

FILMFRONT



Nummer 21/1983

6. Jahrgang

Preis: 4 Franken

FILMFRONT

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

Redaktion der FILMFRONT 21 : Urs Berger und Ruedi Bind

Beiträge für die FILMFRONT sind jederzeit willkommen, die FILMFRONT ist eine Zeitschrift, die von ihren Lesern, lies Filmern, gemacht wird. Die Arbeitsgruppe ist den Autoren für eine saubere Abfassung ihrer Artikel dankbar; Format A4, Satzbreite von 17,5 cm, Höhe von 26 cm wenn möglich einhalten. Der Autor ist selber besorgt für Illustrationen und Auflockerung des Textes. Die Mitarbeit bei der FILMFRONT ist honorarfrei.

Der Verein FILMFRONT fungiert als Trägerschaft der Filmzeit-schrift FILMFRONT, des FILMFRONT-Kataloges sowie des FILMFRONT-Kommissionsverlages. Der Verein hat die Förderung des unabhängigen Films und die Unterstützung unabhängiger filmkultureller Aktivitäten zum Ziel. Mitglied des Vereines 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 / 73 60 41
PC: 40 - 28851 Basel

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

Filmbuchhandlung Hans Rohr, Oberdorfstrasse 3, 8024 Zürich
Achzigerfilm, Seestrasse 395 (rote Fabrik), 8038 Zürich
Buchhandlung oberi 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, Rebgeasse 1, 4058 Basel
Kino Sputnik, Kulturhaus Palazzo, 4410 Liestal
Kellerkino Bern, Kramgasse 26, 3011 Bern
Taschenbuchladen Kornmärt, Kornmarkt-gasse 7, 6005 Luzern
Filmland Presse, Aventinstrasse 4, D-8000 München 5

Preis: 4 Franken (Deutschland: 6 DM)

Jahresabonnement à vier Nummern: 16 Franken (24 DM)

Basel, 30. April 1983

Inhalt

- Seite 2 Impressum
- Seite 4 FILMFRONT intern
über die Honorare der Autoren und deren aktive Mitgestaltung.
- Seite 5 Gespräch mit Bruno Moll
Arc Trionfini eröffnet mit diesem Interview unsere Reihe zum Fragenkomplex "warum filmst du". Die Beiträge dieser Serie gehen auf die Umfrage von Alexander Kern in der Nummer 17/82 zurück.
- Seite 16 Richard Dindo, Pressekonferenz Solothurner Filmtage 1983
- Seite 17 Filmabend im Kulturhaus Palazzo in Liestal am 7.9.1982
B. Allemann über Marcel Stüssis Filmvorführung.
- Seite 20 Zum dritten Osnabrücker Experimentalfilm-Workshop
von Christine Noll Brinckmann, epd.
- Seite 22 Mehr Film - weniger Papier
Die neuen Filmförderungsformalitäten des Eidgenössischen Departementes des Innern, Sektion Film.
- Seite 24 Manchmal ist es wie ein Film
Gedicht von Aloysio Carvalho, Foto und Text von Thomas Hungerbühler.
- Seite 41 Mohandas Karamchand 'Mahatma' Gandhi
Film-Essay von Marcel Stüssi.
- Seite 59 in Kürze
Berner Filmfest 1983, 4. Krienser Filmtage, Filmförderung, Weltreise mit dem Schweizer TV, neue Filmkurse in Zürich, Freilicht-Film-Festival in Basel.
- Seite 61 Buchbesprechungen
- Seite 62 FILMFRONT - Gesamtverzeichnis
FILMFRONT - die Zeitschrift die von den Filmern gemacht wird.

FILMFRONT intern

An der diesjährigen Generalversammlung des "Verein FILMFRONT" wurde unter anderem beschlossen, dass trotz verbesserter finanzieller Lage der FILMFRONT den Autoren nach wie vor keine Honorare ausbezahlt werden. Hinter diesem Beschluss steckt der Gedanke, dass Autoren, welche in der FILMFRONT publizieren wollen, dies aus Engagement und der Sache willen tun, und nicht, um mehr oder weniger grosse Zeilenhonorare zu schinden. Auf einen Antrag hin kann jedoch die Mitgliederversammlung einem Autoren Spesenbeiträge oder ähnliches bewilligen.

Weiter sollen nach wie vor alle Filmschaffenden, welche die Ziele des Vereines unterstützen, in die FILMFRONT schreiben dürfen. Je nach Eingang von Beiträgen erscheint die Zeitschrift viermal jährlich.

Autoren, die ihre Artikel druckfertig abliefern, werden besonders geschätzt. So möchte ich in diesem Zusammenhang allen Verfassern der Beiträge dieser Nummer für Ihre saubere Abfassung der Texte danken. Hier sind noch zwei Anmerkungen anzubringen:

Marcel Stüssi

betrachtet die Bilder im Anhang seines Artikels über den "Gandhi-Film" als Dokumente, die in dieser fotokopierten Form veröffentlicht werden sollen.

Thomas Hungerbühler

hat in seinem Beitrag eine neue Reproduktionstechnik versucht. Er schreibt unter anderem: "Zuerst wird das Originalbild und danach jedes Ergebnis fotokopiert. Je nachdem, ob das Kopiergerät auf hell oder dunkel eingestellt ist, erhält man grössere oder kleinere Dunkelflächen, die zuletzt schwarz ausgedruckt werden können. Jeder Kopierer hat aber auch ein "Korn", das als gesprenkelte oder getüpfelte Fläche gedruckt wird."

Urs Berger

GESPRÄCH MIT BRUNO MOLL

Die Fragen stellte Arc Trionfini. Das Gespräch fand während den Solothurner Filmtagen im Januar 1983 statt.

T: Wir wollen für die Filmfront eine Art Umfrage machen, in deren Mitte wir die Frage stellen: Weshalb filmen sie? Wir wollen mit verschiedenen Leuten darüber eine Diskussion führen und diese Sammlung von Gesprächen veröffentlichen. Die Frage, mit welchen Interessen das Filmemachen verbunden ist, ist natürlich nicht einfach zu beantworten. Wir möchten darauf nicht unbedingt eine direkte Antwort, aber die Thematik kann eingekreist werden. Also: weshalb filmst du? Um die Frage etwas zu öffnen, können wir einmal die Rezeption betrachten. Welche Erfahrungen hast du gemacht? Was bleibt beim Filmbetrachter von deinen Filmen übrig?

M: Den Filmbetrachter als solchen gibt es nicht. Soviele Leute wie im Kino sitzen, soviel Betrachter sind es dann. Der Film funktioniert ja auf einen Standpunkt hin, und der kann verschieden sein vom Betrachter. Das ist so subjektiv wie ich als Person ja bin und auf die Leute wirke, so wirkt letztlich mein Film auf die Leute. Da erlebe ich eigentlich laufend ganz verrückte Sachen. Ich hatte immer die Tendenz, doch auch ein bisschen für den Zuschauer einen Film zu machen. Ich lerne langsam, dass es eigentlich gar nichts bringt. Also, dass es den sogenannten Zuschauer nicht gibt und dass man, glaube ich, schon sehr, sehr von sich her gehen und nur auf sich hin mit dem Film reagieren muss. Das ist eine Erkenntnis für mich, die sich langsam durchsetzt und auch eine Befreiung auf die Arbeit hin bringt.

T: Hast du dich einfach nur so rumgehört oder hast du ein Interesse an Diskussionen, wenn du einen deiner Filme vorführst? Im Kino ist das ja beinahe nicht möglich. Das ist für den Filmemacher ein Handicap.

M: Nein, das ist ganz klar. Ich möchte Stellungnahmen, möglichst ehrliche Stellungnahmen. Man hat natürlich auch immer den Anspruch, dass einem möglichst viele Leute verstehen. Die Auseinandersetzung findet statt, weil man gar nicht erhaben ist über die Sache, die man macht. Also man kann nie sagen, das da ist absolut, das ist die Wahrheit oder das ist völlig richtig. Deshalb ist es wichtig, dass Reaktionen und Fragestellungen da sind, wobei diejenigen Leute, die Probleme haben mit meinen Sachen, mich eher bestätigen, diese Sachen weiterzutreiben. Somit wird gerade dieser Konflikt für mich interessant. Ich habe manchmal lieber Leute, die ein wenig Mühe mit meinen Sachen haben. Diese Leute geben mir auch eine Chance, mich zu formulieren und eben mehr nachzudenken, - mehr als ich es bei Leuten mache, die das und das einfach gut finden. Oder die einfach auf einem ähnlichen Level sind. Es gibt Dinge da, die springen sofort über, es funktioniert auf Anhieb. Das sind Leute, die einem auch sonst nahestehen würden. Ueber den Film findet dann auch ein Dialog statt. Und

jene Leute, die sonst in ihrer Art einfach anders sind, anders denken und anders empfinden als ich, haben auch eher Mühe mit meiner Sache, weil ich mehr von der Intuition her arbeite. Schon auch Kopf, auch ganz starke Denkarbeiten, aber primär höre ich auf meinen Bauch und nicht auf den Kopf.

T: Hast du schon gehört, was so von deinem neuesten Film ("Das ganze Leben") bei den Leuten hängenbleibt? Es ist kein Spielfilm, es ist ein langer Film, so dass das Ganze wohl nie kompakt übrigbleibt, sondern jeder einzelne Film-betrachter sich wahrscheinlich etwas aussucht? Bilder, Sätze..

M: Ja, das kann ich sehr gut sagen. Was bleibt, ist vor allem die unglaubliche Kraft und Offenheit der Barbara. Die Unverkrampftheit und Offenheit, mit ihren Emotionen umzugehen. Wirkungsvoll ist der Ausbruch der Schauspielerin am Ende des Films, in diesem visionären Rockauftritt. Ich glaube, das ist etwas vom Stärksten, was haften bleibt. Daneben vor allem von den Bildern her, die Motorradfahrt, die ja eigentlich auch eine visionäre ist. Das sind die drei Sachen, die fast immer genannt werden.

T: Gibt es Unterschiede bei gewissen Stellen in der Interpretation? Dass die anders aufgefasst werden, als wie du es dir gedacht hast?

M: Nein. Das ist für mich auch das Beglückende daran. Ich habe wirklich das Gefühl, dass diese Sequenzen, die ich jetzt genannt habe, etwas beinhalten, das mit Hoffnung bezeichnet werden kann. Es sind Weiterführungen, so hart das Leben von Barbara ist. Der Film ist nicht einfach depressiv oder resignativ, sondern führt weiter, mit allen Schwierigkeiten, mit aller Wut. Ein Zuschauer hat mir gesagt, er sei mit einer Wut auf mich aus diesem Film hinausgekommen, - aber mit einer positiven Wut.

T: Hat er begründen können, weshalb er eine Wut auf dich hatte?

M: Er konnte es nicht begründen. Er hatte eine positive Wut, also, scheinbar muss es daran liegen, dass ich in ihm etwas ausgelöst habe, was ihn persönlich so anstachelt. Der Film zielt ja sehr stark auf Fragen ab, Fragen, die sich um Kompromisse drehen, oder um das Ausleben der eigenen Sehne suchte. Ich glaube, dort wirkt der Film am Stärksten, so dass man mit sich sehr ins Reine kommen und sagen muss: wie lebe ich denn? Wo habe ich meine Verdrängungen, meine Frustrationen, meine Schwierigkeiten? Da kann der Film absolut provozierend wirken. Ich habe es irgendwie so verstanden. Aber er lässt einem nicht einfach darin zurück, sondern er bringt es dann auf eine humane Dimension, welche einem auch eine Möglichkeit und Kraft gibt. Gerade die Kraft von Barbara, weiterzumachen, in aller Scheisse, wo sie drin steckt. Das hat auch ganz stark mit mir zu tun, bei allen pessimistischen Betrachtungen unserer Situation und unserer Umwelt. Ich bin ein Optimist im Leben, weil ich sonst zugrunde gehen würde. Meine Faszination von der Barbara hat

auch damit etwas zu tun, Barbara hilft einem irgendwie. Das kann illusionär sein oder naiv, letztendlich spielt mir das gar keine Rolle. Ich ziehe eine Kraft aus ihr, die auch gleichzeitig meine ist. Da gibt es also schon Parallelen. Ich habe das Gefühl, dass -wenigstens für mich - im Film gewisse Szenen wie eine Kampfpaprole funktionieren. Es ist auch ein Film gegen die Resignation, die sich auch in mir breitzumachen droht und sich auch allgemein breitmacht.

T: Du hast gesagt, du würdest vermehrt daran denken, für das Publikum Filme zu machen.

M: Ich bin von diesem Denken hergekommen und habe einfach herausgefunden, dass das Publikum als solches nicht existiert, das ist derart heterogen, dass ich da gar nichts machen kann. Ich glaube, ich muss das total mit mir in Einklang bringen. Also etwas ganz Persönliches, Subjektives, und erst dann kann ich die grösstmögliche Mitteilung machen. Also ich sehe schon, Filme sind in solchen Kategorien ökonomisch zu weitreichend, als dass ich das nur als persönlichen Flip machen kann. Das ist eine gewisse Verantwortung, die ich gegenüber den Leuten habe. Auch gegenüber dem Staat, der mir Geld gibt. Der Staat oder das Fernsehen zwingt mich, so möchte ich es verstanden haben, dass ich mich mit mir auseinandersetze.

T: Wenn du das natürlich als Verantwortung und teils auch als Pflicht auffasst, dann musst du dir ja vorher klar darüber werden, was nun für eine Absicht hinter deiner Arbeit steckt?

M: Als Kulturschaffender im weitesten Sinne und als Filmer im engern reagiere ich wie ein Seismograph auf gesellschaftliche Phänomene. Und ich nehme es für mich in Anspruch, ein solcher Seismograph zu sein und auch dementsprechend sensibilisiert bin, und fähig bin, das umzusetzen in Bilder, in eine filmische Sprache. Dies mag arrogant klingen, aber von dieser Voraussetzung muss man ausgehen. Ich beanspruche das Geld, sei es nun kulturelles Geld oder Fernsehgeld. Der Stellenwert unserer Tätigkeit als Filmer ist für mich unbestritten. Anders gesagt: Ein Volk, eine Gesellschaft, die sich sogar demokratisch nennt, braucht solche Spiegel, und wir als Filmemacher liefern sie. Es ist mir klar, dass das Bewusstsein eben dieser Gesellschaft hinsichtlich des Verständnisses für eine eigene Filmkultur noch erheblich zu verstärken wäre.

T: Dass man mit Film die Wirklichkeit verändern könne, ist ja nicht nur eine 68er Idee. Gibt es in deinem Film diese politische Komponente oder anders gefragt, glaubst du, dass sich mit, oder durch deinen Film bei den Menschen etwas verändern lässt?

M: Ich glaube schon, denn wenn jemand etwas verändern kann, dann sind es die Menschen und ihre entsprechenden Taten. Meine Filme sind eine dieser Taten.

T: Inwiefern kann nun aber ein Film zu Taten verleiten?

M: Ich habe natürlich nicht die Vorstellung, dass jemand, der meinen Film gesehen hat, morgen mit einem Transparent auf die Strasse geht. Es gibt sicher Filme, die solche Impulse geben. Aber mich interessiert viel mehr, dass der Betrachter sich eigene Gedanken macht, nachdenkt und sich einbringen kann und seinen Standpunkt definiert. Dass er einen Prozess mitmacht, einen emanzipatorischen Prozess durchläuft. Das habe ich vorallem mit meinem letzten Film ("Samba lento") erfahren. Durch die Konfrontation mit den Figuren in diesem Film haben viele Leute richtige Emanzipationsprozesse durchgemacht. Und das ist eigentlich das einzige, was möglich ist, - und in diesem Sinne hat das natürlich schon eine Tragweite, wobei diese niemals messbar sein wird.. Es ist letztlich immer eine Summe von Ereignissen, die einen Menschen dazu bringen, einen andern Weg einzuschlagen, umzudenken oder etwas differenzierter zu denken. Ich halte nicht viel von Agitpropfilmen, die mit dem Hammer auf die Leute einhacken; diejenigen, welche an sich davon profitieren sollten, begreifen dabei nichts, und die, die es schon wissen, lassen sich bestätigen. Das ist ja eine Epoche im Schweizer Film gewesen, die ich auch erlebt habe - man sieht, das hat mich auch beeinflusst -, aber ich glaube, man hat herausgefunden, dass man es so nicht machen kann. Seinerzeit ist es vielleicht richtig gewesen, aber heute muss man anders an diese Dinge herangehen.

T: Glaubst du, dass es eine Frage der Information ist, die den Leuten fehlt, damit sie zu einer bestimmten Erkenntnis über gesellschaftliche Probleme gelangen können? Oder ist der wirkliche emanzipatorische Prozess nicht viel komplizierter, als dass er überhaupt von daher aufgefasst werden kann? Wenn die Massenmedien diesen Einfluss hätten, dann würde es doch bedeuten, dass dieser Prozess heute in vollem Gange sein müsste, weil ein riesiger Konsum der Medien vorhanden ist. Der einfache, durchschnittliche Fernsehzuschauer, Filmbetrachter usw., verfügt ja über all die Informationen über die Zustände in der Welt. Zwar in rudimentärer Form, in zerstörter Form, aber er hat doch ein riesiges Potential an Informationen, - und sei das auch nur die Tagesschau.

M: Aber an falschen Informationen, an Informationen, die falsch berichtet werden. Die ganze Auswahl von Informationen und der Vertrieb ist ja an sich schon eine Katastrophe. Da könnten wir lange darüber diskutieren. Wir reden zwar davon, dass wir eine Informationsgesellschaft wären, aber ich glaube, wir sind noch sehr weit davon entfernt, wirklich eine Information vermitteln zu können, die tatsächlich emanzipiert. Dort liegt schon ein ganz gewaltiges Potential an Möglichkeiten zu einer Veränderung. Aber ich meine, das geht nur über das Bewusstsein des einzelnen Menschen. Das würde dann schliesslich ein Beteiligten an der Macht mit sich bringen. Wir könnten da auch über das Bildungssystem in unserer sogenannten zivilisierten Welt reden, aber das ist eine Diskussion

ins Uferlose hinein. Ich glaube, es gibt da ganz eindeutige - bewusste oder unbewusste - Machtkonstellationen. Es ist doch nicht von ungefähr, dass das Schweizer Fernsehen z.B. gerade solche Filme, wie wir sie machen, einfach ganz spät am Abend bringt, mit dem Hinweis, ja das sei für ein Minderheitenpublikum und das grosse Publikum wünscht das und das und Unterhaltung.

T: Ich glaube, ein Problem der Medienschaffenden ist es auch, dass sie einen fiktiven Menschen vor sich haben. Und ich meine, es wäre auch sehr wichtig, dass man da irgendwelche Vorstellungen darüber entwickelt hat, was das Medium, Film, Fernsehen etc. eigentlich an sich bedeutet. Was der Film "ist", das ist doch im Grunde etwas, was wenig oder überhaupt nicht erforscht ist, abgesehen von der sogenannten Wirkungsforschung, welche heute ein rein statistisches Herumprobieren ist, Zahlenmaterial erstellen usw. Welches sind deine Reflexionen über das Medium, dessen du dich bedienst? Weisst du, womit du umgehst und was du mit deiner Arbeit auslöst?

M: Das ist eine Frage, die ich dir in zwanzig Jahren vielleicht genauer beantworten kann. Meine Reflexionen dazu sind sehr rudimentär, ich lerne dauernd, so wie ich zum Film kam und wie ich jetzt arbeite, ist man voll im Lernen drin. Im Moment komme ich mir vor wie ein Säugling, der auf dem Boden kriechend Erfahrungen sammelt. Ich kann also nicht behaupten, ich hätte das Medium im Griff. Ich spiele noch damit und manchmal fällt mir ein Würfel aus den Händen. Ich habe Mühe mit allzu grossen theoretischen Diskursen. Ich muss sofort in die Praxis hinein, denn ich arbeite sehr intuitiv, - dafür glaube ich, dass ich mich offen einbringe. Aber das ist vielleicht auch eine Qualität.

T: Bereitest dir die Trennung zwischen dir als Produzent und dem Filmbetrachter nicht oft Schwierigkeiten? Es ist doch ein Graben vorhanden? Der Betrachter sitzt doch weit weg von dir im Kino, du hast keinen Kontakt mit diesen Menschen. Interessant wird es für den Filmemacher erst dann, wenn er sich mit diesen Leuten in Verbindung setzen kann, d.h. wenn ein Dialog zustande kommt.

M: Aus diesem Problem heraus, welches du ansprichst, also dass man da etwas gemacht hat und das dann auf einer Leinwand abläuft und man dann doch weg von der Sache ist, aus diesem Grund vielleicht würde ich zum Beispiel sehr gerne Theater machen. Theater ist etwas, was mich eigentlich fast noch mehr als der Film fasziniert

T: Es wird oft der Vorwurf erhoben, die Filme, - vor allem die in der Schweiz gemacht werden, wären schwierig, ja oft sogar unverständlich.

M: Ich denke, dass man möglichst einfach sein sollte. Die besten Filme sind oft die einfachen, einfach nicht im Sinne von dumm oder einfältig. Gelegentlich liegt es aber auch an den unheimlich festgefahrenen Sehgewohnheiten des Zuschauers, der nicht bereit ist, davon abzuweichen. Diese

Clichés und vorgefassten Urteile sind schon auch ein Problem der Zuschauer selber. Natürlich gibt es Filme, die von einer solchen Kompliziertheit sind, dass ich sie auf Anhieb auch nicht verstehe. Man müsste eigentlich erwarten können, dass sich ein Zuschauer länger als bloss für die zwei Stunden Vorführzeit mit einem Film beschäftigt, an dem der Autor längere Zeit gearbeitet hat. Ich meine eben, gerade auch der Film-betrachter müsste einen aktiven Beitrag leisten, statt in einer Konsumhaltung zu erstarren. Ich weiss, dass ich vom Zuschauer sehr viel erwarte, - ich mache eben keine Cowboyfilme. Ich nehme den Zuschauer ernst und fordere ihn dementsprechend. Es gibt sicher immer Dinge in einem Film, die objektiv als konfus oder verwirrend bezeichnet werden können. Sie entsprechen dann eben der konfusen Haltung des Filmemachers und sind so auch mehrfach deutbar.

T: Hast du im Zusammenhang mit der Arbeit mit den Fernsehkanälen die Erfahrung machen müssen, dass ein Druck ausgeübt wird in der Richtung, dass man die Filme auf ein "allgemein verständliches" Niveau reduzieren möchte?

M: Nein. Da habe ich gar keine Probleme, und zwar einfach darum, weil ich glaube, dass ich bei dieser Redaktion, mit der ich jetzt alle meine Filme koproduziert habe, einfach ein ganz tolles Verständnis finde. Das sind jetzt die Leute, die einfach auch auf diesem Level sind, von dem wir vorher geredet haben, man hat eine Verständigungsform und sie geben mir eine ganz grosse Freiheit. Sie reden mir überhaupt nicht drein. Ich würde mich nie in Strukturen einordnen lassen, z.B. in diesen Zeitzwang, dass Filme 30 oder maximal 45 Minuten lang sein sollten; solche unsinnige Strukturen, wo ich den Sinn nicht einsehe. Es kann ein Sinn sein, einen Film mit 10 Minuten zu machen, aber bei meiner Art von Filmen sehe ich es nicht. Ich weigere mich, überhaupt auf solches Zeug einzugehen. Das halte ich schlicht für reine Bürokratie und für sinnlos. Dass man die Dinge da einengt oder mit dem Zuschauer spekuliert, das macht man ohnehin schon viel zuviel. Ich will da nicht auch noch mitmachen.

T: Das Fernsehen besteht ja nur aus Spekulationen...

M: aus Spekulationen, ja, und vorallem aus diesem Diktat des sogenannten Publikumsgeschmack und all dem Zeug!

T: Was ist der Auslöser gewesen, dass du begonnen hast Filme zu machen? Ich meine die ganze Entwicklung dahin, - Auslöser tönt sehr nach einem kurzen Moment.

M: Die übliche Geschichte. Ich bin sehr jung, so mit 15, ins Kino, habe mich immer reingeschlichen. Es gibt ein schönes Zitat in einem Film von Truffaut, im "La nuit americaine" wie er in der Nacht als Junge über den Zaun klettert und die Kinobilder betrachtet. Prägende Eindrücke, ja, das sind wohl hundert kleine Erlebnisse, die mich letztlich zum Film gebracht haben. Zudem ist

da einfach die Lust, die reine Lust am Bildermachen, am Inszenieren, am Herstellen von Dingen, das Machen an sich. Das bereitet mir Lust.

T: Du hast nicht irgendeinen theoretischen Standpunkt, von dem du ausgehst?

M: Nein, da ist schon sehr das Motiv der Lust vorhanden, die Lust, Filme zu machen. Und Film sehr zu lieben. Es gibt natürlich starke Beeinflussungen, z.B. von Jean-Luc Godard. Ich war etwa 16 Jahre alt, als ich "Die Verachtung" gesehen habe, das war der erste schwierige Film, nach dem ich völlig konsterniert zum Kino rausgelaufen bin und nichts mehr begriffen habe. Das ist ein absolut prägendes Erlebnis für mich gewesen. Vorher hat Film für mich einfach aus "Spartacus" bestanden, aus "Ben Hur" und diesen Wälzern, Wildwester, Kriminalfilme. Dann habe ich diesen Film von Godard gesehen, und dieser hat mit jenem Kino, welches ich kannte, so gar nichts mehr zu tun. Das hat mich aber so beschäftigt, dass mich das umso mehr zu interessieren begonnen hatte.

T: Und nun machst du recht ansehnliche Produktionen, wo die Lust am Bildermachen auch ein Budget bewältigen muss. Könntest du dieses Niveau auch wieder verlassen? Einen billigeren Film machen?

M: Absolut, das ist für mich keine Frage. Ich komme sehr stark vom Thema, von der Sache her, die ich machen will. Ich kann auch einen billigen Film machen und mir vorstellen, hin und her zu springen. Meine Filme sind jetzt natürlich immer teurer geworden, aber das muss überhaupt nicht sein, dortdrin liegt für mich nicht das Weiterkommen. Es kann sein, dass ich einmal eine Idee habe, von der ich das Gefühl habe, ich müsse sie mit Super-8 machen, dann mache ich das. Und wenn ich morgen eine Idee habe, von welcher ich das Gefühl habe, das geht nur in Breitleinwand, dann mache ich das in Breitleinwand, wenn ich das Geld finde. Mich reizt es, von einer Fragestellung auszugehen und dann adäquat eine Uebersetzung dafür zu finden, wie auch immer diese aussehen mag. Das kann auch ein Theaterstück sein, eine Photoreportage, eine Tonbildschau, das spielt mir gar keine Rolle.

T: Aber wenn du davon leben willst, von Film zu Film, dann bist du doch irgendwie unter dem Zwang, dass du soundsoviel Geld zusammenkriegen musst, damit du weiterleben kannst? Der Rahmen ist in diesem Sinne vorgegeben.

M: Ich lebe natürlich nicht von diesen Filmen, die ich mache. Ich lebe als Kamera-Assistent, als Photograph, das sind meine Einkünfte. Zurzeit d.h. bis Anfang 84 bin ich Hausmann, schaue zu meinem Sohn, koche, mache die Wäsche usw., ich habe also keine ökonomischen Probleme. Ich bin in der komfortablen, in der glücklichen Lage, in diesen Dimensionen Filme zu machen, die in der Schweiz gerade noch möglich sind. Wenn ich vielleicht mit teurem Budget Filme machen würde, käme ich womöglich in solche Zwänge hinein, wo es eben nicht mehr

um Schulden von 10'000 Franken geht, sondern um Schulden von über 100'000 Franken. Komme ich aber in die glückliche (oder traurige) Situation, einmal Filme mit einem Millionenbudget zu machen, dann meine ich schon, dass das nur international geht, d.h. die Produktion und die Distribution müssen international sein. Der Stoff muss entweder international (was auch unverbindlich heissen kann) oder dann ganz provinziell sein. Und damit meine ich wirklich: vor der Haustüre, ganz nah bei sich. Yilmaz Güney hat das gemacht. Imhof mit dem vollen Boot hat das gemacht. Diese Art von Filmen kann auch internationalen Erfolg haben, trotz ganz provinziellen Themen. Wir können ja nicht anders in der Schweiz, es fehlt eine starke Filmindustrie usw.

T: Das bringt mich gerade auf das Stichwort Hoffnung. Es gibt ja im "ganzen Leben" diese Intention, Hoffnung durch die Figur der Serena weiterzupflanzen und auf der andern Seite gibt es den Gefängnisalltag. Worauf gründet dieser Hoffnungsimpuls? Ich denke, man kann es nicht einfach nur als etwas abstraktes betrachten, vor allem nicht, wenn dabei eine solche brutale Realität aufgedeckt wird. Man muss doch ausführen können, worauf man Hoffnung setzt, oder, subjektiv, woher stammt deine Hoffnung?

M: Barbara ist doch Ausdruck von einer Hoffnung durch diese Kraft. Trotz allem ist irgendwo im Menschen die Hoffnung, sich nicht fertigmachen zu lassen von den nahen Dingen, die ihn betreffen, sondern immer wieder auszubrechen, immer wieder weiter zu gehen und zu suchen und zu rebellieren. Dort liegen die Hoffnungen. Und das ist etwas, was man nicht einfach aus einer Schublade 3 Meter über dem Boden herausholen kann. Das ist ein Prozess und es ist eine Haltung, die aber in Bewegung ist. Diese Hoffnung bezieht sich weniger darauf, dass das und das in 15 Jahren anders ist, aber auf die Hoffnung, etwas machen zu können, nicht in sich hineinfallen, gehen zu können. Und dann auch: den Menschen verstehen zu können, - resignative Stimmungen machen sich vielfach auch breit, weil man den Menschen nicht begreifen kann. Den Menschen in all seinen unheimlichen Fähigkeiten, in seinen ganz miserablen, furchtbaren Eigenschaften, dieses ganze Spektrum. Einige sagen auch: die Bestie Mensch. Und da hineinzukommen...das gibt mir Hoffnung, dieses Potential von Möglichkeiten, also nicht nur so und so zu sein, sondern eben auch so zu sein. Auch gross zu sein, auch stark zu sein, auch sehr gute Sachen machen zu können. Dort muss ich meine Hoffnung finden können. Wenn ich sie dort nicht finde, finde ich sie nirgendwo. Das ist natürlich eine Ueberlebensübung, die ich da veranstalte.

T: Es ist auch ein idealistischer Standpunkt.

M: Ja, sehr. Aber grundsätzlich bin ich auch ein grosser Skeptiker und bin sehr schnell misstrauisch gegenüber

Leuten, die es g e n a u zu wissen meinen. Diese Ambivalenz merkt man auch meinen Filmen an. So bin ich dauernd im Fluss und kann meinen Standpunkt auch ändern. Dogmen sind mir ein Greuel.

T: Liegt da nicht auch ein realistischer Ansatz, um von den Idealen her einen Film zu machen? Warum macht einer eigentlich einen Film? Dieses Geheimnis müsste sich doch im Film erschliessen?

M: Das kann ja nur eine Summe von der Arbeit sein. Filme sind auch immer ein Partikel, ein Moment, und doch immer geht es weiter. Das ist immer ein wenig die Gefahr beim Film, dass man da einen Ersatz für das Erleben schafft, dass man etwas konstruiert für sich und eine Welt schafft, eine Gegenwelt zur eigenen Welt. Vor allem im Spielfilm ist das möglich...

T: Du kannst dir aber vorstellen, dass du einen Stoff auch in einem Spielfilm so konstruieren könntest, dass deine Absichten realisiert sind?

M: Ich glaube schon. Aber ich muss zu den Leuten gehen, mit denen ich mich beschäftige, einen Spielfilm jedoch kann ich in einem Kämmerchen oben machen. Ich mag die Leute nicht ausstehen, die sagen, sie würden in die Toscana gehen um ein Drehbuch zu schreiben für einen Film, der in Zürich spielt. Das begreife ich nicht. Ein klarer Vorteil des dokumentarischen Films liegt darin, dass man zu den Leuten hingehen muss, man muss auf sie reagieren. Man muss auch eine Ahnung haben, wovon man spricht. Bei sehr vielen Filmen, bei Spielfilmen, habe ich den Eindruck, dass da von Leuten gesprochen wird, von den man nichts weiss und man es sich so zusammengesucht hat. Oder man hat etwas aus einem Roman, der bereits existiert und macht etwas draus. Ich werde, glaube ich, in jedem Fall, ob im Spielfilm oder so etwas, meine Figuren immer ganz unmittelbar aus den Dingen heraus entwickeln, die um mich herum sind. Das heisst wiederum nicht, dass ich mir nicht vorstellen könnte, irgendeinen Science Fiction Film zu machen, eine totale Konstruktion, die dann aber als solche ganz klar sichtbar wird.

T: Denkbar wäre, dass sich hier ein Unterschied beim Rezipienten feststellen lässt, dass es z.B. einen "Spielfilm-Konsumenten" gibt und einen andern, der nicht so festgelegt ist. Oder es ist ein allgemeiner Kinogänger, ein Jedermann oder irgendwer. Wenn sich etwas auf diesen Menschen überträgt, dann ist es positiv, vereinfachend gesagt. Wie sieht dein Gegenüber aus bzw. kümmerst du dich überhaupt darum, was dir gegenübersteht?

M: Ich meine, da ich ja immer total verknüpft bin mit der Gesellschaft als soziales Wesen und auch mit den Leuten umgehen muss, es folgerichtig ist, wenn ich das sage, was ich denke. Ich laufe kaum Gefahr, mich ausserhalb des sozialen Gefüges zu stellen und so hoffe ich, bei entsprechender Beherrschung des Mediums auch immer verständ-

lich bleibe. Ich verarbeite in meinen Filmen alles Themen aus meiner persönlichen Umwelt. Ich denke nicht irgendwie, der Herr Müller begreift es so und Frau Meier versteht es nur so,- das ist kein guter Weg, etwas derart zusammenzuzonstruieren.

T: Ich meine ja nicht, dass du dir so à la Meinungsforschung den idealen Zuschauer aussuchst..

M: bei Hollywoodfilmen wird das so gemacht. Ich reagiere einfach mit dem ganzen Hinter- und Vordergrund,- was es dann auch sein mag - mit meinem ganzen Umfeld reagiere ich. Und folgerichtig muss es funktionieren. Ich vertraue dem; mir beweist es sich, dass es so funktioniert.

T: Wo beweist es sich?

M: In der Rezeption von meinen Filmen. Mit den Zuschauern. Ich habe nicht das Gefühl, ich würde ins Leere hinausfilmen.

T: Nochmals genauer nachgefragt, also jetzt beinahe materiell, in was beweist sich das?

M: In den Gesprächen mit den Leuten, in den Reaktionen, bei Veranstaltungen, nachdem es am Fernsehen gesendet worden ist.

T: Worin besteht die Qualität von diesen Reaktionen?

M: In der Auseinandersetzung, dass der, der zu mir kommt, sagt: ich habe das und das gedacht, und das und das ist geschehen, hat es ausgelöst in mir drin, und da hatte ich Mühe, wieso hast du es so gemacht, usw. Und da gebe ich ihm nicht eine Antwort, ja weisst du, das ist so und so. Sondern: ja, was meinst du, was es sein soll? Und da kommen meistens Antworten, wo ich sage, ja, so habe ich es eigentlich machen wollen.

T: Also besteht das im Ingangsetzen von Erkennen?

M: Also es ist meine Erfahrung. Einer der umstrittenen Punkte in "Das ganze Leben" sind die 50er-Jahre-Szenen. Jetzt frage ich jeden: ja, was meinst du, was es sein soll? Und in 99 von 100 Fällen kommt das, was ich wollte. Also mehr muss ich eigentlich gar nicht dazu sagen. So wie das ins Gespräch mit jemand anderem treten, so verstehe ich auch den Film. Es hat mal ein Filmtechniker zu mir gesagt, Filme würden von kommunikations-unfähigen Leuten gemacht werden, darum würden sie Filme machen..

T: das hört man ja immer wieder so.

M: Ich kann das nur auf mich beziehen. Ich sehe sofort, wenn ich jemand ändern sehe oder wenn ich einen ändern Filme mache, dass das nicht mehr stimmt. Andererseits ist es doch auch weitgehend eine meiner Erfahrungen, dass man doch sehr auf sich selber bezogen ist, ich denke da an den Monolog oder ans Dozieren. Alle diese Fragen haben mich auch schon beschäftigt. Das hat auch mit meiner Geschichte zu tun und damit, weshalb ich Filme mache, vielleicht. Als Kind habe ich sprachliche Schwierigkeiten, Hemmungen zu reden gehabt. Etwas was mich heute noch

belastet. Ich konnte lange Zeit nicht reden, gar nichts. Ich habe einfach Schweissausbrüche bekommen, wenn ich etwas sagen sollte. Dieses sich-nicht-mitteilen-können, trotz des Wissens, nicht reden können, hat riesige Probleme gebracht. Nun habe ich da so eine Konstruktion zu dem, dass es nun eine umso grössere Masse von Leuten gibt - meine Filme werden nun von Tausenden von Leuten betrachtet, von Hunderttausenden, einer halben Million oder noch mehr - dass das einen Zusammenhang haben könnte? Dass jetzt eben ein ganz starker Drang, aus dieser Unfähigkeit zum Sprechen heraus, mich zu dem geführt hat, was ich heute mache.

T: Das betrifft auch einen Aspekt dessen, was ich vorher erwähnt habe, den Graben zwischen Produzent und Konsument; denkbar wäre doch, dass umso kompliziertere Konstruktionen notwendig sind, je schwieriger die Kommunikation wird, da treten dann die verschiedenen Filter dazwischen, in unserm Fall der Film.

M: Ja, das ist möglich. Ich glaube, ich kann nirgendwo so präzise sein wie in diesen Filmen. Weil ich lange daran gearbeitet habe, diesen und jenen und jenen Punkt erarbeitet habe und das eigene Schaffen dann in einem Film kulminiert.

Ab Tonband übertragen
und redigiert von Arc Trionfini

Fragsteller: Was mir an einigen neuern Schweizer Filmen auffällt ist das, dass ich finde, dass ein Formalismus überzüchtet wird. Die letzten Filme, die wir gesehen haben, die zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie möglichst verschachtelt, möglichst tiefsinnig, verschiedene Realitäten versuchen aufzuzeigen. Und was mir etwas stinkt, ist das, dass viele Schweizer Filmer sich so benehmen: die Künstlerkaste schaut auf ihren Bauchnabel. Und ich finde eigentlich, vom Inhalt her habe ich eigentlich etwas Mühe, obwohl ich den Film perfekt gemacht finde. Aber ich finde, durch diese Verschachtelung wirkt er für mich sehr kühl, sehr distanziert.

Dindo: Was heisst denn Formalismus in diesem Fall?

Fragsteller: Einfach diese Verwebung von verschiedenen Ebenen...auf einen Teil künstlerisch.

Dindo: Ich meine doch, dass diese Struktur etwas produziert, ich meine, einen Film, der an der Arbeit ist, und immer wieder neue Bedeutungen herstellt. Und der Formalismus ist eigentlich eine Leerarbeit, die nicht produziert. Insofern würde ich nicht sagen, dass mein Film ein formalistischer Film ist. Wenn man formal eine gewisse Vorstellung hat, dann heisst das nicht, dass diese Vorstellung formalistisch ist. Mit Formen umgehen und überlegen, was für Bilder filmen und wie mit diesen Bildern umgehen, ist noch kein Formalismus, ist erst eine Arbeit, - vielleicht mit Formen, aber noch nicht das, was man normalerweise als Formalismus bezeichnet...Form alismus ist eigentlich ohne Inhalt. Aber unser Film hat ja zwei, drei entscheidende, grundsätzliche Ideen, die Inahlt haben.

Fragsteller: Aber eben mir geht es eigentlich schon um den Inhalt, dass ich finde, dass viele Leute, eben, was ich vorhin gesagt habe, die Künstlerkaste schaut auf ihren Bauchnabel, die Künstler und ihre Probleme, undsoweiter. Ich meine, ich fand den Film schon, ja also, ich weiss nicht, warum sich alle jetzt auf diese Themen stürzen? Ich finde, es gäbe in der Schweiz noch andere Sachen zum Filmen.

Dindo: Ja das stimmt schon. Aber ich glaube, wir sind heute in einer Situation, wo das interessant ist, - nicht weil wir eine Künstlerkaste sind, es immer interessant ist über seine eigene Arbeit nachzudenken, und ein Filmemacher denkt einfach übers Filmemachen nach. Das ist kein Kastenproblem, das ist ein Problem der Praxis: wie denkt man darüber nach, was man im Begriff ist zu tun? Wir sind heute in einer Situation des Schweizer Films, wo es interessant und wichtig ist, dass wir über unsere Arbeit reflektieren und fragen, wohin gehen wir, was für Filme sind wir im Begriffe zu machen? Es ist nicht eine Nabelschau, es ist eine fast selbstkritische Reflexion darin, was wir tun. Das könnte auch ein Schriftsteller gewesen sein, oder vielleicht ein Arbeiter, der sich fragt, was bin ich auf dem Arbeitsmarkt? Es ist keine Nabelschau, sich darüber Gedanken zu machen, was man in der Gesellschaft tut und fabriziert.

(transkr. A.T.)

FILMABEND IM KULTURHAUS PALAZZO IN LIESTAL AM 7.9.1982

Mit Marcel Stüssi, Maler und Cinéaste aus Basel.

Der hier beschriebene, interessante und abwechslungsreiche Filmabend liegt schon einige Zeit zurück. Die Filme sind jedoch noch in guter Erinnerung, diese bleibt, weil Marcel Stüssi seine 13 Kurzfilme nicht in konventioneller Art gedreht hat, und den Film nicht als Film belassen hat. So ist in verschiedenen Filmen auch das Filmmaterial als solches behandelt worden, sei es verkratzt, zerstothen, verschmiert oder gelocht worden, es ruft andere Eindrücke als die gewohnten hervor. Mit den Bearbeitungsgeräuschen dabei, fühlt man sich direkt neben den Arbeitstisch und nicht als blosser Konsument hingestellt. Auch die Aufnahmetechnik ist etwas besonderes, z.B. Normalgeschwindigkeitsaufnahmen und Einzelbildschaltung im gleichen Film.

Die aufgenommenen Orte und Dinge zeigen, dass Marcel Stüssi sich nicht auf ein bestimmtes Objekt versteifen will. So beginnt die Filmserie mit einem teilweisen Selbstporträt, das unterbrochen ist von verschiedenem bearbeitetem Filmmaterial. Aber wir sehen auch Filme mit fast "alltäglichen" Szenen, die von uns nicht mehr wahrgenommen werden. Stüssi zeigt uns jedoch, dass mehr als nur der Alltag da ist, dies mit bewegter oder verrissener, teilweise recht rasch wechselnder Kameraeinstellung. So sehen wir Ausschnitte aus Basel und der nahen und weiteren Umgebung, aber auch Bilder aus Paris und Amsterdam, sowie vom Land Holland selbst, die in ihrer Zusammenstellung beeindruckend. Marcel Stüssi setzt sich mit vielem auseinander, so auch mit dem Gegensatz Natur und Kunst, was auch an diesem Abend zum Ausdruck kam, und manchen zum mitdenken anregte. So zum Beispiel, wie oft und in welchen Abstufungen die Farbe Grün in der Natur vorkommt, oder das Spannungsverhältnis zwischen dem Wald einerseits, und dem von einer Malfachklasse bemalten Steinbruch andererseits. Die Begleitgeräusche sind musikalisch und akkustisch teilweise ungewohnt, aber gut auf das Thema abgestimmt.

Es zeigt sich, dass Marcel Stüssi mit dem Medium Film gut umzugehen weiss, und wie mit seinen Bildern, den Betrachter zum Nachdenken anregt.

Marcel Stüssi, der in Basel wohnende, unabhängige Kunstmaler und Cinéaste, hat 1973 mit dem Filmen auf Super-8 begonnen, und seither über 100cm (lkm) belichtet und mit verschiedensten Themen bearbeitet. So werden die, meist emotionellen, Ideen trotz allem gut durchdacht, und erst wenn die Idee ursprungsgetreu ausführbar ist, wird sie auch ausgeführt. Deshalb sind die gezeigten Filme eben echte unverwechselbare Stüssi's, wie seine Bilder auch.

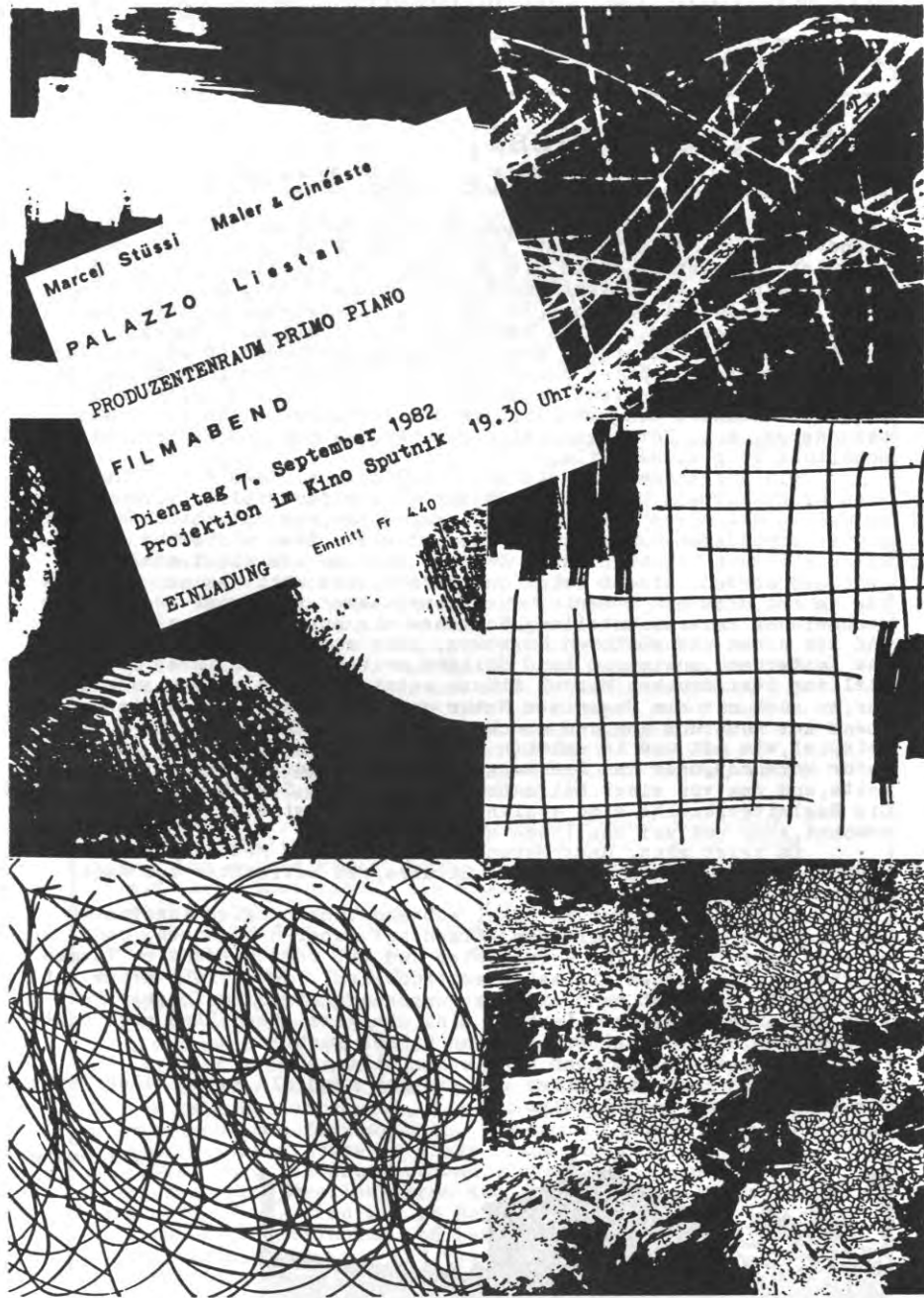
So sagt er dann auch über seine Filme:

Eigentlich mache ich Filme so, wie ich auch als Maler Bilder male. Dem kann man nur beipflichten.



B. Allemann

Das Kulturhaus mit
dem Eingang ins
Kino Sputnik, vorne.



"Erster und Zweiter Bearbeiteter Film" Filmabend Palazzo.

Wiedergabe von bearbeitetem Filmmaterial.

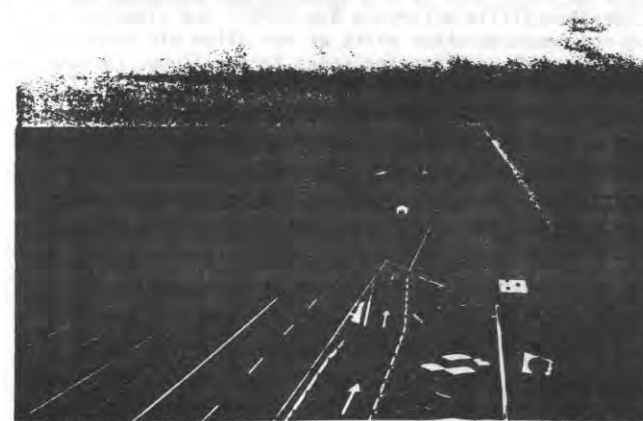


Filmabend Palazzo.

Film 7
"Paris/Amsterdam"
Gracht in Hollands
schönster Stadt,
in Amsterdam.



Film 8
"Unsere Fenster/
Mein Fenster"
Atelier mit Fenster
im Atelierhaus
Klingental in Basel.



Film 13
"Ein filmisches
Hollandportrait"
Der Damm mit links
der Nordsee und
rechts dem
IJsselmeer.

ZUM DRITTEN OSNABRUECKER EXPERIMENTALFILMWORKSHOP

von Christine Noll Brinckmann (epd, März 1983)

Wie in den beiden Vorjahren fand auch in diesem Januar der Experimentalfilm-Workshop in Osnabrück statt. Der Workshop zeigt alles, was eingereicht wird: Video, Super-8-Filme, Performances mit Filmanteil, 16mm, 35mm, Fragmente und Ansätze.

Der Reiz liegt in der Überraschung, der Spannbreite von perfekt ausgereiften Kunstwerken bis zu schülerhaften Home Movies, von ästhetisch toten, werbefilmartigen Elaboraten bis zu avantgardistischen Entwürfen. Alles ist möglich, aber das meiste ist natürlich doch das Gewohnte. So ist der Workshop anstrengend und oft zäh. Die Glanzpunkte sind eher selten, aber sie rechtfertigen die Anstrengung. Oberhaupt erfüllt Osnabrück Funktionen, die andere Festivals nicht erfüllen können oder wollen: gerade weil hier Heterogenes chaotisch aufeinanderprallt, kommen gedankliche und kommunikative Prozesse in Gang.

Das offizielle Programm wurde mit Werner Nekes' neuem abendfüllenden Film ULIISSES eröffnet. Der Bürgermeister der Stadt Osnabrück und ein paar Honoratioren waren anwesend, zogen sich aber nach einiger Zeit diskret zurück, obwohl der ULIISSES an technischer Perfektion und kultureller Gediegenheit nichts zu wünschen übrig ließ. Einerseits ist es dankenswert, daß Filmemacher wie Nekes den Osnabrücker Workshop ernstnehmen, der leicht zum reinen Studententreff werden könnte. Andererseits ist zu fragen, ob ein Werk dieses Schlages dort auf seine Kosten kommt. Jedenfalls wirkte der ULIISSES neben manchen Super-8-Filmen ein bißchen humorlos und unerotisch, trotz seiner visuellen Brillanz, literarischen Befruchtung und ästhetischen Subtilität.

Ein zweites Werk mit Spielfilmlänge, auch aus dem Kreis der Erwachsenengeneration des Experimentalfilms (die hierzulande dünn besetzt ist), war LOVE STINKS - BILDER DES TAGLICHEN WAHNSINNS von Birgit und Wilhelm Hein. Er hatte in gewisser Weise das entgegengesetzte Problem wie der ULIISSES. Überaus persönlich-privat - es geht um die eheliche Sexualität der Filmemacher, um tabuisierte Obsessionen und Frustrationen, um psychische Schwierigkeiten der Heins in der zerfallenden Großstadt und Experimentalfilm-Metropole New York - und ziemlich unfrisiert in Bildgestaltung und Gesamtstruktur wirkt er vor allem als bestürzendes Dokument zwischenmenschlicher Not und künstlerischer Verzweiflung. Für diesen Film war das Publikum nicht vorbereitet, wohl auch zu jung, durch Peinlichkeiten schockbar und auf bestimmte ästhetische Normen fixiert.

Andere Filme, die sich aus dem bunten Gesamtgeflimmer des Workshops abhoben, entsprechen schon in der Länge mehr den Erwartungen, die an Experimentalfilme gestellt werden. Unter den Erstlingsarbeiten gab es Entdeckungen: Besonders schön ist zum Beispiel der 5-minütige Stummfilm von Hiltrud Köhne mit dem unhandlichen Titel NA GUT! SCHLACHTET ALLE GUMMIBÄRCHEN. Dieser Film, der die trübe Transparenz und unverkennbare Farbskala der Gummibonbons zum Thema unzähliger, dynamisch geschnittener, oft fast abstrakter Variationen macht, verrät eine neue Sensibilität im Umgang mit filmischen Farbtönen und Bildkompositionen. Teils vor gemalten, teils gestellten, teils natürlichen Hintergründen überlagern sich Gläser, Spiegel, durchsichtige Folien und Gummibären oder rücken in immer neue Distanzen und Konstellationen. Die Bilder erinnern an die neue amerikanische Farbfotografie, deren Qualität sich in den letzten Jahren sprunghaft entwickelt hat, weil es auf einmal gelingt, statt in natürlichen in fotografischen Farben zu denken und zu komponieren.

Weitere besonders geglückte oder interessante Filme - teils Super-8, teils 16mm -, die hier leider nicht ausführlich besprochen werden können, sind der ganz kurze, formal äußerst stringente Film von Karl Kels, KARL KELS/ 1982; Klaus Telschers AMERICAN HOTEL, dessen sparsame, fast leere Bilder von Wasserhähnen und anderen hotelmäßigen Installationsteilen durch eine flimmerige zweite Oberfläche gebrochen werden; Rosi Schneider-Mohameds poetisch-autobiografischer AS TIME GOES BY, einer der schönsten und empfindsamsten Experimentalfilme der letzten Jahre. Ferner Hermine Huntgeburts HUNTSTOCKE; G.C. Bertsch/A. Dobribans DREIEXFILM und AUSLÖSCHEND; Axel Schäfflers ICH SAGE TANNEN; ROT FRONT I und II von Ines Sommer/G.C. Bertsch; HOMMAGE von Michael Zuche/Rainer Kaufmann. Oder Ute Aurand/Ulrike Pfeiffers UMWEG, der fast ein Spielfilm ist, aber gleichzeitig die filmische Verarbeitung der Überschneidungen und Analogien zwischen einer Bahnfahrt und psychisch-physischen oder ästhetischen Erfahrungsprozessen.

Manche der Super-8-Filme wirkten wie 16mm-Filme und umgekehrt: eine Beobachtung, die den Verdacht bestärkt, daß es sich um zwei verschiedene Medien handelt, auch wenn sie vieles gemeinsam haben. Mehr als im Technischen scheint die Verschiedenheit jedoch im Bewußtsein der Filmemacher zu liegen. Viele Super-8-Filme überzeugen durch eine Nonchalance, hinter der man ein reiches Reservoir an Einfällen vermuten darf, oder durch unerschrockene Sprünge im ästhetischen sowohl wie im emotionalen oder politischen Bereich. Oft fordert die Skizzenhaftigkeit der Durchführung eine stärkere Mitarbeit des Zuschauers und setzt damit eine intensivere Erfahrung in Gang, als dies bei ausgefilterten, aufwendigeren Werken der Fall ist.

Besonders originelle Super-8-Arbeiten kommen aus dem Kreis der Anarchistischen Gummizelle in Düsseldorf. DER PILGERSTROM von Ulf Sappok besteht zum Beispiel aus einem professionhaft vorrückenden Zug von kleinen Haushaltsgegenständen - Wäscheklammern, Sieben, Haarbürsten usw. -, deren feierliches Vorwärtstappen durch geistliche Musik aus dem 15. Jahrhundert untermalt wird. DER SONNTAGSSPAZIERGANG von Bertram Jesdinsky arbeitet mit ähnlichen Schauspielern - eine Kollektion von Melitta-Kaffeefiltern -, die durch den Garten laufen, Blumen platt treten und sehr kommunikativ miteinander umgehen.

Sicher gab es noch viel mehr, was eine Erwähnung verdient hätte, aber da der Workshop auf drei Etagen gleichzeitig stattfand, konnte man nicht alles sehen. Videoarbeiten und Performances müssen aus dem gleichen Grund unbesprochen bleiben, was besonders bedauerlich ist, da offenbar viel Interessantes gezeigt wurde.

Der Workshop wurde ergänzt durch Podiumsdiskussionen, Tradeshows und eine Walter-Ruttman-Retrospektive. Während die Diskussionen nur gelegentlich in Gang kamen, waren die Zusatzprogramme ein Erfolg. Die neuen Anschaffungen der Freunde der Deutschen Kinemathek und des Experimentalfilm-Verleihs CINE PRO brachten eine internationale Perspektive ein, die ästhetische Standards setzen half. Die Retro gab dem Workshop eine historische Dimension.

Ingo Petzke, der Begründer und Organisator des Workshops, äußert sich pessimistisch über die Fortführung im nächsten Jahr. Einerseits wuchs die Flut der Filme und Teilnehmer dem Team über den Kopf. Man ist sich klar darüber, daß sich das sympathische Prinzip, alles zu zeigen, was einkommt, nicht länger aufrecht erhalten läßt, daß eine Vorauswahl nötig wird. Und auch sonst müßte vom ursprünglichen Konzept manches fallengelassen werden, wenn man das Chaos in den Griff kriegen will. Mit einer handvoll Volontäre, so professionell und engagiert sie auch sind, ist die Arbeit nicht mehr zu schaffen. Noch schwerer wiegt jedoch, daß keine ausreichenden öffentlichen Förderungsmittel mehr gewährleistet sind. Der Workshop ist also gefährdet. Solidarität, Appelle an potentielle Geldgeber, Aktivitäten aller Art sind notwendig, wenn man dieses wichtige Forum des Experimentalfilms retten will.

FILMFRONT - L E S E R D I E N S T

Die neuen Eingabereglemente des EDI für Super-8 und Video-Produktionen.

Adresse: Sektion Film, Bundesamt für Kultur,
Postfach, 3000 Bern 6



MEHR FILM - WENIGER PAPIER

Gesuche für Drehbuch- und Herstellungsbeiträge

Die *einfachste* und *schnellste* Filmförderung in Europa: wir hoffen, dass wir dieses Ziel erreicht haben. Es bedeutet für Sie:

- 1 Ein Förderungsgesuch besteht einzig und allein aus dem *dreiseitigen* Projektblatt
- 2 *Unnötig* sind Dossiers mit Presseauschnitten, Fotos, Literaturlisten, Absichtserklärungen
- 3 Denn *Informationslücken* werden gezielt von uns geschlossen: Sie notieren nur, welche Unterlagen Sie zusätzlich schicken könnten
- 4 Ein *Hinweis*:
ob Drehbuch- oder Herstellungsbeitrag, das Projektblatt gilt für beides. Mit einer Nuance: wird das Blatt für einen Drehbuchbeitrag verwendet, beziehen sich "Budget" und "Finanzierungsplan" auf das Drehbuchvorhaben, alle anderen Rubriken auf den geplanten Film
- 5 Und eine *Bitte*:
das Projektblatt vollständig und lesbar ausfüllen; mit gültigen Adressen, Telefon- und Kontonummern; ohne störende Heft- und Bostitchklammern

Gerne erwarten wir Ihr Gesuch. Für *Auskünfte* sind wir zur Verfügung.

Mit freundlichen Grüßen
Sektion Film

GESUCH für einen Drehbuchbeitrag für einen Herstellungsbeitrag

Telefon

Konto

Bank/Post

Gesuchsteller
Vorname, Name bzw. Firma
Strasse
PLZ, Ort

TITEL 531.

	Natio- nalität	Format/Norm	
Regie		Länge	Min.
Produzent		Farbe	
Koproduzent		Sprache	
Drehbuch		Drehbeginn	
Kamera		Drehdauer	
Komponist		Fertigstellung	
Schnitt		Budget Total	Fr.
Produktions- leiter		Vorkosten	Fr.
Ton		Rechte/Lizenzen	Fr.
Labor		Mitarbeiter	Fr.
Darsteller		Darsteller	Fr.
Hauptrollen		Musik	Fr.
		Miete/Studio/Material	Fr.
		Diäten/Reisen/Transporte	Fr.
		Vertonung	Fr.
		Filmmaterial/Kopieranstalt	Fr.
		Versicherungen	Fr.
..		Allgemeine Kosten	Fr.
Weitere Mit- arbeiter		Finanzierungsplan	
		Eigenleistungen	Fr.
		Fernsehen	Fr.
		Kantone/Gemeinden	Fr.
		Stiftungen	Fr.
		Fr.
Verleih			Fr.
Schweiz		Koproduzent Ausland (Anteil in Prozent: .%)	Fr.
Ausland		Total	Fr.
		Verlangter Bundesbeitrag	Fr.

Ort/Datum Unterschrift

Manchmal ist es wie ein Film

Gedicht von Aloysio Carvalho
Foto und Text von Thomas Hungerbühler

Aus dem Tagebuch vom 24.12.82

"S'isch wie n a Film", fahrts mier öppa n a mol dur da Kopf.
So isch es.
Ds Läba läuft ab. Mier palten üs öppa n a kliina Film zrugg.
Erinneriga.

Erinnerung

Beeindruckt von seiner Ankunft in Deutschland widmete uns
der Brasilianer Aloysio Carvalho ein Gedicht. Die Idee dazu
gab ihm ein Bild, das er viel früher einmal gesehen hatte.
Es zeigte den nach dem Zweiten Weltkrieg völlig zerstörten
Dom von Köln.

Es trifft genau meine Erinnerungen an Amerika, die alten
Indiokulturen betrachtend.

Ich finde Gemeinsamkeiten in der Form und im Ton.
Der Film entsteht.

Catedral de Colônia (Aloysio Carvalho, 28.1.83)

- 1 Não vejo sua ponta
- 2 presa nas nuvens
- 3 escondida no branco
- 4 aponta em vão
- 5 da que les que fogem
- 6 a grande destruição.

- 7 Tudo é frio
- 8 calmo e vazio
- 9 momento suspenso
- 10 espera do tempo
- 11 onde todos dizem não

- 12 Passa um rio
- 13 lava o chão
- 14 leva as vidas
- 15 a força das mãos,
- 16 quebra no ar
- 17 o silêncio perdido
- 18 volta sem risco
- 19 na risca da linha
- 20 volta e arrasta
- 21 teus sonhos e margens.
- 22 alarga imagens
- 23 num ponto infinito.

- 24 Recorda teu fim
- 25 por tudo fico
- 26 assim prefiro
- 27 mãos juntas na estrada
- 28 de quem não vê fim.

Die Kathedrale von Köln

1 Ich sehe die Spitze nicht
2 gefangen von Wolken
3 im Weissen versteckt
4 in Richtung Ungewissheit
5 sie fliehen
6 vor der grossen Zerstörung.

7 Alles ist kalt
8 ruhig und unberührt
9 die Zeit steht still
10 ich erwarte das Kommende
11 wo alle nein sagen.

12 Der Fluss zieht vorbei
13 die Erde reinigend
14 tragend den Lauf des Lebens.
15 Aus der Kraft der Hände,
16 bricht sich im Freien
17 die verlorene Stille
18 kommt ohne Gefahr zurück.
19 Die Gratwanderung ist Wagnis
20 und nimmt alles mit
21 deine Träume und Ufer,
22 vergrössert den Blick
23 ein unendlicher Punkt.

24 Erinnere Dich, es gibt ein Ende
25 aber trotzdem bin ich hier
26 diesen Weg ziehe ich vor
27 gefasste Hände auf dem Lebensweg
28 dessen Ende wir nicht sehen.

Zukunft der Indiokultur - ein Gedankenfilm

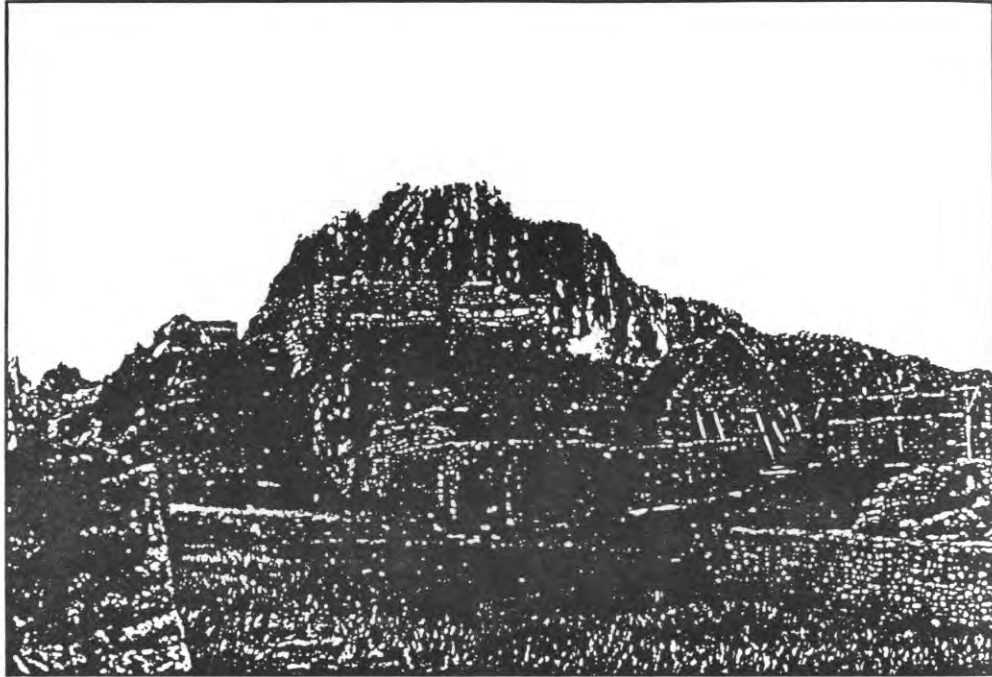
Beim Betrachten von Bildern aus Lateinamerika taucht immer wieder die Frage nach der Zukunft der Indios auf. Das Zerstörungswerk der Europäer und ihrer kulturellen Kolonie USA dauert dort schon bald 400 Jahre an. Aber trotzdem ist dieser Kontinent immer wieder neu aufgestanden und hat nein gesagt.

Dass gerade ein junger Brasilianer die Spannung zwischen dem alten Bild des zerstörten Doms und dem heutigen Deutschland schlagartig klar wird, ist verständlich. Sein Gedicht lässt durchblicken, dass ein junges Brasilien nicht den gleichen kriegerischen Weg wie Europa gehen darf, wo Nationalismus zum Nationalsozialismus werden konnte. Dann sagen wir nein zur Zerstörung.

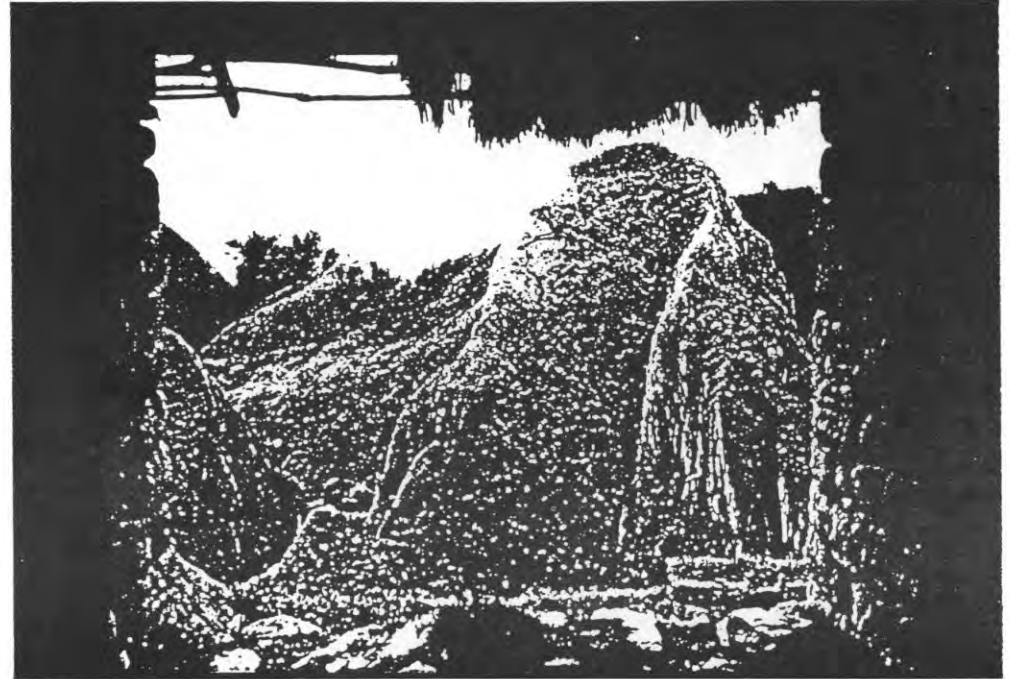
Wir begegneten Aloysio vor einem Jahr in Peru zum ersten Mal. Noch voller Gedanken nach dem Besuch des Machu Picchu warteten wir alle am Bahnhof auf den Zug. Soll das nur Zufall gewesen sein, oder trifft nicht gerade dieser Ort den Kern des Problems?

Aus dem Tagebuch vom 25.2.82, Machu Picchu

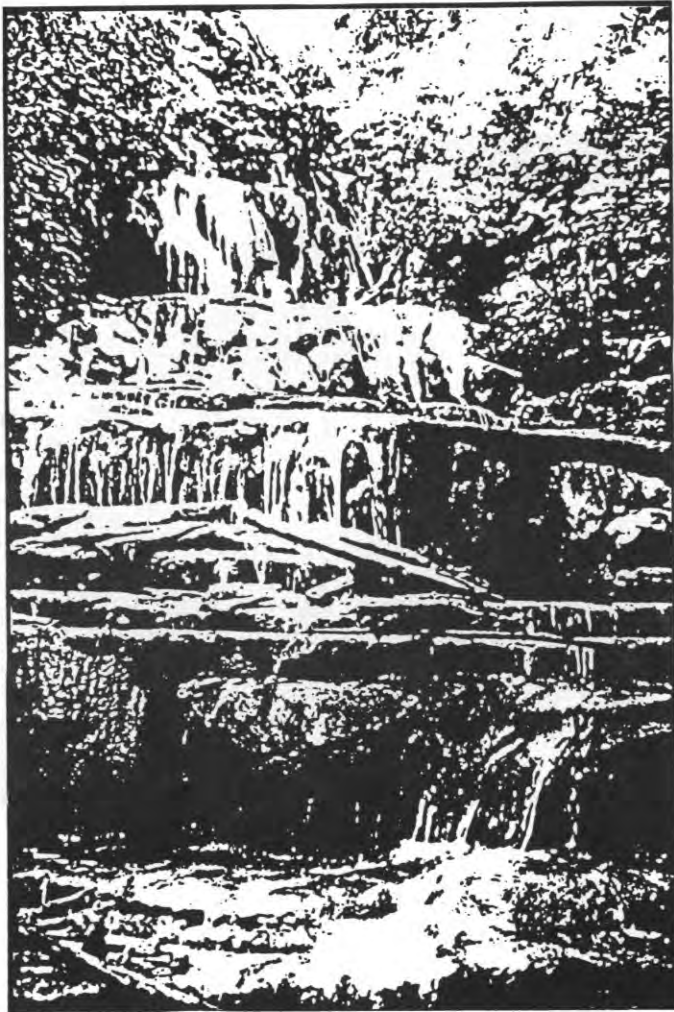
Aesthetischs Gefühl isch schu derbii gsii, wo d Inkas do agfanga hän, a ganzi Stadt mit Agrarversorgig, Wohnhäuser und Tempel z baua. Das Gefühl isch aber nid irgendwohär ko, sondern isch verwurzlet in dr alta Tradition und im bewussta (oder unbewussta ?) Erläba vo dr Umwelt, dr Natur.



Ich sehe die Spitze nicht
gefangen von Wolken
im Weissen versteckt



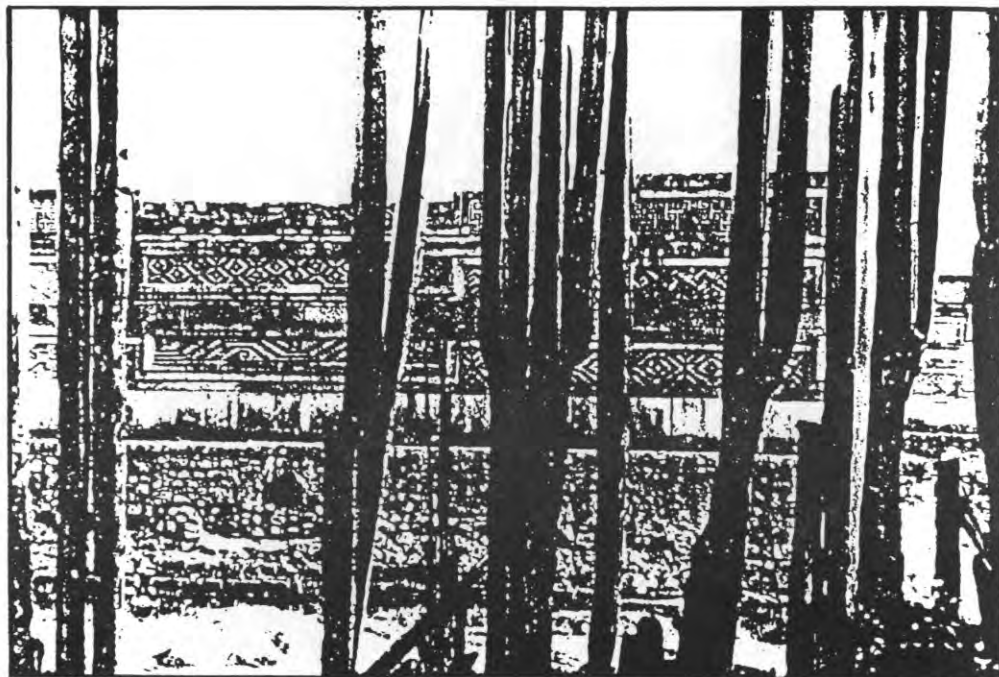
in Richtung Ungewissheit
sie fliehen
vor der grossen Zerstörung.



Alles ist kalt
ruhig und unberührt
die Zeit steht still



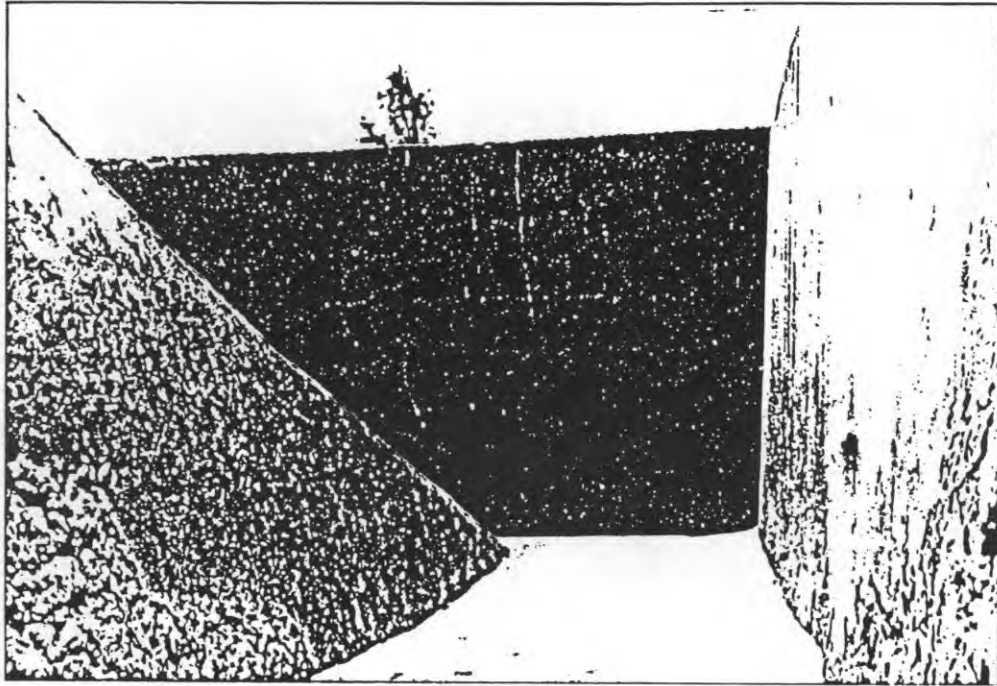
ich erwarte das Kommende
wo alle nein sagen.



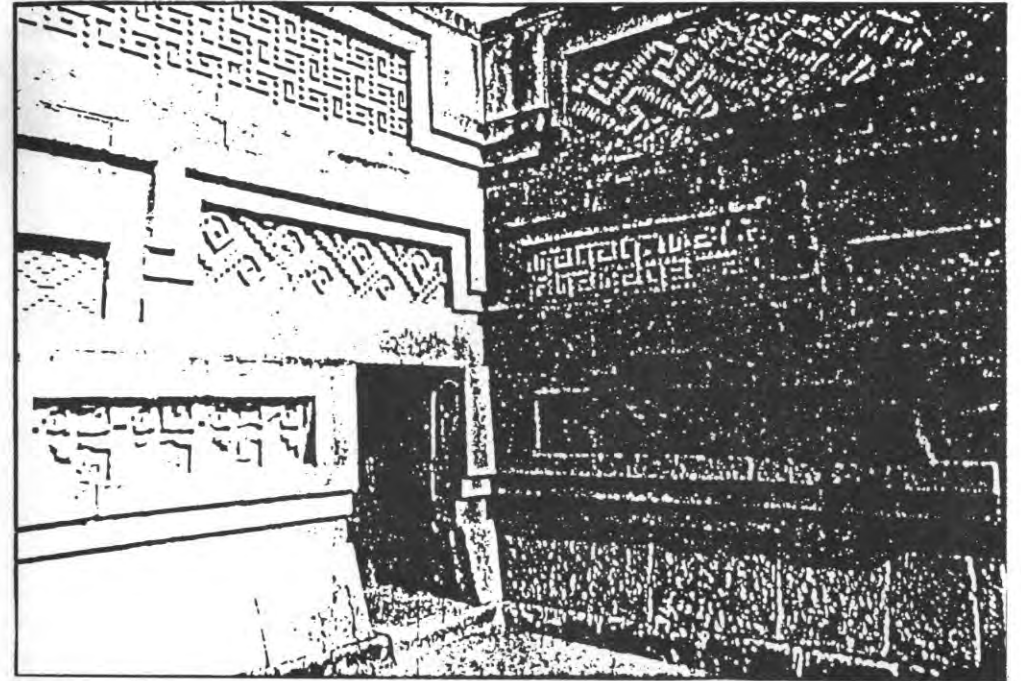
Der Fluss zieht vorbei



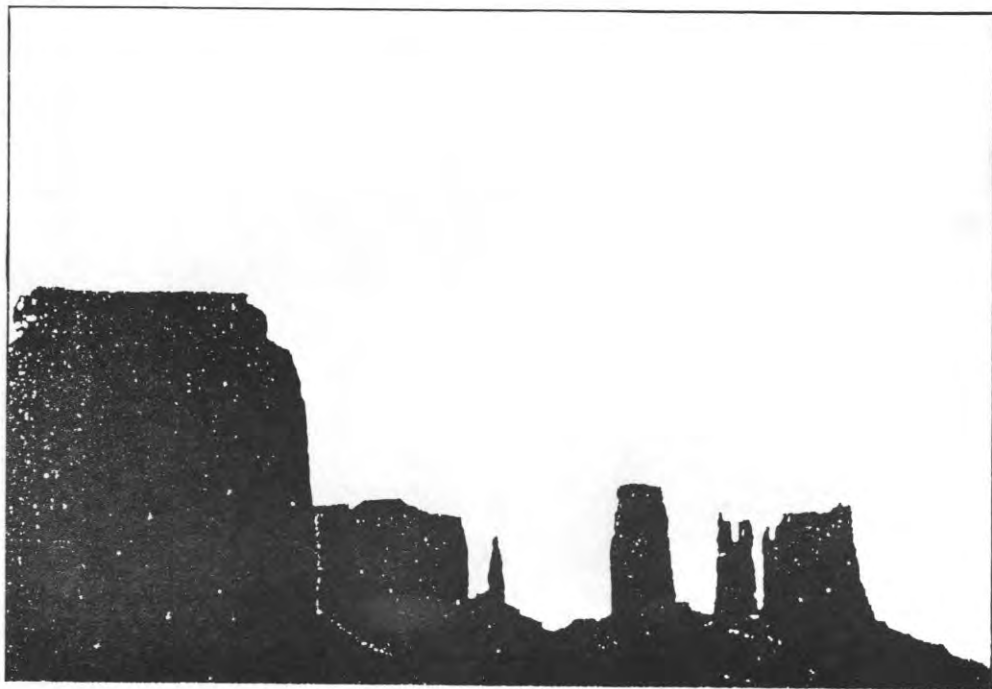
die Erde reinigend
tragend den Lauf des Lebens.



Aus der Kraft der Hände,
bricht sich im Freien



die verlorene Stille
kommt ohne Gefahr zurück.



Die Gratwanderung ist Wagnis
und nimmt alles mit



deine Träume und Ufer,
vergrössert den Blick
ein unendlicher Punkt.



Erinnere Dich, es gibt ein Ende
aber trotzdem bin ich hier
diesen Weg ziehe ich vor



gefasste Hände auf dem Lebensweg
dessen Ende wir nicht sehen.

Nachwort

Von unserer Reise 1981/82 in Amerika habe ich viele Bilder heimgebracht, die mir manchmal wieder in den Sinn kommen. Ich sehe dann alles wieder viel plastischer. Aber wie soll ich das Erlebte weitergeben?

Aloysio und Yamé lernten wir im Zug vom Machu Picchu nach Cuzco in Peru kennen. Wir spürten sofort, dass wir diese beiden Brasilianer wieder sehen würden. Wir trafen sie später nochmals in Cuzco und im Januar 83 besuchte uns Aloysio in Basel. Sein Gedicht regte mich dazu an, seine Gedanken, die oft den Meinen entsprechen, mit einigen Schwarz-Weiss-Fotos zu illustrieren. Diese Sequenz von Bildern (Film) könnte in dieser Form zum Denken anregen.

Fotolegende

Seite 28	PERU, 24.2.82	Machu Picchu zum Wayna Picchu
Seite 29	PERU, 24.2.82	Machu Picchu aus dem Wärterhaus
Seite 30	MEXICO, 27.7.81	Palenque, Wasserfall
Seite 31	GUATEMALA, 25.10.81	Iximché Ruinas, Cornelia
Seite 32	MEXICO, 19.7.81	Mitla in der Oaxaca-Ebene
Seite 33	MEXICO, 3.7.81	Casas Grandes, Provinz Chihuahua
Seite 34	PERU, 6.2.82	Tempel La Esmeralda bei Chanchan
Seite 35	MEXICO, 19.7.81	Mitla in der Oaxaca-Ebene
Seite 36	USA, 22.6.81	Monument Valley, Arizona
Seite 37	USA, 1.7.81	White Sands, New Mexico
Seite 38	ARGENTINIEN, 9.4.82	Dique San Roque bei Cordoba
Seite 39	PERU, 28.2.82	Markt in Pisac bei Cuzco

MOHANDAS KARAMCHAND

'MAHATMA' GANDHI

Ein Film von Sir Richard
Attenborough

Film-Essay von Marcel Stüssi

Ein neuer, seit Ende 1982 weltweit in den Kinos gezeigter, über 3-stündiger Film (genau drei Stunden und acht Minuten), entstanden unter der Regie des Briten (Sir) Richard Attenborough, der auch als eigener Produzent zeichnet und verantwortlich ist und war. Im ganzen eine Produktion vor allem der Indo-British Films Ltd., gedreht mit der Mitwirkung von verschiedensten indischen, staatlichen Stellen und Institutionen, wobei auch (natürlich der richtige) Pandit Jawaharlal Nehru dem Filmprojekt seine Unterstützung und seine Inspiration gewährte. Für Nehru war Mahatma Gandhi im langen Kampf um Indiens Unhabhängigkeit ein geistiger "Bapu" (Vater) gewesen, den er immer wieder um Rat und Hilfe bat.

Der wirkliche "Mahatma" (Grosse Seele), eben Gandhi, verschied 79-jährig im Jahre 1948 an den Folgen der von einem Hindufanatiker aus nächster Nähe abgegebenen Pistolenschüsse in New Delhi (am 30. Januar 48, siehe Bezug im späteren Text).

Mit dieser Szene des Attentates beginnt dieser prächtige, zeitgenössische, moderne Monumental-Film mit dem so stark britischen, englisch durchdrungenen Geist und Akzent. Mahatma Gandhi, der "die Waffe" der Gewaltlosigkeit benutzte und weltweit bekannt gemacht hatte, wurde das Opfer eines Gewalttäters. Er, Gandhi, soll mit den Worten "Oh Gott, oh Gott !" gestorben sein.

Für die folgende Begräbnis-Szene hatte die Regie 200'000 Komparsen und Statisten zur Verfügung, wobei am richtigen Gandhi-Begräbnis in New Delhi rund 500'000 Trauernde teilgenommen haben sollen.

Das Ende des Filmes zeigt, wie die Asche des unsterblichen "Mahatma" in den Ganges verstreut wird.

Und was nun eben in diesem rund 3-stündigen Film zwischen der ersten und der letzten Szene alles in allem gezeigt wird und an einem europäischen Filmbetrachter an Bildern und Lebenssituationen aus dem Leben Gandhis vorbeizieht, ist für einen Unvoreingenommenen wirklich sehenswert und auch äusserst informativ, weiss doch ein durchschnittlicher, westlicher Mensch, ausser Klischeevorstellungen, wahrscheinlich wie ich vorher auch, recht wenig vom Leben dieser bedeutendsten und bekanntesten Geistesgrösse des fernöstlichen Subkontinentes.



Der frühere Schauspieler und jetzige Regisseur und Produzent des Filmes, Richard Attenborough (rechts), während den Dreharbeiten im Gespräch mit dem indischen, 37-jährigen Haupt- und Gandhi-Darsteller Ben Kingsley (links).

Ueberspitzt ist die Bezeichnung vom "nackten Fakir", die Churchill verwendet haben soll, nebst der Gewaltlosigkeit dasjenige Bild, welches sich die meisten von der Person Mohandas Karamchand Gandhis machen.

Doch ist das Leben und Wirken des Mahatma weit interessanter und vielseitiger, als man es sich gemeinhin vorstellen kann und auch seine Handlungsweisen waren ursprünglich mehr britisch, europäischer, als sein heutiges, weitverbreitetes Klischeebild erahnen lässt. Aber auch seinen Zusatznamen "Mahatma" (Grosse Seele) erhielt er erst als 46-jähriger bei seiner Rückkehr von Südafrika nach Indien.

So verbrachte er wesentliche, ihn prägende Jahre in Südafrika, wo er seine gewaltlosen Kampfmethoden als politischer Führer der dortigen indischen Einwanderer in der Organisation des passiven Widerstandes gegen die ersten rassendiskriminierenden Gesetze in diesem Land angewandt und erprobt hatte.

Er würde sich heute, wenn er von den jetzigen Zuständen in Südafrika wüsste, wie der Volksmund sagt, "im Grabe umdrehen" und wäre sicher aufs äusserste geschockt, doch wie bereits erwähnt, seine Asche wurde im Ganges, dem heiligen Fluss der Hindus, verstreut.

Bemerkenswert ist, dass auch Sir Winston Spencer Churchill, von 1940 - 45 sowie wieder von 1951 - 55 Premierminister von Grossbritannien, ebenfalls, als Kriegsberichterstatter während des Burenkrieges in Südafrika weilte, war er doch später der direkte Gegenspieler Gandhis, obwohl British-Indien erst unter Premierminister Clement R. Attlee im Jahre 1947 seine Unabhängigkeit erhielt, wobei der Subkontinent gegen den Willen und die Ueberzeugungen Gandhis zweigeteilt wurde, in Indien und Pakistan. Diese seine Einheitsüberzeugung brachte ihm dann eben die tödliche Feindschaft der Hindusfanatiker ein.

Mahatma Gandhi wurde jedoch 1869 in Indien geboren, studierte in London Jurisprudenz, verbrachte wenige Jahre als Rechtsanwalt in Bombay, bevor er dann bis 1915 in Südafrika politisch wirkte. Seine grossen, weltweit Resonanz habenden Taten bis zur Unabhängigkeit seines Heimatlandes, ein Jahr vor seinem Tod, er starb 1948, vollbrachte er dann eben als hochverehrter "Mahatma" wieder in Indien.

Um seine Bedeutung und seine Grösse zu ermessen, muss man sich nun halt diesen Film ansehen.

Mahatma Gandhi war aber auch so etwas wie ein geistiger Gegenpool zu dem Europa stark prägenden deutschen Führer, der seinem Hang zum verbrecherischen Ideengut keinen Zwang antat. Es ist schon eine Ironie der Weltgeschichte, dass Gandhi genau und ausgerechnet 15 Jahre nach Hitlers Machtübernahme in Berlin (30. Januar 1933) in New Delhi am 30. Januar 1948 einem Anschlag zum Opfer fiel. Sein (Mahatmas) Gedankengut und seine politischen Ideen waren so aber auch ein einziger östlicher "Aufschrei" gegen den sich in Japan und vor allem in Europa abspielenden Brutalismus und die Folgen dieser Barbarei.

Mohandas Karamchand Gandhi ist so sicher auch ein Mensch, eine Führungsgestalt gegen die Zeit, in der er lebte, gewesen.

Irgendwie war er aber ebenso als studierter angelsächsischer Jurist in seinen Handlungsweisen und in seinen Aktionen, wie in seinem direkten politischen Denken, also in seiner weltanschaulichen Überzeugung, sehr, sehr britisch!

Oder ist dieser Eindruck nur der Ausdruck dieses Filmes?

Alles in allem wieder ein grosser Monumental-Film mit einem klarumrissenen Portrait eines überragenden, unser Jahrhundert auch stark prägenden (wenn auch weniger geschichtsträchtig als europäisch-amerikanisch-westliche Figuren) Menschen.

Ein Film mit und in einem durchschaubaren politischen Bezugsrahmen und so mit vielen Informationen für solche, die sich noch nicht mit Gandhi im speziellen befasst haben.

Auch im Gegensatz zur seit einiger Zeit vorherrschenden Tendenz zu "Science Fiction"-Filmproduktionen.

Sicher, die meisten Anliegen Gandhis, nebst der Unabhängigkeit des Subkontinents, haben sich auch bis heute nicht erfüllt, war er doch auch ein überzeugter Kämpfer gegen das Kastenwesen, obwohl er einer höheren, besseren, nämlich der Hindu-Kaste der Waischjas (Kaufleute) entstammte und von Geburt Sohn eines Premierministers des Fürstentums Porbandar (eines indischen Kleinstaates) war.

Diese herkömmlichen Grundstrukturen haben aber alle politischen Systeme und Regierungen in ehemaligen British-Indien bis heute mehr oder weniger überlebt, geben doch einige frühere indische, pakistanische, wie auch bengalische Filme von dieser andauernden Realität auf dem Subkontinent Zeugnis und Rechenschaft.



Man kann hier zum Beispiel den Film "Aparajito" (Indien 1956) vom bengalischen Regisseur Satyajit Ray erwähnen und anführen, den zweiten Teil seiner "Apu-Triologie".

In einem seiner neueren Filme spielte im Jahre 1977 der Regisseur des Gandhi-Filmes, Richard Attenborough, zwischendurch auch mal wieder als Schauspieler mit.

Für mich war so Rays erwähnter "stiller Film" (Aparajito) Ausdruck der im Grunde trostlosen Hoffnungslosigkeit der gewöhnlichen, durchschnittlichen, armen Menschen in diesem fernöstlichen Land, die so eigentlich fast nie ihrer wirtschaftlichen Misere entrinnen können.

Ganz im Gegensatz dazu zeigt natürlich der Film des Briten Attenborough das Portrait eines äusserst aussergewöhnlichen Menschen dieses Subkontinents, der trotz und entgegen seiner selbstgewählten äusseren Armut ein geistiger Führer, ein auch intellektuell reicher Mensch war.

So meinte Bertrand Earl Russell (englischer Philosoph und Mathematiker) über den Mahatma: "Das unabhängige Indien hat Gandhi zu einem Heiligen gemacht und all seine Lehren ignoriert".

"...ein Mann von Weisheit und Bescheidenheit, gewappnet mit entschlossener und unbeugsamer Widerstandskraft... welcher der Brutalität Europas die Würde des schlichten Menschenwesens gegenüberstellte und sich so alle Mal überlegen erwies". Diese Äusserung, unter anderen, über Mahatma Gandhi, ist vom grossen deutsch-amerikanischen Physiker Albert Einstein.

Das "Kurzportrait" aus einem Taschenlexikon:

- Mohandas Karamchand Gandhi, "Mahatma" (Grosse Seele) 1869 - 1948, Führer der indischen Freiheitsbewegung; Sohn eines Ministers, Hindu, Rechtsanwalt; 1893 - 1914 Führer der südafrikanischen Inder; in Indien Haupt der Bewegung des gewaltlosen Widerstandes im erfolgreichen Kampf um die politische Autonomie (durch Non-Cooperation und Civil disobedience): Gefängnisstrafen. Milderung des Kastensystems, Wahlrecht für die "Unberührbaren". Versuch der Einigung von Mohammedanern und Hindus gescheitert. 1948 durch einen fanatischen Hindu ermordet.

Was sicher auch noch zu verdeutlichen ist, nämlich Gandhis Gefängnisstrafen, ist die Tatsache, dass er insgesamt über sechs Jahre in Haft verbrachte, wobei er oft wegen seiner geschwächten Gesundheit vorzeitig entlassen wurde.

Nun noch einige Angaben, Fakten und Daten zur Mammut-Produktion, über den Film:

An seinem grossen Projekt über das Leben und Wirken Mahatma Gandhis hatte Richard Attenborough zwei Jahrzehnte gearbeitet.

Die Gesamtkosten des Filmes "Gandhi" beliefen sich auf 22 Millionen Dollar. Zwei Drittel davon gaben International Film in New York und Coldcrest Films in London. Das letzte Drittel wurde durch Films India Limited, einer privaten indischen Filmgruppe, aufgebracht.

Gedreht wurde in Delhi, Bombay, Patna, Poona, Kalkutta, in Amritsar, Udaipur und Allahabad (alles Drehorte auf dem indischen Subkontinent).

Die Temperaturen bei den Dreharbeiten reichten von plus 40 bis 0 Grad.

Die Crew, 80 Briten und 110 Inder legten in den 125 Drehtagen (24 Wochen) Tausende und Abertausende von Meilen per Bahn, Flugzeug und Jeep zurück.

Von den rund 175'000 Metern Film wurden etwas weniger als 55 Prozent für den fertigen Film verwendet.

Die Dreharbeiten in Indien wurden trotz den unglaublichen Schwierigkeiten nur vier Tage über dem Zeitplan beendet.

Am Nachmittag des 10. Mai 1981 verliess wie der echte Mahatma Gandhi, Attenboroughs Gandhi (Ben Kingsley), nur mit Lendentuch, Schal und Sandalen bekleidet das Haus Downing Street Number 10, den offiziellen Sitz des britischen Premierministers in London.

Auch diesen Film hatte damit der 1923 geborene Regisseur Richard Attenborough innerhalb der vorgesehenen Zeit und entsprechend den geplanten Kosten fertiggestellt, wobei das Werk zeitlich einen Drittel seines Lebens beansprucht hatte.

Einige weitere Hauptdarsteller aus Attenboroughs Gandhi-Film:

Kasturba Makanji Gandhi (ab 1882 mit dem gleichaltrigen, damals 13-jährigen Gandhi verheiratet) spielt im Film Rohini Hattangady.

Pandit Jawaharlal Nehru (er war 20 Jahre jünger als Gandhi) spielt im Film Roshan Seth.

Mohamed Ali Jinnah (Nehrus politischer, muslimischer Gegenspieler) wird dargestellt von Alyque Padamsee.

Mahatma Gandhi wird von Ben Kingsley, wie bereits erwähnt, dargestellt.

Bemerkenswert ist auch, dass der seit 1978 geadelte (für seine Verdienste um den britischen Film) Regisseur Sir Attenborough zu den Kuratoren der Tate Gallery in London gehört und Sammler von Kunst des 20. Jahrhunderts ist.

Vom Technischen her sind als besondere Raffinesse im Gandhi-Film die schwarz-weiß aufgenommenen Einblendungen (wie die erwähnte Szene an der Türe von Downing Street Number 10) hervorzuheben. Diese Szenen sind im selbstverständlich farbigen Film (Panavision) als zeitgeschichtliche Filmwochenschau-Ausschnitte eingebildet, wobei vermutlich das Bildliche authentisch nachgefilmt ist, der Ton hingegen original, aus den echten Filmwochenschauen verwendet wurde, also einfach der richtige, echte, gesprochene Wochenschaukommentar von damals als Tongrundlage für diese nachgefilmten Schwarz-Weiss-Szenen.

Da man ganz allgemein doch immer noch mehr dem Gehör vertrauen schenkt, wobei aber auch die nachgefilmten Szenen sehr authentisch wirken, findet man so nun beides, Bild und Ton echt und aus der damaligen Zeit stammend.

Den Abschluss soll nochmals ein Zitat zum Hauptdarsteller, zur Person Gandhis, bilden. Ein Zitat des amerikanischen, schwarzen Bürgerrechtskämpfer Martin Luther King, der übrigens das gleiche Schicksal wie der Mahatma erlitt (auch er wurde umgebracht) : "Gandhi war der erste Mensch in der Geschichte, der Jesus Liebesethik über eine blasse Beziehung zwischen Einzelpersonen hinaushob und sie zu einer gewaltigen und wirksamen sozialen Macht in grossem Masstab steigerte..."

Als Grundlage und Quelle zu diesem Film-Essay stand mir eine Presse-Information der Warner-Columbia-Film zur Verfügung.

Basel, den 13. und 22. Februar 1983.

Folgend noch wenig Originalbildmaterial aus dem Leben des wirklichen "Gandhi", die drei Fotos, ausser der gezeichneten Seite, sind aus : "The Encyclopedia Americana", Volume 12, New York 1974, entnommen.

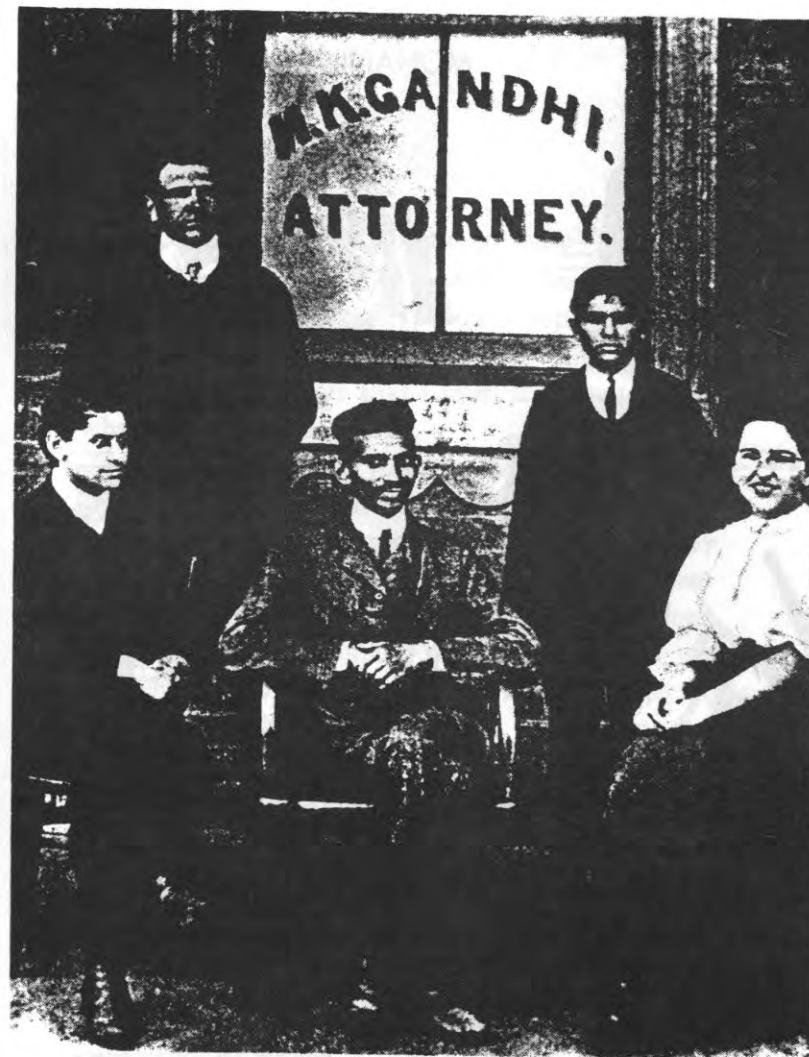


INDIA CONSULATE GENERAL

Mahatma Gandhi (1869-1948)



Gandhi und seine Frau Kasturba. Sie waren mehr als 60 Jahre verheiratet und hatten vier Söhne.
(Foto : Camera Press, From Pix).



M. K. GANDHI. ANWALT. (Auf dem Schild).

Der junge Gandhi als Rechtsanwalt in Südafrika. Er beriet und instruierte die Führung der indischen Einwanderer in Südafrika im Kampf um die bürgerlichen Grundrechte juristisch.
(Foto : Photoworld).

MOHANDAS GANDHI



Gandhi's brief legal career began in 1891 when he was called to the bar in London.



Loved for his courage and kindness, Gandhi attracted thousands of devoted disciples.



As part of the struggle for autonomy, Mohandas Karamchand Gandhi was concerned with social justice for the whole of India, advocating abolition of the stigma of untouchability and promoting economic independence, urging the people to take up hand spinning on wheels such as that shown here.



Gandhi was intermittently imprisoned for his efforts to win self-government for India.



During his last years, Gandhi more and more relinquished active leadership to his chief aide and disciple, Pandit Jawaharlal Nehru, himself a distinguished leader, destined to become the first president of the republic.

79. TO HERR HITLER

*As at Wardha,
C. P.,
India,
23-7-'39*

DEAR FRIEND,

Friends have been urging me to write to you for the sake of humanity. But I have resisted their request, because of the feeling that any letter from me would be an impertinence. Something tells me that I must not calculate and that I must make my appeal for whatever it may be worth.

It is quite clear that you are today the one person in the world who can prevent a war which may reduce humanity to the savage state. Must you pay that price for an object however worthy it may appear to you to be? Will you listen to the appeal of one who has deliberately shunned the method of war not without considerable success? Any way I anticipate your forgiveness, if I have erred in writing to you.

*I remain,
Your sincere friend,
M. K. GANDHI*

HERR HITLER,
BERLIN,
GERMANY

From a photostat: S.N. 23126

Brief Gandhi an Hitler, aus : "The Selected Works of Mahatma Gandhi. Volume Five. (Selected Lettres)". Navajivan Publishing House, Ahmedabad-14 (India) 1968.



Gandhi im Jahre 1924 während seines 21-tägigen Fastens für ein autonomes Indien. Mit ihm, an seiner Seite, Indira Gandhi (die heutige Premierministerin Indiens) als damals sechsjähriges Mädchen.



Nach der erfolglosen Londoner-Konferenz von 1931 besuchte Gandhi, unter anderen, auf seiner Heimreise auch den in der Schweiz lebenden französischen Schriftsteller Romain Rolland. Rolland, 1866 - 1944, kämpfte nach dem ersten Weltkrieg für eine übernationale Verständigung im Geiste reiner Menschlichkeit, wie er sie in Gandhi verwirklicht sah und auch im Kommunismus zu erkennen glaubte. 1915 erhielt er den Nobelpreis.

Die zwei letzten und auch die folgende Fotos sind dem Buch "Mahatma Gandhi. His Life in Pictures". Publication Division, Patiala House, New Delhi 1954 & 1968., entnommen.



22. Februar 1944 im Aga Khan Palace in der Nähe von Poona. Gandhi wachend bei den sterblichen Ueberresten seiner Frau Kasturibai.

FUNDSACHE

Eine "Kritik" von F. Messerli zum Samstagsprogramm der Solothurner Filmtage 1983.

"Solothurner Zeitung"; 31. Januar 1983.

oder, frei nach Messerli: "die Kritiker werden auch immer blöder."

Super-8: Mässig bis unzumutbar

Acht Kurzfilme waren am Samstagmorgen im Informationsprogramm im Land-Streifen bewegt sie sich allesamt auf kläglichem Niveau. Der erste «Rot und blau - Eigene Geschwindigkeit» stammt von Monika Vogel, die zurzeit an der Film- und Fernsehakademie in Berlin studiert. Ihr 16-mm-Opus ist eine kinematographische Fingerübung über eine Frau, die sich in einer Berliner Turnhalle zu seltsamen Klängen frei bewegt und im Kreise herumtanzt. Als gekannt auf im luloïd gebannte Studie organischer Bewegungsabläufe mag dieses Werk vielleicht für Eurythmiker von Interesse sein, ich jedenfalls konnte damit herzlich wenig anfangen. Auf diesen «anthroposophischen» Experimentalfilm folgten fünf Super-8-Filme, die derart pitoyable sind, dass es keinen Sinn hat, auf sie näher einzugehen. Doch um die Autoren nicht allzu stark zu frustrieren, folgen nun die Titel: «??» von Arc Trionfini, «Imagie» von Dominique Comtat, «Tiding over now»

von Teddy Lemke und «Wie man an diesem Tag vernehmen konnte, sollen fortan alle Häuser verschlossen bleiben» (die Titel werden auch immer länger!) von Cyril Thurston und Hugo Sax.

Eine Zumutung Über den fünften, «Chambon», von der Produktionsgruppe «Der Berg ruft - gib Antwort» möchte ich dennoch ein paar Worte verlieren, denn er ist schlicht und einfach eine Zumutung für den Zuschauer. Es ist mir daher unbegreiflich, wie man ihn überhaupt ins Programm aufnehmen konnte. Nicht nur inhaltlich, sondern auch formal ist er ein absoluter Tiefpunkt. Wer nicht einmal mehr die Kamera gerade halten kann und mit ihr durch schlecht beleuchtete Innenräume fuchelt und dazu noch Afterphilosophie wie «Kaum aus der stinkenden Potze unserer Mutter gekrochen, ist uns schon die Kamera am Arsch» zum besten gibt, sollte besser mit dem Filmen aufhören.

«Titellos - oder warum wurden wir zwischen Spiegeln geboren» von Michèle Dutoit ist eine, wie die Autorin im Programmheft schreibt, «völlig wilde, abstrakte, erotische, exotische Liebeserklärung», die mit elf Minuten viel zu lang dauert. «porNo-Yes» von Tomi Streiff war der einzige Lichtblick an diesem tristen Samstagmorgen. Ein Mann und eine Frau fahren mit einer Limousine durch New York. Sie reden über einen Pornostreifen, den sie drehen wollen und explorieren dabei ihre sexuelle Bilderwelt, die von Hardcoresexen über Marilyn Monroe bis hin zu einem Akt von Tizian reicht. «porNo-Yes» ist ein schwarz/weisser Kurzfilm, der gekannt suggestiv den pronografischen Mythen eines von Bildern beherrschten Landes nachspürt. Am Schluss meint die Protagonistin: «Amerika entdecken war ein erster Schritt, seine Bilder zu überwinden wird ein noch viel grösserer sein...»

F. Messerli



Natürlich Kodak Filme.

IN KUERZE

Berner Filmfest 1983

Im November 1983 soll das 2. BERNER FILMFEST Wirklichkeit werden, nachdem das erste recht erfolgreich verlaufen ist (siehe FILMFRONT 20/82).

Es sind alle Formate zugelassen, allerdings keine Videotapes. Neben den angemeldeten Filmen wird eine Retrospektive eines noch nicht bestimmten Schweizer Filmautors das Programm ergänzen.

Auskünfte: film-aktiv bern, Postfach 1442, 3001 Bern.

4. Krienser Filmtage

Im Oktober finden bereits zum vierten Mal die Krienser Filmtage statt. Neben 16mm und Super-8mm Filmen sind auch Videos, Performances und Musikbeiträge vorgesehen. Angemeldet werden können bis spätestens 15. September Produktionen, die nicht älter als zwei Jahre sind und die noch nicht an anderen Festivals gezeigt worden sind. Insbesondere wird darauf hingewiesen, dass Filme, die an den Solothurner Filmtagen gezeigt wurden, nicht angemeldet werden sollen, da Kriens bereits ein Auswahlschau dieser Filme organisiert hat.

Filmer, die ins Programm aufgenommen werden, erhalten Fr. 50.-- Entschädigung.

Auskünfte: Krienser Filmtage, Schlosstrasse 26, 6005 Luzern
(Tel. 041/ 41 84 63)
Ch. Setteleq Birmensdorferstrasse 136, 8003 Zürich
(Tel. 01/ 462 79 09)

Filmförderung

Das Gerangel um Filmsubventionen nimmt immer groteskere Formen an. Nachdem Kurt Gloor in der Informationsbroschüre zu den Solothurner Filmtagen 1983 kritisierte, dass die Nachwuchsförderung zu sehr propagiert werde ("heute muss einer schon Anfänger sein, um noch Geld für seinen Film zu bekommen"), verteidigt sich die Arbeitsgemeinschaft "cinema" in einer wenig gelungenen Pressemitteilung: Die Bundessubventionen seien für die Filmzeitschrift Cinema nicht gewachsen, man habe im Gegenteil versucht, weniger zu verlangen. Die steigenden Druckkosten hätten dies aber verunmöglicht.

Auf diese abstruse Argumentation braucht wirklich nicht mehr näher eingegangen zu werden. Tatsache ist, dass Cinema seit 1974 136'000 Franken erhalten hat, das macht pro Nummer sage und schreibe 1.50 Fr.

Die vom Schweizerischen Filmzentrum durchgeführte "Aktion Schweizer Film", welche dem Nachwuchsfilm zugute kommen soll, hat unter anderem auch dem Filmjournalisten Martin Schaub (Jahrgang 1937) 6000 Franken zugesprochen.

Die FILMFRONT hofft, dass Schaub dank diesen 6000 Franken seinen Film einigermaßen realisieren kann. Aus seinen Einkünften als Film-publizist wäre dies offenbar nicht möglich gewesen. Oder etwa doch?

WELTREISE mit dem Schweizer Fernsehen

Das Fernsehen DRS sucht junge Leute, die mit einer Kamera rund um den Erdball reisen und in kurzen Filmen über ihre Erlebnisse berichten. Reisekosten, Filmausrüstung und ein angemessenes Taschengeld gehen zu Lasten des Fernsehens. In einer Koproduktion zwischen ARD, ORF und SRG versuchen Teilnehmer aus diesen Ländern einen der ausgesetzten Preise zu erringen. Die Teilnehmer müssen:

Schweizer Bürger sein, zwischen dem 1. 4. 1957 und dem 30. 9. 1963 geboren sein, Super-8 filmen können, in der zweiten Hälfte Juni 1983 und Oktober 1983 bis März 1984 zur Verfügung stehen und körperlich und gesundheitlich den Anforderungen einer solchen Reise gewachsen sein.

Die Bewerber begründen in einem kurzen Schreiben ihr Interesse an "Weltreise" und legen einen ausführlichen Lebenslauf mit allen wichtigen Daten, dem Ausbildungsgang, einem Foto und Adresse bei.

Adresse: Fernsehen DRS, Redaktion "Weltreise", Postfach, 8052 Zürich.

Filmkurse in Zürich

Franz Reichle führt an der Kunstgewerbeschule Zürich neue Filmkurse durch:

Der Kurs beginnt am Mittwoch, 18. Mai 1983 und gliedert sich in Theorie und Praxis:

A: Filmgestaltung, Grundlagen und Bedingungen

Während einem Jahr werden der Reihe nach die Gestaltungsgrundlagen des Films erarbeitend vermittelt, sowie alle technischen und organisatorischen Seiten einer Filmproduktion behandelt, welche die Gestaltung bedingen.

B: Filmgestaltung, Produktionspraxis

Parallel zu A entwickelt und realisiert jeder Teilnehmer ein Filmprojekt. Diese Projektentwicklungen und Teilergebnisse aus der Produktionsphase werden einzeln und in der Gruppe besprochen.

Ausserhalb der Kurszeit muss jeder Teilnehmer durchschnittlich wöchentlich mindestens drei ganze Tage für die Realisation der Filme aufwenden können.

Freilicht Film Festival in Basel

Das im Rahmen des Basler Künstlersymposium stattfindende Basler Freilichtfilmfestival findet nun definitiv am Donnerstag 23. Juni 83 (bei Regen: 24. Juni) statt. Insgesamt wurden bis jetzt ungefähr 25 Stunden Film für die am unteren Rheinweg bei der Vogel Gryff-Fähre platzierten Filmvorführinstallationen angemeldet. Filmer, die noch mitmachen wollen, können ohne weitere Anmeldung am Aufführungstag selbst mit dem Film anrücken und ihn zur Vorführung abgeben.

David Hockney Photograph

be. Der 1937 geborene David Hockney war bisher vor allem als Illustrator und Maler bekannt. Das vorliegende Buch führt uns nun auch den Photographen Hockney vor. Für ihn bedeuten allerdings seine Photos eher ein Mittel zur Arbeit, er treibt damit Studien, erforscht visuelle Erscheinungen. Sehr oft kombiniert Hockney mehrere Bilder nebeneinander, sei es, dass er eine einzelne Situation auf mehreren Bildern darstellt, oder, indem er verschiedene Bilder zueinander wirken lässt. Dazu Hockney im Begleittext:

"Die Notwendigkeit, mich mit der Komposition innerhalb der Photographie auseinanderzusetzen, war ein Gedanke, der sich nur sehr langsam entwickelte. Eine Zeitlang verwendete ich Weitwinkelobjektive, liess sie aber bald wieder beiseite wegen der Verzerrungen, die sie im Bild bewirkten: Die Vertikalen erscheinen gekrümmt, und alles sieht unwirklich aus. Das ist der Grund, weshalb ich mich mit Fotokopplungen, also mit zusammengeklebten Photos, zu beschäftigen begann."

Hockneys Bilder gewinnen gerade durch dieses Erforschen an Frische und fantastischer Direktheit. Eine wirklich gewinnbringende Begegnung mit einem "Photographen", der sich wohltuend von diesen meist nach Perfektion strebenden Profis abhebt.

Schirmer/Mosel 1982, 120 Seiten, 96 Abbildungen.

neu eingetroffene Bücher und Zeitschriften

In der Reihe Texte zum Schweizer Film:

Max Haufler

Der Maler, Schauspieler, Filmautor und Regisseur. Beiträge von Richard Dindo, Martin Hellèr, Yvonne Höfliger, Martin Schlappner sowie von Freunden und Mitarbeitern Hauflers. Werkliste. 220 Seiten, 150 Abbildungen, broschiert, Fr. 19.80.

Das bisschen Realität das ich brauche

H.G. Pflaum/ R.W. Fassbinder. Wie Filme entstehen.

In einfacher aber sehr aufschlussreicher Auflistung verschiedener Stilmittel des Films gelingt es dem Autor, wirklich wesentliches über den Film auszusagen. Indem er die einzelnen Schritte im Werden eines Filmes vorstellt, lässt er den Leser Einblick gewähren in die Realisierungs- und Auswertungsphase der beiden Fassbinder-Filme "Ich will doch nur, dass ihr mich liebt" und "Satansbraten".

München 1976, Verlag Hanser, 165 Seiten, Abbildungen, broschiert.

Starportraits im Heyne-Verlag

Band Nr. 49: Yves Montand. DM 9.80.
 Band Nr. 51: Die Tarzan Filme. DM 9.80.
 Band Nr. 52: Jack Nicholson. DM 9.80.
 Band Nr. 53: Klaus Kinski. DM 7.80.

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, Film-literatur (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 (vergriffen) 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

- FILMFRONT 16/1982 (Fr. 3.--) Kritische Anmerkungen zur Situation des Schweizer Films 1981, Züri brännt, Literatur.
- FILMFRONT 17/1982 (Fr. 3.--) Filmexposé zum Thema Sprache von Pius Morger und Jörg Helbling, über Film & Engagement, warum mit Super-8 filmen?
- FILMFRONT 18/1982 (Fr. 3.--) Spezialnummer über Günter Anders: über Mensch und Technik, Medientheorie, Gerätewelt, Materialien zur Technokratie; von Ruedi Bind.
- FILMFRONT 19/1982 (Fr. 3.--) Grundlegendes zur Reproduzierbarkeit des Bildlichen im Massenzeitalter, von Marcel Stüssi, über Jean-Luc Godards Filmgeschichte.
- FILMFRONT 20/1983 (Fr. 4.--) Hören und Sehen, ein Gespräche mit Arc Trionfini, Amerika-Skizzen von Claude Gacon, das Filmprojekt "Basler Filmemacher" von Urs Berger.
- FILMFRONT 21/1983 (Fr. 4.--) über Gandhi, Manchmal ist es wie ein Film, von Aloysio Carvalho und Thomas Hungerbühler, Schweizer Film 1983; Gespräch mit Bruno Moll.

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

FILMFRONT

FILMFRONT, Postfach 123, CH-4020 Basel
Einzelnummer: Fr. 4.-- (Selbstkostenpreis)
Jahresabo: Fr. 16.-- (4 Nr. inkl. Versand)