar schon mit 16mm gedreht, aber in ganz einfacher Art, mit einem minimalen technischen Aufwand - wie wenn es Super-8 wäre. Bei den Super-8 Filmen hat es auch viele, die von einem 16mm Film träumen, von einem grossen Film, den sie nicht mehr auf Super-8 drehen werden. Es gibt alles. Man kann einfach sagen, dass Super-8 prädestiniert ist, unabhängig zu bleiben, weil diese Filme doch einen kleinen technischen Aufwand brauchen - es sind Filme, die man auch als Einzelner herstellen kann. Zweitens ist es gerade deshalb möglich, einen direkteren Kontakt zu behalten, zu dem was beim Filmen passiert, zum Prozess, in den man sich begibt. Ich will damit nicht sagen, dass man sich in einen Prozess begibt, um daraus einen Film zu machen, sondern dass man Teil hat am Leben, das aber trotzdem noch ausdrücken kann. Das ist für mich auch eine Grundforderung an den Film, dass man sich ausdrücken kann, ohne wahnsinnige ästhetische Forderungen.

Kannst du ein Beispiel sagen für diese Art von Filmen?

Ein neues Beispiel ist zum Beispiel der Film "Betonfahrten" von Pius Morger. Es hat sich auch beim "Tscharniblues" von Bruno Nick ausgedrückt. Pius Morger beschreibt das ziemlich klar als Konzept auch in seinem neuesten Drehbuch.

Ich kann sagen, dass wir das auch im Gösigenfilm, den wir im Dreierkollektiv gedreht haben, stark erlebt haben. Im Film selbst ist das vielleicht nicht so stark zum Ausdruck gekommen, weil man sich dort sehr stark in den Dienst einer Bewegung gestellt hatte. Der Film ist dann mehr ein Werk für eine Bewegung geworden als ein Film-Werk.

Die Art, wie wir beim Filmen vorgegangen sind, fand ich sehr gut: wir nahmen Teil an diesen Demonstrationen, an diesen Zügen, an diesen Besetzungsversuchen - nicht weil wir einfach nur einen Film machen wollten, sondern weil wir auch teilnehmen wollten. Wir haben niemanden erschreckt mit unserem Filmen, wir wurden von niemandem verdächtigt, dass wir diese Bewegung einfach nur benutzen würden.

Dasselbe Problem sieht man auch bei der Bewegung in Zürich: sie ist sehr empfindlich und hat ein sehr sensibles Organ dafür, wie die Medienleute sie behandeln. Je mehr die Leute von der Bewegung das Gefühl haben, sie werden nur benutzt von den Medien, desto ruppiger werden sie auch zu den Medienleuten. Das finde ich auch sehr schön.

In den letzten sind in verschiedenen politischen Auseinandersetzungen Super-8 Filme entstanden: bei der Anti-AKW-Bewegung, im Hinblick auf Abstimmungen etwa wo es um die Bundessicherheitsplizei Busipo ging und jetzt schliesslich auch im Zusammenhang mit der Jugendbewegung. Kann man nun sagen, dass Super-8 als Medium für politische Filme besonders geeignet ist?

Das würde ich überhaupt nicht sagen. Es ist mehr eine Folge davon, dass Minderheiten eben mit bescheidenen Mitteln eine Öffentlichkeit schaffen müssen. Von dort her eignet sich eben der Super-8 Film, wie der einfache Video-Film gut. Bei Video ist es allerdings so: sobald man eine etwas bessere Qualität will, wird das auch ziemlich teuer. So kann man erklären, warum es in diesen Formaten viele Filme mit politischem Inhalt gibt, aber daneben gibt es auch viele sehr persönliche Filme, experimentale Filme, die formale Probleme zu lösen versuchen. Ich sehe da jetzt überhaupt keine medienspezifische Sache.

Ausser eben der Tatsache, dass Super-8 viel einfacher in der Handhabung ist, dass von da her auch die Sachzwänge viel geringer sind.

Was ich wichtig finde, wenn man irgendwie einen ehrlichen Film machen will ist, dass man es sich auch leisten kann, einen Film abzubrechen, zu sagen: das war ein Irrtum, ein falsches Geleise. Normalerweise sind bei einer Filmproduktion so grosse Kapitalien drin, dass man sich das nicht leisten kann. So beginnt man unehrlich zu werden mit sich selbst, oder man beginnt einfach zu retten oder man beginnt damit, Nebensachen zu Hauptsachen hochzustilisieren. Dazu gehört eben zum Beispiel die saubere Arbeit. Und genau das finde ich ist dann eben ein Betrug. In diesem Bereich ist Super-8 eben schon sehr gut. Ich habe selber sehr viele Filme auf Super-8 angefangen und liess sie dann in einer Schublade liegen. Diese Filme machen keinem weh.

Da musstest du aber auch keine Förderungsbeiträge brauchen?

Nein - Im Moment ist es ja überhaupt so, dass der Förderungsbeitrag moralischen Druck ausübt. Man benutzt Steuergelder, Staatsgelder und die Öffentlichkeit will da auch etwas sehen. Einerseits ist das eben die Vorstellung vom Exportartikel, der uns kulturell wichtig macht, andererseits fühlt man sich eben auch verpflichtet mit diesem Geld das zu produzieren, was einem kulturell sonst wichtig ist. Das ist auf eine Art eben eine Schizophrenie: man sollte einfach diese Sachen, die einem am Herzen liegen ausdrücken - so wie man einfach miteinander spricht, so wie einer dem anderen einen Brief, einen Liebesbrief schreibt. Diesem Wunsch steht nun der Super-8 Film am nächsten.

Du bist ja nicht ein Filmer, der erst in den letzten Jahren angefangen hast, sondern arbeitest schon über 10 Jahre mit Film. Du hast auch schon mit den verschiedensten Technologien gearbeitet - also mit Super-8 mit Video aber auch mit 16mm. Wie hast du jeweils entschieden, welches Format du wählen willst?

Also beim ersten Film, er war 16mm/schwarz-weiss gedreht, war eigentlich überhaupt keine Ueberlegung dabei - damals konnte man nur mit 16mm überhaupt synchron drehen. Nach dem Film "Krawall" entstand dann bald einmal das Bedürfnis, mit Kollegen zu filmen - obwohl die meisten eigentlich überhaupt keine Ahnung hatten vom Film. Für uns war klar, jeder sollte eigentlich alles dabei können, wir wollten das Spezialistentum aufgeben, damit auch alle beim Projekt gleichberechtigt dabeisein können. So haben wir dann Super-8 Kameras gekauft, ich habe noch eine Video-Kiste gepostet, die dann aber sehr bald veraltet war.

Unser Projekt - wir wollten mit Walliser-Studenten arbeiten, die alle in die Stadt emigriert sind - scheiterte dann. Wir wollten eine Reflexion darüber machen, warum sie aus dem Wallis rausgegangen sind - aber wir waren überfordert dabei. Aus diesem Projekt entstand dann die Gruppe, die 1972 einen Film machte über das Autonome Jugendzentrum in Zürich, den Bunker. Beidiesem Film verwendeten wir einmal Video-für Interviews, wir drehten auf Super-8, vor allem für die aktuellen Ereignisse, verwendeten schliesslich auch 16mm Material für "Fremdszenen": also da taucht dann immer wieder einer auf, der Parkuhren reinigt, und das sieht dann ganz perfekt aus.

Es war schon ein bewusster Einsatz von Super-8, damit alle sich beim Film beteiligen konnten. Beim Gösgen-Film waren wir ein Dreierkollektiv und hatten zum Teil keine Filmerfahrung. Dort hatten wir auch die Erfahrung gemacht, dass man sich eigentlich nur mit einer relativ kleinen technischen Ausrüstung in eine Bewegung integrieren kann. Ich selber mache kontinuierlich seit 1970 Super-8 Aufnahmen, habe aber eigentlich nie einen fertigen Film gemacht.

Du benutzt dann Super-8 wie ein Skizzenbuch, um Ideen festzuhalten. Schliesslich schreibt man auch Dinge auf, ohne dass daraus grad ein Buch wird.

Das ist eigentlich mein Ziel, das ich aber bis jetzt noch nicht recht eingelöst habe. Ich habe da bei "cinéma en marge" vor zwei Jahren ein Vorbild gesehen: der Franzose Joseph Morder machte ein filmisches Tagebuch - das war von einer wahnsinnigen Unmittelbarkeit. Das ist eigentlich meine Idealvorstellung: leben und den kulturellen Ausdruck davon zusammenzubringen - das finde ich sehr schwierig.

Mit meiner bisherigen Super-8 Praxis bin ich eigentlich mehr ein Wanderer, der hie und da etwas pflückt. Ich wollte einfach Sachen, die mir über den Weg gelaufen sind, festhalten. Ich hoffe, dass die Zeit jetzt dann einmal kommt, wo ich solche Sachen wie eben der Joseph Morder auch verwirklichen kann. Ich habe im letzten Sommer, bei den Unruhen viel gefilmt - ich habe mir überlegt: wie kann ich von meinem Lebensgefühl her das verarbeiten - mein Lebensgefühl, das schon anders ist als jenes der Jungen. Ich bin dann draufgekommen, einen ganz persönlichen Film zu machen. Nur habe ich bisher den Mut dazu nicht gefunden. Wenn der Film eben persönlich ist und ehrlich sein will, und das sind klare Forderungen, wenn der Film so ans Lebendige geht, dann wird er auch gefährlich für meine Situation in der Familie - ich bin einfach noch nicht reif dafür, mit so etwas dann auch in die Öffentlichkeit zu gehen. Vielleicht führt das dann auch dazu, das Problem als Fiktion zu behandeln. Aber das ist jetzt noch nicht reif, da muss man einfach warten.

NOCH EINMAL ! WARUM ICH NUR MIT SUPER-ACHT FILME UND DIESE BREITE
GROSSEREN FORMATEN UND AUCH DEM VIDEO VORZIEHE.



EINE ENTGEGNUNG UND PRAEZISIERUNG AUF :

"Was ich meine ist : Ein S-8-Filmer kann sich nicht über seine Kamera definieren, sondern darüber, wie er sie gebraucht."

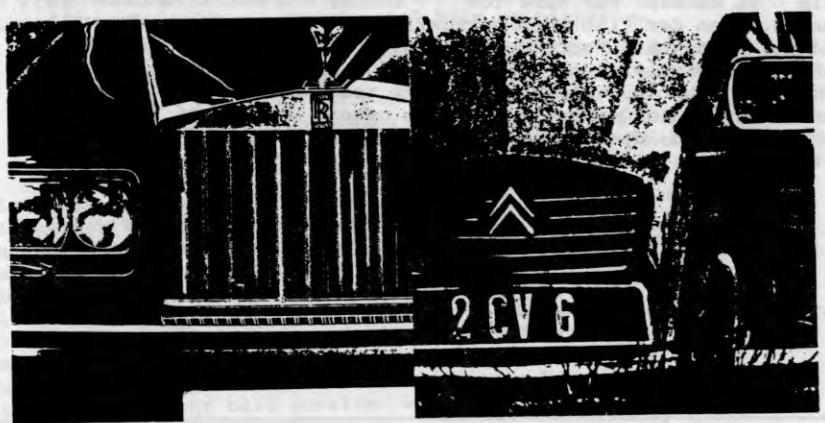
(Auszugsweises Zitat)

Markus Sieber unter "Reklamationen" am 27.1.1981 in der Filmfront Nr. 13/1981.

Als Einleitung möchte ich doch hervorheben, dass das folgende Geschriebene einen persönlichen Standpunkt und eine eigene Ansicht wiedergibt. Hat doch selbstverständlich jeder das Recht, sein Recht, den neuen Techniken zu huldigen und sich mit ihnen Überzeugend auszudrücken. So wie es überall und auf allen Gebieten eben Pessimisten und Optimisten (hier nun eben im Bezug auf die Technik) gibt.

Ja eben, wenn nicht eine Definition über die Kamera (siehe auch meinen Vergleich mit "Schreibmaschinen" in der Filmfront Nr. 12/1981), wie soll man dann seine Ueberzeugung für Super-acht definieren ?

Auch nicht über das Filmformat, sowie die sich dadurch ergebenden günstigen Anschaffungspreise von Kameras, Zubehör + Filmmaterial, sondern dann über ?



Sondern — nebst nur über die Gebrauchsdefinition — als eins (nach Bind) und als weiteres auch :

Feststehen auf der Erde, auf dem Boden, trotz dem schmalen, billigen Format und den entsprechend leichten und auch unauffälligen Film-utensilien und sich so also nicht mit einer schweren, auffälligen Kamera und mit dem breiten, aufwendigen und dadurch auch teuren Format Gewicht verleihen (so wie es entsprechend in unserer Gesellschaft mit teuren, schweren Karossen und Automobilen geschieht), sondern vom filmischen Ablauf, vom Inhaltlichen, vom Bildlichen und natürlich auch, eben auch, vom Substantiellen leiten lassen.

So möchte "man" je nach Filmgenre und Wunsch- und Zielvorstellung eine dokumentarische, inhaltlich-erzählerische (narrative), unterhalterische, experimentelle oder auch ganz einfach eine allgemein-künstlerische, animativ-filmische Substanz als Anspruch in den Realisierungen verwirklicht sehen.

Doch eine gewisse, die durchschnittlichen, massenweisen Medienproduktionen durchbrechende, darüber hinausgreifende und hinausweisende Substanz sichtbar zumachen, sollte ein Anliegen, ein Ziel beim Filmen mit Super-acht sein und hoffentlich bei Jung- und Avantgardefilmern auch bleiben.

Sicher ist das wieder nicht nur eine reine Formatfrage, doch mit Super-acht, trotz des federgewichtigen Formates, ist es eben doch am leichtesten zu realisieren und in die Tat umzusetzen.



KOMMEN NICHT ALLE ANS ZIEL ? Vielleicht sogar äusserst kostensparend !



Natürlich ist es im Grunde und in Wirklichkeit doch äusserst schwierig, mit dem federgewichtigen, "superleichten" Format, eben mit Super-acht, die vielen "Medienverwöhnten" und "Medienüberschwemmen", sowie visuell "Ueberfütterten" zu überzeugen.

Vor allem auch, weil es eben wegen des geringen technischen Aufwandes (unter Ausklammerung des Inhaltlichen und des Substantiellen) von etlichen, ja von sehr vielen nicht "für voll" und nicht ernst genommen wurde und noch wird, wobei noch der sattsam bekannte Affektausdruck: "Das könnte ich ja auch", dazu kommt, doch bei einem teureren, breiteren Format mit der entsprechend gewichtigeren, komplizierteren und spezialisierten Ausrüstung würde bei vielen, ja bei den meisten sofort eine Bewunderung der Technik "an sich" im Vordergrund stehen und eben leider nicht das Inhaltliche und die Substanz des Gefilmten.

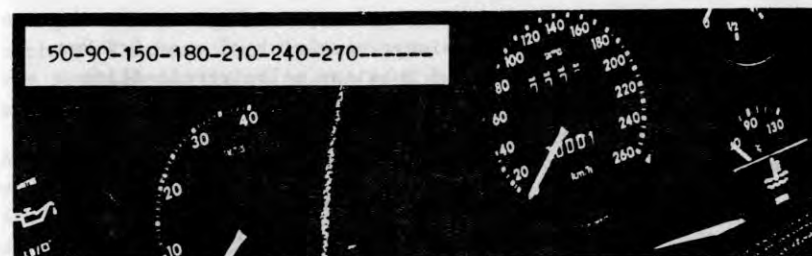
Und eben, diese Bewunderung des Technischen "an sich" spielt beim Video, fast selbstverständlicher Weise bei unserer sich so "fortschrittlich fühlenden" Technik- und Mediengläubigkeit, auch eine sehr grosse, ja eine wesentliche Rolle und das im Grunde kritisch zuüberprüfende "Resultat", das Gefilmte oder Aufgezeichnete, tritt dadurch eigentlich bei den meisten Betrachtern etwas zu sehr in den Hintergrund.

Es ist eine neue "Aufnahmetechnik" und damit ist sie für viele — in unserem so technikgläubigen Jahrhundert, in diesem Fall ist es nun eben Video — "an sich" faszinierend und wird so meistens ohne grosse Reflexion für qualitativ gut und interessant befunden.

Um jedoch wieder auf die Formatfrage innerhalb des herkömmlichen Filmes zurückzukommen, so gibt es auch Jung- und Avantgardefilmer (zu denen auch ich mich zähle), die das Format Super-acht nicht als "Einstiegsformat" betrachten und in diesem Sinne im Gegensatz zu Äusserungen, Vorstellungen und Projektionen der schweizerischen (und natürlich nicht nur zu unserer einheimisch-inländischen, sondern auch beinahe zur gesamten) "Profi-Filmwelt" stehen.

Diese Einstiegstheorie (ähnlich wie sie von Fachleuten auch beim Drogenkonsum vertreten wird), besagt ja eben, was wahrscheinlich auch bei sehr vielen Filmern und Regisseuren zutreffen mag, dass "man" das Format Super-acht quasi nur als "Anfänger" verwendet und dann fast folgerichtig im Format 16 mm und später oder auch gleich, im kinobühlichen Format 35 mm filmt, arbeitet und sich ausdrückt.

(Und das trotz oder auch vielleicht gerade wegen des bekannten, finanziellen Malaise, dass sich hinter vielen schweizerischen, abendfüllenden 35 mm Produktionen versteckt).



Doch auf alle Filmenden trifft diese "Steigerungstheorie" nun natürlich auch wieder nicht zu, so wie es im literarischen Bereich auch Poeten gibt, die sich "nur" in Lyrik ausdrücken und formulieren und so auch nicht unbedingt Erfolgsautoren, die Bestseller schreiben oder zu schreiben versuchen, sein möchten und sein wollen.

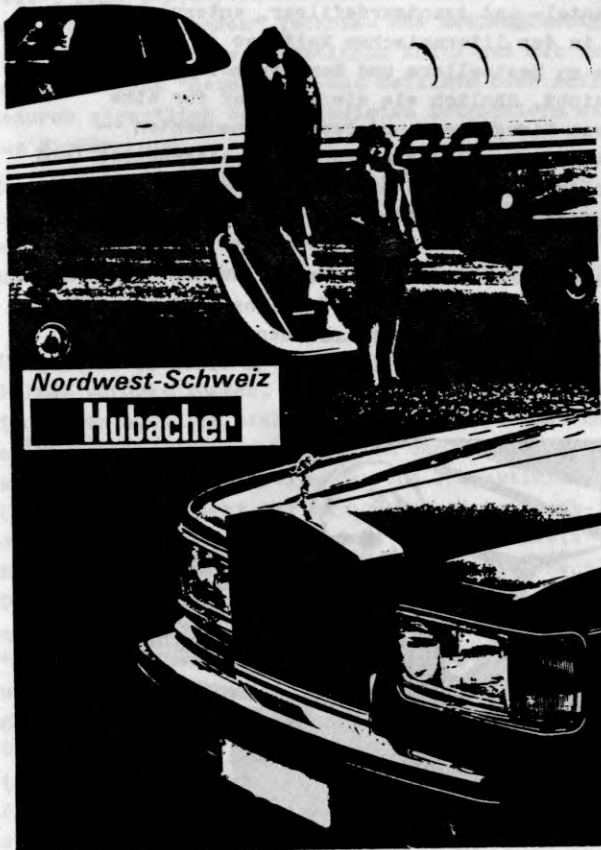
So sind wir Experimental- und Avantgardefilmer, entsprechend den Lyrikern und Poeten in der literarischen Welt, wo ja verlegte Poesie im Verhältnis zu Bestsellern und Romanen meistens nur eine geringe Auflage erreicht, ähnlich wie sie auch nur für eine Minderheit — hier von Kinogängern und Fernsehkonsumenten — akzeptabel und verständlich und wir geben uns im allgemeinen (und ich wenigstens bin da persönlich zu tiefst überzeugt) auch gerne mit wenigen, die Verständnis und Liebe zeigen und entgegenbringen, zufrieden.

Überzeugt bin ich auch vor allem deshalb, weil ich mir wenigstens dieser — kaum je gross veränderbaren — Tatsache voll bewusst bin und so eben Super-acht in meinem filmischen Schaffen nicht als "Einstiegsformat" betrachte und auch kaum je einen 35 mm Film drehen werde, ja drehen möchte.



Um ein weiteres Mal zurück auf das Positive, den Vorteil des einfachen Formates zukommen und es wieder vergleichend auszudrücken, so können inhaltliche Qualität und Substanz selbstverständlich Bücher mit Poesie, Romane, ja auch Bestseller haben, je nach dem aber das erstere oder auch das zweite nicht und möglicherweise, sogar am wahrscheinlichsten, eben auch das letztere nicht.

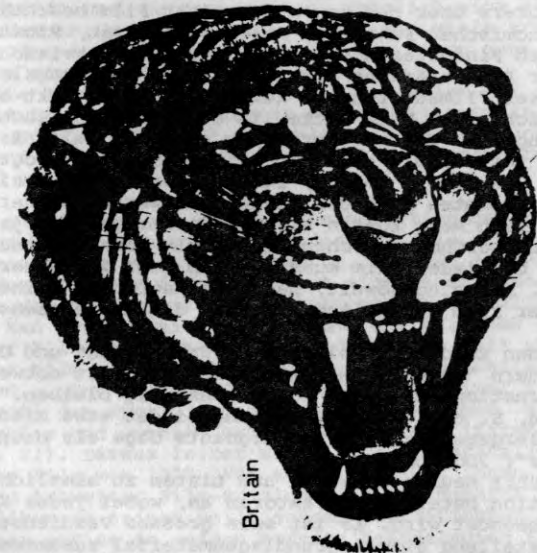
Was nun eben auch analog bei den Filmformaten zutrifft, wenigstens in einem übertragenen Sinne, so gibt es ja von der Qualität und Substanz her betrachtet, sowohl schlechte 35 mm Produktionen und es gibt sicher auch schlechte Super-acht-Filme — die dann ja leider meistens versuchen 35 mm Klischees (das "grosse Kino") zu imitieren — doch im öffentlichen Bereich, im Kino, am Fernsehen, u.s.w., wird es vermutlich etliches mehr schlechte 35 mm Filme geben, als es solche im bescheidenen Super-acht-Format gibt.



Sind Sie
Wollen oder
dann
das Beste !

Was ja sowieso eigentlich auch beim Video zutrifft und da begegnen sich die Interessen und Vorstellungen von Videoschaffenden und von Super-acht-Filmern wieder und haben so letztens doch viel mehr Gemeinsames, als Trennendes.

Als Abschluss möchte ich, so fremd es vielleicht für manche scheinen und tönen mag, meiner überzeugten Meinung Ausdruck geben, dass ich persönlich meine meisten Filme als "filmische Poesie" und daraus ableitend mich selbst als "poetischen Avantgardefilmer" betrachte.



aus alledem : WEITERHIN UND UEBERALL ZULASSUNG
VON VIDEO UND SUPER-ACHT !

In Basel, im September 1981 + Januar 1982. Marcel Stüssi

BUCHBESPRECHUNGEN

Thomas Maurer, Filmmanufaktur Schweiz

In der Reihe "Texte zum Schweizer Film", die vom Schweizerischen Filmzentrum herausgegeben wird, ist diese Bestandaufnahme von Thomas Maurer erschienen, welche die ökonomische Situation des Schweizer Films, genauer des Schweizer Spielfilms professioneller Prägung, seit 1966 untersucht. Maurer hat diese Arbeit zum grossen Teil als Lizentiatsarbeit bei Urs Jäggi in Berlin geschrieben und ist jetzt Sekretär der Sektion Film des EDI in Bern. Der Rückblick Maurers über den neuen Schweizer Film beschränkt sich auf die rein ökonomischen Faktoren, Kostenstrukturen, Finanzierungsquellen, natürlich Finanzierungsprobleme und Zukunftsvisionen. Gerade mit dieser Einschränkung deckt der Autor schonungslos die Abhängigkeit dieser Filmautoren vom kulturellen Geldmarkt auf. Je mehr Erfolg der Schweizer Film hatte, je stärker wurde auch notgedrungen das Gerangel um das zur Verfügung stehende Geld. Es ist geradezu kaum zu fassen, wie naiv zum Teil diese sich progressiv gebenden Autoren wie Gloor, Imhoof, Tanner, Goretta usw. sich dem anscheinend vorbestimmten Lauf der Dinge unterwarfen: Jeder neue Film musste natürlich mehr kosten als der vorherige, für jeden neuen Film mussten berühmtere Schauspieler mit noch höheren Gagen gewonnen werden, bei jedem Film mussten noch mehr Techniker als bisher mitwirken. Das ging soweit, dass -so Maurer in seinem Buch- heute im Schweizer Film eigentlich nur noch die Massenszenen nicht vorkommen...

Mit dem zunehmenden Erfolg war nicht mehr Kreativität und Originalität gefragt, sondern "Technische Perfektionierung ist notwendig, will man auf dem internationalen Markt konkurrenzfähig bleiben." (Zitat von Freddy Buache, S. 63). Diese Forderung findet etwa Niederschlag in den Schauspielergagen (zB. JL Trintignants Gage als Hauptdarsteller in "Repérages": 200'000 Fr.). In diesem Stil führt Maurer Tabellen und Listen zu sämtlichen an einer Filmproduktion beteiligten Faktoren an, wobei jedes Kapitel mit einer These beendet wird. Es ist sein grosses Verdienst, mit dieser Gesamtdarstellung einmal Grundlagenmaterial zusammengetragen zu haben, das zu einer grundlegenden Beurteilung des "neuen" Schweizer Films beigezogen werden kann. Eigentlich wäre es jetzt angebracht, daraus die richtigen Schlüsse zu ziehen. Doch hier, so scheint mir, bleibt Maurer zu sehr in Distanz. Eine solch aufschlussreiche Zusammenstellung hätte nicht ohne Schlusskommentar veröffentlicht werden dürfen. Denn der Weg, den der Schweizer Film gegangen ist, vom erfolgreichen Gratisarbeiter zum satten und lustlosen Honorarbezügler, sollte nicht unkritisiert dargestellt bleiben. Leider ist anzunehmen, und Maurer äussert das auch im Buch, dass das Konzept der Filmförderung noch mehr auf weniger, aber teure Filme zugeschnitten wird. Dabei wäre gerade jetzt der Zeitpunkt gekommen, wo man dem wirklich innovativen Film eine Chance geben sollte. Die Förderung dieses Filmschaffens würde aber bedingen, dass man den Film als künstlerische Aeusserung und nicht als Wirtschaftsfaktor und Renommierobjekt ansieht. Solches scheint zurzeit allerdings noch weit entfernt. (-be.)

Thomas Maurer, Filmmanufaktur Schweiz (kleine ökonomische Entwicklungsgeschichte). 200 S., davon 35 S. Fotos, broschiert. Fr. 16.80.

Felix Aeppli/ Werner Wider, Der Schweizer Film 1929-1964.

Nach fünfjähriger Recherchier- und Schreibearbeit ist im Limmat Verlag eine Geschichte des Schweizer Films erschienen. In einem zweibändigen Werk von insgesamt 1100 Seiten (!) publizieren die beiden Autoren Aeppli und Wider Studien, Meinungen, Filmzusammenfassungen und Materialien zum Schweizer Film von 1929 bis 1964. Diese Zeitspanne begründet sich durch die Uraufführung der ersten Tonfilme im Jahre 1929 und des letzten Gotthelffilms von Franz Schnyder im Jahre 1964, dem Jahr 'Null' des neuen Schweizer Films. Diese beiden Bände sind zu einem äusserst brauchbaren und -wie es den Eindruck macht- sehr vollständigen Nachschlagewerk zum Schweizer-Film in der Zeit von 1929 - 1964 geworden. Man darf den Autoren attestieren, dass hier eine grossartige Recherchenarbeit betrieben wurde, dass diese Arbeit auch exakt betrieben wurde: Werner Wider schreibt in seiner Vorbemerkung, dass er alle Filme -ausser zweien- mindestens dreimal betrachtet hat. Wahrlich eine seriöse Einstellung zur Filmbeschreibung, wenn man weiss, wie viele Kritiker gar Filmkritiken verfassen, ohne die beschriebenen Filme ganz oder wenigstens teilweise gesehen zu haben! Ich möchte hier in dieser Rezension vor allem auf das erste Kapitel im ersten Band eingehen; Werner Wider kritisiert in diesem Kapitel "Zensur und Wirklichkeit" den Film in einer Art und Weise, wie sie begleitend sein könnte; mit einer klaren Grundhaltung und Ideologie, aufgrund von materiellen Fakten und Daten.

Vorerst geht Wider ein auf den "Rechtfertigungseifer" im damaligen Schweizer Film. In einer Kinolandschaft, die schon in jener Zeit vom amerikanischen Film dominiert wurde, durften sich die Schweizer Filmproduzenten nur dann überhaupt eine Ueberlebenschance ausrechnen, wenn sie den amerikanischen Konkurrenten nicht allzusehr ins Gärtchen traten. Man bemühte sich also darum, die Existenz eines reinen Schweizer Films zu rechtfertigen, durch zum Teil abstruse Definitionen: "Der Film als Kunstgattung ist nicht dramatisch, sondern episch-erzählend... Der epische Charakter des Schweizer Films entspricht also sowohl dem spezifischen Zug des Filmischen, als auch unserer Lebenssphäre und unserem Nationalcharakter" (Zitat von der Praesens Film, S. 21). Daraus leitet Wider eine grundsätzliche Kritik am Schweizer Film von 1929-1964 ab. Er kreidet ihnen an, dass "alle berühmten Schweizer Film-Erfolge sich nur dadurch erklären, dass sie ein Publikum in seinen politischen, patriotischen Ueberzeugungen bestätigen und es in seinen bereits festgelegten Erwartungen nicht enttäuschten." (S. 28). Der Schweizer Film bevormundet also seinen Betrachter und vergibt dadurch die Chance, ihn objektiv zu informieren, ihn mit kritischen Fakten zu konfrontieren. "Er hat uns vorbestimmt, wie wir zu sein und zu handeln haben, wie wir uns in bestimmten Umständen zu verhalten haben, ohne uns vorzuführen, wie wir uns ausserhalb seiner durchsichtigen ideologischen Aufträge ausnehmen." (S. 36)

Nach Widens Meinung hat der Schweizer Film seinen recht schlechten Ruf vor allem dadurch erhalten, dass Filmkritiker in ihren Berichten den Schweizer Film mit den hier sichtbaren ausländischen Filmen massen. Ein solcher Vergleich ist wohl nicht ganz angebracht, handelt es sich doch bei den ausländischen Filmen bereits um eine Elite, um solche Filme, die bereits Erfolg hatten und gerade aus diesem Grunde in der Schweiz zu sehen sind.

Weitere Punkte in Widens Kritik am alten Schweizer Film sind die "Bewegungslosigkeit" und die "Sprachlosigkeit" im Filmschaffen der betreffenden Zeit. Es gelang den Regisseuren nicht, die Schweizer Mundart als lebendige Sprache zu gebrauchen, die Schauspieler

sprechen ihre Sätze nach einem Drehbuch, Sprache wird hier nicht als Gefühlsträger und -Vermittler gesprochen, sondern als reines Informationsinstrument benützt. Unter dem Titel "Schwierigkeit der Schweiz, ins Bild zu kommen" (S. 49) schreibt Wider zur filmischen Fassung des Schweizerischen: "Die Diskussion um einen Schweizer Film war von allem Anfang an ausschliesslich eine Diskussion um das Schweizerische im Schweizer Film -ein Unikum unter den nationalen Filmproduktionen. Das Schweizerische musste Gegenstand und unüberschreitbare Grenze für einen Film sein, der in der Schweiz geschaffen wurde; es war das Kriterium, an dem er gemessen wurde." In einer solchen Situation wird auch das Zitat des katholischen Filmkritikers Charles Reinert verständlich, der forderte: "Es sollte eben eine Selbstverständlichkeit sein, dass jeder einheimische Film von jedem Schweizer, der überhaupt schon ins Kino zu gehen pflegt, gesehen wird." (geschrieben in der "Schweizerischen Rundschau").(!)

Die Lage des Schweizer Films, vor allem und gerade während der Zeit des zweiten Weltkrieges, war also vor allem geprägt, vom immer wiederkehrenden Thema des Schweizerischen, Wider führt dazu einige sehr symptomatische Beispiele an. Dabei muss aber immer wieder die fehlende Distanz, eine fehlende filmische Umsetzung der Themen kritisiert werden. Der Schweizer Film war zu jener Zeit nie ein Instrument zur optischen Erschliessung der Schweiz, des Schweizerischen, sondern er blieb ein blosser "Transporter von Mythen und Ideologien". Damit schliesst das Kapitel "Zensur und Wirklichkeit", in dem Wider klar und überzeugend auf die Mängel des Schweizer Films in seiner ersten Blütezeit hinweist. So zutreffend Widers Kritik auch sein mag, so muss ihm doch vorgeworfen werden, dass er seine Vorwürfe nur aus rein formalen und künstlerischer Sicht begründet. Auf der andern Seite wäre immerhin zu würdigen gewesen, dass es dem Schweizer Film gelungen ist, ein Publikum wenn auch nicht zu schaffen so doch zu halten. Zugegebenermassen mit fragwürdigen Mitteln, aber immerhin. Film ist eben primär -so wie er fürs Kino gemacht wird- eine Ware und dann lange nichts mehr. Künstlerische Qualitäten müssen auch im heutigen Schweizer Film weitgehend zurücktreten, wenn es um die kommerzielle Realisierbarkeit eines Projektes geht.

Zur weiteren Ordnung der beiden Bände: Im Band 1 (von Werner Wider) folgen nach der eben besprochenen Einführung die einzelnen Epochen: "Dreissiger Jahre", "der Schweizer Film im Dienst der geistigen Landesverteidigung", "der Humanismus der Praesens AG", "der Schweizer Film im kalten Krieg" sowie "Richard Schweizers Schweizer Film". In Band 2 von Felix Aeppli werden dann vor allem die Materialien und Dokumente zum Schweizer Film angeführt, unter anderem werden von allen 196 Filmen dieser Zeit Kurzprotokolle gegeben. Ebenfalls aufgeführt sind die 67 in dieser Zeit nicht realisierten Filmprojekte. Abschliessend sei ein Beispiel einer kurzen Filmbeschreibung zitiert, um einen Eindruck sowohl der Art, wie die Filme zusammengefasst wurden wie auch des Eindrucks, den die Filme hinterlassen, zu geben: "Heiri Bünzlis Grosstadterlebnisse (Bünzlis Abenteuer). Heiri Bünzli, ein biederer Schweizer, entdeckt bei sich aufgrund eines Zeitungsinserates Schauspielerqualitäten. Im Studio erwarten ihn tausend Ueberraschungen. Hauptdarsteller Fredy Scheim über die Vorzüge des Films: 'Erstens ist es der erste Film, in dem Schweizer Dialekt hörbar ist, zweitens meine Popularität auf Odeonschallplatten und drittens die herrlichen Naturaufnahmen am Vierwaldstättersee' (Der neue Film, Olten, Nr. 9/1931)."

Urs Berger

Felix Aeppli/ Werner Wider, Der Schweizer Film 1929 - 1964, die Schweiz als Ritual. 2 Bände (werden nur zusammen abgegeben), 650 und 450 Seiten, über 250 Illustrationen, Fotos und Dokumente, broschiert. Fr. 78.--

Time-Life: Die Kunst der Photographie

Bekanntlich ist die Zahl derer, die fotografieren, riesengross und wächst noch weiter und weiter an. Damit erschliesst sich natürlich nicht nur ein grosser Markt für Kamera- und Filmhersteller, sondern auch für die Zubehörintustrie inkl. Buchverlage. Time-Life gibt eine ganze Reihe von Fotobüchern heraus, eines davon ist der hier zu beschreibende Band: Er will dem Leser zeigen, wie er aus seinen Fotos Kunstwerke machen kann. Dabei bedient man sich der Methode des Vorzeigens und Nachmachens. Anhand von Beispielen berühmter Fotografen soll der Leser, sprich Fotoamateur "lernen". Pädagogisch scheint mir dies ein eher fragwürdiges Prinzip. Was nützt es mir zum Beispiel, wenn ich neben einer Foto, auf der einige Pilze vor einem Baumstamm abgebildet sind, lese: "Ralph Weiss reicherte seine Nahaufnahme der Austernpilze mit sinnlichen Details an und hob die visuellen Merkmale hervor, die den Dingen, die wir sehen, innewohnen..." (übrigens in kleinster Schrift auf grauem Papier, was einige Mühe verursacht, das Ganze zu entziffern.) Aber trotzdem: Der Band bringt einige beachtliche Fotos, die dem einen oder andern Anregung sein könnten, auch wenn es in den meisten Fällen beim blossen Nachmachen bleiben dürfte. Dem wahrhaft engagierten und kreativen Fotografen aber nützt dies wenig, denn dazu sind die Beispiele doch zu landläufig, zu wenig exquisit und neuartig ausgewählt worden. (-be.)

Time-Life, Die Kunst der Photographie, 230 Seiten, über 200 Fotos, farbig und s.w., Fr. 42.--.

weitere eingetroffene Bücher und Kataloge:

Roland Flamini, Vom Winde verweht.

Ein Buch zum "berühmtesten Film der Welt" mitsamt seiner Geschichte. 1975 erstmals erschienen, deutsche Erstveröffentlichung 1982. Heyne-Verlag München, 384 Seiten, viele Abbildungen, Fr. 9.80.

o.s. golden drive, Filmplakatkalender 1982.

Nach 1979 und 1981 erscheint jetzt der dritte Filmplakatekalender. Zu jeder Woche wird ein Filmplakat abgedruckt im Format 29,7cm x 48 cm. Allerdings scheinen für die Realisierung dieses Kalenders rein kommerzielle Überlegungen massgebend gewesen sein: Vor allem auffallend ist, dass nur wenige Verleiher daran beteiligt sind, in immer gleicher oder fast gleicher Reihenfolge. Jede Woche mit dem Motto: "Komm wir geh'n ins Kino". Produziert in Deutschland, Vertrieb in der Schweiz durch: Georges Dufaux, Industrieweg 6, 3072 Ostermundigen. (Fr. 24.-)

FILMFRONT

- FILMFRONT 1/1978 (Fr. 4.--) Manifest der Filmfront, über das unabhängige Filmschaffen in der Schweiz, Super-8 Filmgruppe Zürich, Quartierfilmgruppe Kleinbasel.
- FILMFRONT 2/1978 (vergriffen) zum Begriff unabhängig, der Film als Ware, die Berliner Filmemacher Cooperative.
- FILMFRONT 3/1978 (Fr. 3.--) redaktionelles und herausgeberisches Konzept der Filmfront, Super-8 Szene Schweiz (1. Rückblick), das Filmfest in Basel.
- FILMFRONT 4/1979 (vergriffen) Super-8 Szene Schweiz (2. Rückblick), Diskriminierung und Verleihchancen des Super-8 Films, Pius Morger, Super-8 Filmgruppe Zürich.
- FILMFRONT 5/1979 (Fr. 3.--) Super-8 Szene Schweiz (3. Rückblick), erstmals S-8 an den Solothurner Filmtagen, Malcolm leGrice zum Untergrundfilm, Quartierfilmgr. Kleinbasel.
- FILMFRONT 6/1979 (vergriffen) Schwerpunkt: Experimentalfilm, die Basler Szene: Mutzenbecher, Stüssi, Bind, Lehmann, schweizerische Filmwerkschau Aarau.
- FILMFRONT 7/1979 (Fr. 3.--) Filmkollektiv Bonn, Medienwerkstatt Berlin, 8 Jahre Schweizerische Filmwerkschau Solothurn (4. Rückblick), das Kino Sputnik in Liestal.
- FILMFRONT 8/1980 (vergriffen) abhängig oder unabhängig?, die Sol. Filmtage mit Super-8 und Video (wie es dazu kam), Jürg Hassler, André Lehmann, Quartierfilm Kleinbasel.
- FILMFRONT 9/1980 (vergriffen) Super-8 in Deutschland, das Fass in Schaffhausen, Filmliteratur (Rezensionen).
- FILMFRONT 10/1980 (vergriffen) Sommer 1980 in Zürich: Pius Morger, Markus Sieber, Schwerpunkt Verleih: ein Ueberblick über Filmveranstaltungen.
- FILMFRONT 11/1980 (Fr. 4.--) Spezialnummer über den Avantgardefilm in Oesterreich, Ernst Schmidt jr., Peter Weibel.
- FILMFRONT 12/1981 (Fr. 3.--) warum Arbeit mit S-8 ? (eine Umfrage), Kollektive in der Schweiz: Container Bern, Videogenossenschaft Basel, Achterfilm Zürich + Filmmontagetisch.
- FILMFRONT 13/1981 (Fr. 3.--) Subventionen für Super-8: das Reglement der Eidgenössischen Filmförderung, zweite Basler Filmwochen, die "vuf" aufgelöst, Ruedi Bind.
- FILMFRONT 14/1981 (Fr. 4.--) Spezialnummer mit Materialien zur Basler Frühkinematographie.
- FILMFRONT 15/1981 (Fr. 3.--) 3. Katalog des unabhängigen Filmes, Vorführstätten für Super-8, Verein Filmfront.
- FILMFRONT 16/1982 (Fr. 3.--) Kritische Anmerkungen zum Schweizer Film 1981, Reflexion: Züri brännt, Filmliteratur.
-

**die
filmzeitschrift
die von
filmern
gemacht
wird:**

FILMFRONT

FILMFRONT, Postfach 123, CH-4020 Basel
Einzelnummer: Fr. 3.-- (Selbstkostenpreis)
Jahresabonnement: Fr. 12.-- (4 Nummern, inkl. Versand)