



6

FILMERONT

FILMFRONT 6'79

Die FILMFRONT wird herausgegeben von einer Arbeitsgruppe der "Vereinigung für den unabhängigen Film". Sie erscheint in unregelmässigen Abständen viermal jährlich.

Redaktion der FILMFRONT 6 : Urs Berger und Ruedi Bind

Experimental film

In dieser Nummer stellen wir einige Experimentalfilmer vor. Anlass dazu ist eine umfangreiche, dreiwöchig Film- und Videoveranstaltung in der Basler Kaserne. Die Experimentalfilmer sind die Verschupften in der Filmbranche. Werner von Mutzenbecher schreibt auf Seite 15: "Experimentalfilm geht ebenso sehr von subjektiven Empfindungen wie von den objektiven Gegebenheiten des Mediums Film aus und kann dank seiner schonungslosen Ehrlichkeit beispielgebend werden. Arbeit mit Film hat selbstverständlich auch immer Arbeit am Film zum Inhalt. Hier hat der Experimentalfilm wieder Sachen freigelegt, die zwar schon seit je im Film drinliegen, vom Kommerzkino aber schon früh verschüttet worden sind.

FILMFRONT 7 erscheint im Oktober 1979 und befasst sich mit der Problematik von Filmfestivals, Filmtagen, Filmwerk-schauen. Dazu Beiträge über die Filmarbeit von Filmgruppen.

Arbeitsgruppe und Auslieferung : FILMFRONT
Postfach 123
CH - 4020 Basel
Tel. 061 / 32 40 07
PC: VuF 40-28851 Basel

Die FILMFRONT ist in folgenden Buchhandlungen erhältlich:
Filmbuchhandlung Hans Rohr, Oberdorfstrasse 3, 8024 Zürich
Videoladen, Tellstrasse 21, 8004 Zürich
Altstadt Buchhandlung, Schmiedengasse 19, 4500 Solothurn
Sphinx Buchhandlung, Spalenberg 38, 4051 Basel
Stampa, Galerie und Bücher, Spalenberg 2, 4051 Basel
Buchhandlung der Funke, im Haus Hirschenneck, 4058 Basel
Kino Sputnik, Kulturhaus Palazzo, 4410 Liestal

in Deutschland:
Medienladen, Rostockerstrasse 25, 2 Hamburg 1

Basel, 25. August 1979

Preis: Fr. 3.--

Inhalt

- Seite 4 Die FILMFRONT kann man jetzt auch abonnieren!
- Seite 5 Sigurd Hermes
Ueber den Einsatz von Experimentalfilmen in nichtgewerblichen Spielstellen.
- Seite 7 Basel: Film & Video
Einige wenige Pressestimmen zur dreiwöchigen Grossveranstaltung in Basel. Dazu ein Kurzbericht der Organsiation und eine Liste der engagierten Filmer.
- Seite 10 Werner von Mutzenbecher
Die erste von vier Produktionsnotizen mit Basler Experimentalfilmern. WvM hat mit seiner Arbeit die Basler Filmszene zu einem wesentlichen Teil mitgeprägt.
- Seite 20 Marcel Stüssi
MS reflektiert über seine Arbeit als Maler und Filmer. Drehkonzepte zu seinen verkratzten Filmen.
- Seite 23 Ruedi Bind
Aus den Aufzeichnungen eines S8 Kameramannes.
- Seite 35 André Lehmann
" Nicht das Auge am Sucher soll entscheiden, nicht die Arbeit am Schneidetisch. Film-Bilder sind für mich das Produkt einer auf den Gegenstand bezogenen Idee. "
- Seite 37 Lumière's Maschine
Film - Lyrik - Poesie von René Burkhardt.
- Seite 43 lynn und die bilder von lynn
Von Matthyas Jenny, Schriftsteller und auch Filmer.
- Seite 45 Publikationen
- Seite 46 Filmwerkschau 79 in Aarau
Gegen Ende Oktober findet sie bereits statt. Es eilt mit Anmelden: offizieller Anmeldeschluss ist der 31. August.
- Seite 47 Autoren
- Seite 48 Jonas Mekas

FILMFRONT



Die FILMFRONT kann jetzt auch im Abonnement bezogen werden.

Der Preis für vier Ausgaben beträgt 12 Franken, inklusive Versandkosten.

(Da die FILMFRONT in der Regel viermal jährlich, jedoch unregelmässig erscheint, werden die Abonnements nicht pro Jahr sondern für jeweils vier Nummern verrechnet.)

Abonnementsbestellung FILMFRONT

Name und Adresse: _____

Ich abonniere die FILMFRONT für die Nummern:

--	--	--	--

(bitte Nummern anschreiben, z.B. 6, 7, 8, 9)

Den Betrag von Fr. 12.- zahle ich auf das Postcheckkonto der VUF, Postfach 123, 40-28851 in Basel ein.

SIGURD HERMES:

Über den Einsatz von Experimentalfilmen in nichtgewerblichen Spielstellen

Der Experimentalfilm, der Avantgardefilm, das „Andere Kino“ oder der im Gegensatz zum „Spielfilm“ mehr formal innovative Film hat es auch in den letzten Jahren, was seine Lancierung zu einem breiten Publikum betrifft, noch immer recht schwer.

Trotz der erfreulichen Entwicklung, daß es in der Bundesrepublik immer mehr Kinos mit einem vielleicht auch didaktisch mehr aufbereitetem Programm (Programmkinos) gibt, und daß, zwar noch vereinzelt, immer mehr Gemeinden etwas Geld für eine Kommunale Filmförderung durch die Einrichtung von Filmforen und Kommunalen Kinos ausgeben, muß der interessierte, aber auch der vielleicht noch zu interessierende Kinobesucher sich Mühe geben, in den Programm- und Veranstaltungssankündigungen Hinweise auf Experimentalfilme zu finden.

Sicherlich ist das Argument für eine Ablehnung seitens der privatwirtschaftlichen Kinos verständlich: diese Filme fänden kein Publikum und daher sei ihr Einsatz finanziell unrentabel. Unverständlich aber ist, daß in den Programmen, oder besser gesagt, in der Arbeit der aus den öffentlichen Kulturhaushalten subventionierten Einrichtungen, bis auf wenige Ausnahmen, auch keine auf Interesse hinweisende Arbeit geleistet wird. Und die Qualität sowie auch die Quantität des Angebotes dieser „Wenigen“ ist sehr unterschiedlich.

Als sich Ende der 60er Jahre die ersten Möglichkeiten zur Erreichung eines breiteren Publikums auf den Filmtagen, wie z.B. die Hamburger Filmschau oder die Kurzfilmtage Oberhausen, ergaben, wurde sofort dem Experimentalfilm die Basis durch eine inhaltliche Mißwirtschaft wieder entzogen. Ab 1970 etwa wurden die Hervorbringungen der Experimental-Filmmacher nur noch als etwas „Exotisches“ am Rande der Programme der Festivals gehandelt. Im Spielplan erschienen sie um 13 Uhr, also zur Mittagszeit oder erst nach 22 Uhr. Einige Fanatische suchten also Alternativen und es gelang, ab 1971 zum Beispiel, den „Film“ in große Kunstaustellungen wie Fluxus (Köln) und documenta 5 und 6 (Kassel) zu integrieren. Sofort begannen vereinzelt Kunstvereine, aber auch privatwirtschaftliche Galerien, sich des Mediums Film anzunehmen. **Bedauerlich ist dabei, daß die Projektionen auf Grund der unzulänglichen Technik meist dem Film nicht gerecht wurden und somit der Wert der Vermittlung zu wünschen übrig ließ.** Davon abgesehen, wurde der „Film“ in ein Ghetto gedrängt. Die Folgen waren eine unter sich zerstrittene Filmmacherszene und kuriose Erscheinungen, wie z.B. Filmmacher, die mehr Arbeitszeit und Kreativität aufwendeten, um die Verpackung (Karton) für die Filmspule zu gestalten als für den Film, in der Hoffnung, mit einem multiplen Objekt einen Markt zu finden.

Es geht auch anders. Beispiele dafür liefern ständig Einrichtungen wie „Freunde der deutschen Kinemathek“, Berlin, die Abteilung „Film“ des Stadtmuseums München, die Kommunalen Kinos in Frankfurt und Hannover.

Das Kommunale Kino Hannover hat gleich zu Beginn seiner Arbeit im Oktober 1974 im Gesamtprogramm Platz für den Experimentellen Film eingeräumt. Um herauszufinden, wer im Umkreis Hannovers eventuell für einen konzentrierten Bescherkreis zu gewinnen sei, wurden erst einmal all die angesprochen, die sich auch praktisch mit Film beschäftigen. Im Jahre 1975 wurden die 1. Filmtage Hannover für die Region Niedersachsen ausgeschrieben. Alle konnten sich beteiligen. Zugelassen waren die Formate 16 mm und Super-8, letzteres ist sehr wichtig, da davon ausgegangen werden muß, daß Experimente, denen jegliche öffentliche Förderung fehlt, nur mit geringem finanziellen Aufwand betrieben werden können.

Parallel dazu wurde eine Super-8 Filmwerkstatt eingerichtet. Hier kann jeder Interessierte das „Kleine 1 x 1“ in Grundkursen aneignen und später dann in weiterführenden Kursen innerhalb von Projektgruppen in selbstentwickelte Inhalte umsetzen.

Die Essenz beider Aktivitäten ist unter anderem die, daß das Kommunale Kino über eine große Adressenkartei verfügt, die zur gezielten Verbreitung von Programminformationen genutzt werden kann. Es hat sich als positiv herausgestellt, wenn man dem sogenannten Zielpublikum monatlich in einem persönlichen Anschreiben mit detaillierten Erläuterungen zu den geplanten Veranstaltungen aufwarten kann.

Die Präsentation und Vermittlung formal innovativer Filme haben im Programm ihren festen Platz. Zu Beginn waren die Erfolge (Erreichen eines breiteren Publikums) sehr deprimierend: Veranstaltungen, selbst in Anwesenheit diskussionsbereiter Filmmacher, waren mal von 4, mal 10 oder 15 Besuchern frequentiert. Die Hartnäckigkeit, mit der der anfänglich in Zahlen zu sehende Mißerfolg ignoriert wurde, die konsequente und kontinuierliche Aufbereitung und Vermittlung von Programmen ließen den Erfolg nicht aus.

Es wurden Wochenendseminare veranstaltet, die z.B. einen Einblick in die Entwicklung des formal innovativen Films von 1910 bis heute gaben. Im Kontext der regelmäßigen Frauenfilmseminare wurden Experimentalfilme von Frauen vorgestellt und diskutiert. Schwer zu lancierende Beiträge, wie die strukturellen Filme von Malcolm Legrice, Birgit und Wilhelm Hein oder Toni Conrad, wurden im Zusammenhang mit kunst- und zeitgeschichtlichen Aspekten vermittelbar.

Somit konnte es gelingen, „aus einem kleinen Kreis von Kennern einen größeren“ zu entwickeln, so daß auch jungen, noch unbekanntem Filmmachern ein Forum geboten werden konnte. Dabei war zu beachten, daß in der Präsentation und auch in der Information, d. h. Werbung und Öffentlichkeitsarbeit, auch das Prinzip der lustbetonten Rezeption gegenüber der trockenen Aneignung von wissenschaftlicher Information nicht zu kurz kam. In den 4 Jahren der Arbeit des Kommunalen Kinos wurden etwa 120 Programme (incl. der Wiederholungen) aufbereitet und präsentiert. Begleitende Wortveranstaltungen und Textausarbeitungen waren eine notwendige Grundlage für das Verstehen des Angebotenen.

Was ist zu tun? Ausgehend von der Verpflichtung, die gesammelten Erfahrungen zu vermitteln, werden in Zukunft in Hannover Modellseminare aufbereitet, die darauf abgestimmt sein werden, formal innovative Filme in Veranstaltungen verschiedenster Formen an ein breiteres städtisches Kinopublikum heranzutragen. Nur so kann der privatwirtschaftlichen und aber auch von vielen traditionellen Kulturbetrieben ausgehenden Ignoranz entgegen gewirkt werden.

Darüber hinaus wird das Bemühen um ein jährlich stattfindendes Symposium, als Forum für Filmmacher und Vermittler weiter vorangetrieben.

Eine wichtige Aufgabe ist dann noch das Erstellen eines „Gesamtkataloges“ über Bezugsquellen der Filme sowie Information zur Erleichterung der inhaltlichen und formalen Zuordnung.

Sigurd Hermes

BASEL: «FILM & VIDEO»

Vom umfangreichen Programm mit Filmen, Videobändern, Aktionen, Installationen, Lesungen, Gesprächen, Workshops, das Basler Filmemacher im Juni 1979 veranstaltet haben, bringt die FILMFRONT vorerst einen gerafften Ueberblick. Anschliessend folgen Produktionsnotizen von Filmern, die unter anderen an diesem Programm mitgewirkt haben.

Basler Zeitung

"Das Ganze hat auch bei den Vorführungen einen angenehmen, bescheidenen Workshop-Charakter; in einer Ecke liegen die Publikationen der Vereinigung für den unabhängigen Film auf, die Zeitschrift "Filmfront", der Film- (vor allem Superacht) und Video-Katalog und Veröffentlichungen von Ruedi Bind, der letzte Woche einen Lese- und Filmabend durchgeführt hatte."

Basler AZ

"Seit anfangs Juni bis zum Ende dieses Monats läuft im Ausstellungsraum der Basler Künstler auf dem Kasernenareal ein umfangreiches Filmprogramm ab, an dem über 20 Basler Filmschaffende teilnehmen. Es ist das erste Mal, dass in der Filmprovinz Basel einheimisches Filmschaffen in einem solch breiten Rahmen präsentiert werden kann."

"Neben der öffentlichen Vorführung ihrer Filme, wozu allerdings selten genug Gelegenheit besteht, sehen die organisierenden Filmer als wichtigstes Ziel der drei Filmwochen die Kontaktnahme zum Publikum. Filmeinsatz ist hier nicht zum Zwecke der Konsumation gedacht, sondern als Anstoss zu Gesprächen und Auseinandersetzungen mit den Filmschaffenden, mit den Filmen oder mit den in den Filmen dargestellten Problemen."

Basler Volksblatt

"Unbekannte und bekannte Filmemacher und Videoleute haben sich für drei Wochen zusammengefunden, eine kritische, intensive Auseinandersetzung mit dem Medium soll stattfinden, Diskussionen sind erwünscht. Das Filmmaterial umfasst ältere und jüngere Arbeiten. Eine vermehrte Zusammenarbeit der bis jetzt unabhängig voneinander Arbeitenden könnte sich aus diesem Festival entwickeln. Das Festival in der Kaserne ist als Diskussionsforum, als Arbeitsplattform gedacht."

Der Brückenbauer

"Im Ausstellungsraum Basler Künstler in der ehemaligen Kaserne zeigen Basler Filmemacher vom 9. bis 30. Juni eine Auswahl ihrer Arbeiten. Das Spektrum reicht weit: von einer 'poetischen Parodie auf einen Italo-Western' über Filme der Quartierfilmgruppe Kleinbasel, die politische Filmarbeit leisten will, bis zu Werken auf Video, die sich vorwiegend dem künstlerischen Experiment verschreiben. Was hier präsentiert wird ist vorwiegend in unabhängiger Arbeit entstanden. Die Basler Bildautoren grenzen ihr Schaffen bewusst von der 'offiziellen' Filmindustrie ab, der sie geistige und sinnliche Stagnation bescheinigen."

zur Organisation:

wir veranstalteten während der ART 10/79 und darüber hinaus vom 9. bis 30. juni im ausstellungsraum basler künstler ein umfangreiches und vielfältiges programm mit filmen, videobänder, aktionen, installationen, lesungen, gesprächen, workshops von video- und film-schaffenden in und um basel. im weiteren hingen text- und bildmaterial an den wänden und lagen broschüren von filmemachern und filmvereinigungen auf zur information und dokumentation.

Ausstellungsraum Basler Künstler

Kasernenstrasse 23 (Kaserne)

Täglich wechselndes

Film- oder Videoprogramm der Basler Filmschaffenden

Hauptprogramm ab 20.00 Uhr

9. bis 30. Juni

die veranstaltung kam auf einladung der ausstellungs-kommission an die basler filmemacher zustande. die beteiligten filmemachenden zogen uneingeschränkt und selbsttätig ihre veranstaltung durch, -mit der tatkräftigen unterstützung der ausstellungskommission. die organisation und programmation der von den filmemachern eingebrachten vorschläge wurde von einer arbeitsgruppe (marlies meier, heinz zürcher, gebr. dellers) koordiniert. der ausstellungsraum wurde in zwei gleich grosse räume unterteilt: in den eigentlichen vorführraum -in dem zeitweise bis zu 120 menschen sich einfanden- und in den gesprächs- und informationsraum, in dem auch die videoinstallation und die monitoren zum abspielen der videobänder standen. die besucher waren nicht nur als filmbetrachter, sondern auch als gesprächspartner und akteure eingeladen, mitzutun, um auf ihre weise auf die jeweilige ausgangssituation einzuwirken.

Ausstellungs-
raum
Basler
Künstler

Video + Film

Kasernenstr. 23
(Kaserne)

9.-30. Juni 1979

vollständige liste der beteiligten filmschaffenden

das ausführlichere programmblatt kann bei der
filmfront gegen -.20 briefmarken angefordert werden.

kilian, tassilo
und sebastian dellers
andres guth*
justin winkler*
marc seitz*
stefan meier*
alexander kern*
quartierfilmgruppe
kleinbasel*
andré lehmann*
werner von mutzenbecher
ruedi bind*
klemens klopfenstein
reinhard manz
paul müller
hannes vogel
georges winter
carlo aloe
frank dettwiler*
marcel stüssi*
jürgen blasinski
b&w hein
jean-marie straub

pepito del coso*
charles tschan
marlies meier
balz raz
arc trionfini*
marie-louise hiesinger
filmkurs dutoit (biel)*
filmkurs mutzenbecher (basel)
filmkurs von arx (basel)
free cinema lörrach
jean-marc henry*
theodor boder
frédéric graf
jacques dutoit*
luc monnier*
matthys jenny*
werner merkhofer

* s. näheres zu filmen und
autoren im film-video-
katalog 1+2/1978/79,
herg. von der vuf.



WERNER v. MUTZENBECHER

Zu den Filmen:

Meine Filme sind keine "Filmer-Filme", nur Teil des Versuchs einer nicht wissenschaftlichen Erforschung der inneren und äusseren Welt, Teil der provisorischen Bestimmung der variablen Standorte des Individuums, seiner wechselnden Beziehungen zur Realität.

Ob Film, Malerei, Poesie: ich drücke mich in Bildern aus, ich setze Zeichen für etwas Geahntes, ich gehe das Gleiche von verschiedenen Seiten an.

Ich suche Grundformen der Erscheinung, des Verhaltens, Grundformen, die einfach sind und doch komplex, geeignet, die Totalität des Empfundnen wieder nach aussen zu projizieren, die das Allgemeine und das Individuelle repräsentieren, bei denen jede kleinste Abweichung registriert wird.

Die Wahl des Mediums, die Ausschöpfung oder Begrenzung der darin enthaltenen Möglichkeiten sind Ausdruck des damit arbeitenden Individuums, sowie seiner momentanen, der Veränderung unterworfenen Seinslage.



Worte - Bilder - Texte - Filme

Einzelwort - Einzelbild aufladen, kontrollieren.

Worte - Bilder, die über sich hinaus weisen. Stellvertretend für sich selber und eine Reihe anderer Dinge.

Stellenwert des Einzelnen im Gesamten.

Probleme der Reihenfolge, der Dringlichkeit.

Das Ganze: frei assoziiert und zusammengestellt nach der inneren Notwendigkeit. (Beispielsweise des Traums)

Modellhaft, stellvertretend nicht nur das Resultat, sondern auch der Vorgang. (Des Filmens oder Schreibens)

Parallelen suchen, vergleichen.

Abweichungen beobachten.

Offenlassen. (Als Gebot der Ehrlichkeit)

Formal nicht als Endzweck, nur soweit der Klarheit dienlich.

Zwischenbereiche sichtbar machen.

Abbilder des Sichtbaren, Zeichen des Unsichtbaren. (Unbewussten)

Erinnerungen, Projektionen, Gegenwärtiges.

Auf der Schwelle zwischen Traum und Wirklichkeit.

Tatbestände untersuchen, reale und eingebildete.

Dinge zeigen, die uns umgeben, Bewegungen, die wir täglich machen.

Allgemeines und immer Wiederkehrendes, beobachtet und gezeigt an sich selber. Sich selber beschreiben (- abfilmen) wie eine Hülle, die man wegwirft.

Film als Mittel, sich von aussen zu sehen. Kamera als fremdes (objektives?) Auge, zwischen die Welt und dem Ich eingeschoben.

Spielbedürfnis und Freude an Skurrilem.

Kindheitseindrücke und Kindesmanipulationen. (Wie Grössenveränderung mit der Fantasie)

Sachen anbieten. (Freiheit lassen)

Das Gesehene seiner Funktion entkleiden. (Freiheit zurückgeben)

(Funktion geben: Namen geben, einordnen, schubladisieren, unschädlich machen, unterjochen. - Dagegen frei-sein: leer sein, disponibel sein, entwurzelt sein, unerklärbar sein.)

Individualität: sich eine Abweichung von der Norm gestatten.

Rückzug auf die fast belanglose Form, welche die "freiste", offenste ist. Sich wehren gegen funktionelle Einordnung. (Gegen "Funktion")

Realitätsfragmente werden aus ihrem üblichen Kontext herausgeschnitten und in neue Zusammenhänge gestellt.

Es sind normale Dinge und alltägliche Bewegungsabläufe, die nicht mehr bewusst gesehen werden, weil sie durch ihre funktionellen Bezüge uninteressant geworden sind. Im Film ist der funktionelle Bezug z.B. durch die Handlung gegeben. Fällt diese weg, gewinnt das einzelne Ding an Freiheit, es erscheint nicht in der gewohnten Weise. Das Ding tritt eigentlich aus seiner "sozialen" Position heraus. Sicher muss es, auch jetzt, wieder in eine neue Ordnung, es ist aber eine spontan und assoziativ gefundene Ordnung nach Ähnlichkeiten, Parallelen oder Kontrasten der Bewegung, der Form, der Struktur, der Grösse, der Tonwerte.

Ungewohnt wird das Ding auch bei jeder Veränderung seiner Dimensionen im Raum und in der Zeit: ein neuer Begriff kann ihm unterlegt werden, z.B. einem gefalteten Tuch ein Gebirge, dem Zuckerstück ein Haus, dem Fenster ein Rechteck u.s.w.

Jedes Ding kann, bei seinen visuellen und assoziativen Bezügen zu anderen Dingen, sich selber sein und zugleich auf ein anderes hinweisen.

Man ist frei, das Ding als wesentlich sich selber zu empfinden, magisch aufzuladen, verfremdet, absurd oder vieldeutig zu sehen.

(1970)

Film als Instrument, psychische Reaktionen zu erzeugen, auf psychische Regungen, Erregtheiten zu antworten, latent Vorhandenes anzusprechen, vielleicht bewusst zu machen.

Das seit der Kindheit immer wieder Gesehene, täglich wieder Gemachte und darum unbewusst Gewordene, das vom fortschreitend Neuen immer wieder überlagerte und somit veränderte Alte, was Träume speist und waches Handeln bestimmt, der ganze psychisch-physische Innen- und Aussenraum, den es immer wieder neu zu bestimmen gilt, ein veränderbares, sich stets in Fluss befindliches, unstatistisches, schwer fassbares Nicht-Ding:- Thema für den Film und jedes andere Ausdrucksmittel, das mediengerecht einzusetzen ist.

Film ist, wie jedes andere Medium auch, künstlich, unreal, in Bezug auf Realität. Nur als Medium Film ist Film real.

Die dialektische Beziehung zwischen Film und Leben entsteht erst durch das Hinzukommen eines dritten Faktors, des Zuschauers, der die Filmbilder zu lesen vermag, der sie in Beziehung setzen kann zu einer Realität, die nicht nur diejenige des Filmmaterials ist, sondern diejenige der ausserfilmischen Realität, des Lebens. (Dasselbe gilt von der Malerei.)

Als Materialrealität kann Film nie gleich Leben sein. Film hat Linsenfunktion und soll möglichst viele Strahlen in einen Brennpunkt sammeln. Nur so kann Film dem Anspruch höherer Realität genügen, wenn er für die Lebens-, die Realitätserfahrungen des Zuschauers eine Summe setzt.

Eine Summe, die nicht die Realität selbst ist, sondern eine Metapher derselben. Film ist also eine in der Realität des Filmmaterials materialisierte Metapher des Wirklichen.

(März 1975)

Im optisch und akustisch mit Kamera und Tongerät Erfahrbaren ist das Material gegeben. Das Materielle, das Konkrete ist grundsätzlich Basis jeder Filmproduktion. Nie arbeitet Film primär mit einer Idee, einem Begriff - jene oder dieser können zwar unter Umständen aus dem Konkreten gewonnen, von ihm abgeleitet werden - zündendes Element für die Faszination, die zum Machen treibt, ist aber das sicht- und hörbare Konkrete.

(Auch die Bilder unseres Innern, die bewussten und unbewussten, sind gespeicherte Bilder der Realität und als Bilder in uns konkret.)

Das Aufspüren bestimmter Teile der Realität (Motivwahl, Bildausschnitt) und deren Vorzeigen in der relativierenden Aneinanderreihung (Reihenfolge, zeitliche Dauer), die als Summe der Teile erst Film ausmacht, sagt über das Gezeigte ebenso etwas aus, wie über die Sehart und psychische Anlage dessen, der zeigt. Film ist zwar ein Abbild der allen in gleicher Weise sichtbaren Realität, mehr aber noch eines unter vielen möglichen Abbildern der von jedem anders erlebten, anders erfahrenen Realität und kann von Fall zu Fall ein vordem unbewusstes, tieferliegendes Abbild freilegen. (Nicht nur wegen der Fragmentierung und neuen Verkettung der Realitätsbilder, sondern auch, weil die Kamera "Erscheinungen am Rand notiert", d.h. Sachen ins Blickfeld rückt, die wir im allgemeinen sonst nicht mit Bewusstsein sehen.)

Es ist dies ein Abbild, das den Grundplan des Realen ahnen lässt und zu seiner Berechtigung weder eine Erklärung noch eine vorher gefasste, untergeschobene Idee oder gar nachträglich aufgesetzte Ideologie benötigt.

(Dezember 1975)

Ueber Experimentalfilme

Eine strenge Definition des Begriffes "Experimentalfilm" gibt es bis jetzt noch nicht. Einig ist man sich höchstens darüber, dass solche Filme meist schwer verständlich, ermüdend, technisch mangelhaft, schlecht kommerzialisierbar, manchmal obszön, fast immer aber elitär seien... Kenner weisen darauf hin, dass Experimentalfilme "Sehgewohnheiten durchbrechen"...

Feststeht nur, dass der Begriff eine Etikette ist, die allem angeklebt wird, was nicht eindeutig unter Spiel-, Polit- und Dokumentarfilm eingereiht werden kann, was mit grösster Wahrscheinlichkeit den Weg des Verleihs in die Kinos nicht findet.

Es gibt Autoren-, Künstler-, Filmemacherfilme: das alles ist Experimentalfilm oder auch nicht.

Wer aus Interesse und Lust am Film und vielleicht auch aus Ekel über den eingefahrenen Kinofilm selbst zur Kamera greift, hat einen ersten Schritt getan.

Er führt die Kamera mit sich wie früher der Maler, der Reisende den Skizzenblock, benützt die Schmalfilmkamera wie ein Papier, auf dem man schnell etwas notiert. Frei von den Zwängen kommerzieller Filmproduktion entsteht etwas wie Film: botanisierete Realität, noch ungeordnet. Zwischen Amateur und Künstler ist ein Bezug, Film ist für Alle, Kreativität nicht Sache des Berufs.

Aber es ist ein Sprung zu tun: der Künstler bleibt beim Gefundenen nicht stehen, sucht reflektierend weiter, bedient sich seines Mediums mit existenziellem Ernst. Er nützt es soweit als möglich aus, aber missbraucht es nicht.

Dass die Filme bildender Künstler so oft stumm sind, hat hier seinen nicht nur finanziellen Grund: Scheu vor dem anderen Medium Ton, seinem Gestaltungsprinzip - Weigerung, Fertiges, nicht selbst Gestaltetes zu übernehmen.

Experimentalfilm geht ebenso sehr von subjektiven Empfindungen wie von den objektiven Gegebenheiten des Mediums Film aus und kann dank seiner schonungslosen Ehrlichkeit beispielgebend werden. Arbeit mit Film hat selbstverständlich auch immer Arbeit am Film zum Inhalt. Hier hat der Experimentalfilm wieder Sachen freigelegt, die zwar schon seit je im Film drinliegen, vom Kommerzkino aber schon früh verschüttet worden sind.

Spielfilm, Polit- und Dokumentarfilm sind damit nicht abgeschrieben. Gerade der dokumentarische Film hat Manches mit dem Experimentalfilm gemeinsam: die Erforschung der Realität im Vertrauen auf die weitgespannte Objektivität des Filmbildes, welches auch Sachen einbringt, die sich am Rande unseres Sehbewusstseins befinden. (Redundanz der Bilder.) Andere Beziehungen können zum Spielfilm gefunden werden, je nach Neigung und innerer Verwandtschaft des Filmers auch zum Theater, zur Psychologie usw.

Hauptsächlich ist es aber die wahrnehmungspsychologische Seite, die am Film interessiert: Aufnahme und Speicherung von Bildern und Tönen, die in einer bestimmten zeitlichen Abfolge erscheinen, und deren Auswirkung auf das Bewusste und Unbewusste.

Da im Experimentalfilm die Handlung als vorantreibendes Element meistens wegfällt, muss nach anderen Gesichtspunkten (Gesetzen) montiert werden. Die einzelnen Einstellungen werden nach mehr oder weniger zwingenden bis sehr subjektiven Assoziationen oder "nach den Gesetzen des Zufalls frei geordnet" zusammengefügt.

Der gute Experimentalfilm darf als ein Stück Grundlagenforschung betrachtet werden und muss gleichzeitig die innere Notwendigkeit eines guten Gedichts, Musikstücks oder Bildes haben.

So steht der Experimentalfilm unter anderen Filmen wie ein Gedicht unter Romanen, Theaterstücken, Feuilletons, Zeitungsartikeln.

Dass auch ein Gedicht, dass auch lyrische Prosa nicht hemmungslos subjektiv und unbegreifbar verschlüsselt sein müssen, sondern ein gewisses Mass an rational nachvollziehbarer Analyse enthalten können, gilt auch für den Experimentalfilm.

Die Vielfalt der Teile, die Film ausmachen, ihre Relativität zueinander, ihre Untrennbarkeit voneinander, zwingen zu immer neuer Reflexion. Die ungeheuren Auswirkungen auf die menschliche Psyche können Film zu einem gefährlichen Instrument werden lassen und die verantwortungsbewusste Benützung dieses Mediums durch den Künstler kann Allen nur zugute kommen.

Es ist Aufgabe des Experimentalfilmers, den Film von Sachzwängen jeglicher Art möglichst freizuhalten. Nur so kann Film bewusst-seinserhellend wirken.

Man misstraut heute, skeptischer geworden, dem Film, der unreflektiert als Transportmittel von Ideen oder Ideologien eingesetzt wird. Das Wie einer Sache erscheint nicht weniger wichtig als das Was. Auch Filme über Aktionen überzeugen nur, wenn die Aktion für den Film mitgedacht, der Film selbst Teil der Aktion ist.

Film ist nicht nur Abbild der Realität und des Realitätserlebnisses, sondern auch selber als Material und als Projektion ein Stück Realität. Filmbilder können ebenso stark nachwirken wie Bilder der wirklichen Welt, können sie überlagern, Anstoss geben zu neuem Film. Film produziert Film: der Filmer filmt Projektionen wieder ab, liebt unbeachtete Randzonen, Spiegelungen, Reflexe - Film selber ist Spiegelung, von Reflexen ein Reflex, ist Bild und Abbild zugleich.

(Mai 1976)

Weitergeführt: Katalog der «kleinen» Filmformate

Anfang 1979 erschien die Ausgabe 2, 1979, als erste Ergänzung zum «Katalog für Filme der Formate 8 und 16 mm, Video und Tonbildschauen», der von einer Arbeitsgruppe der Vereinigung für den unabhängigen Film (vuf/afi) herausgegeben wird.

Der Gesamtkatalog 1+2, 1978/1979, enthält damit 130 Produktionen von 70 unabhängigen

Schweizer Filmemachern. Eine einfache und übersichtliche Gestaltung machen den Katalog preisgünstig (Selbstkostenpreis) und nützlich: zum Beispiel macht er durch ein nachgeführtes Adressregister die verzeichneten Autoren erreichbar.

Preise: 1+2, 1978/79 (Gesamtkatalog) Fr. 7.50 (zuzüglich Versand); 2, 1979 (1. Supplement) Fr. 3.50 (zuzüglich Versand).

Bestellung bei : vuf/afi, Katalog,
Postfach 123, 4020 Basel.

Film ebenso direkt angehen wie andere Medien.

Identität des gefilmten Materials mit dem Autor, Bilder aus dem eigenen Erfahrungsbereich.

Folgen von Bildern, assoziativ zusammengefügt in der Art eines Gedichtes.

Sich mit Bildern ausdrücken - ohne erzählerischen Faden, ohne Worte, jedenfalls ohne Kommentar.

Mit dem Ton mehr Raum, mehr Tiefe geben oder die Bilder von der realen Ebene gegen eine halb-reale verschieben, die diejenige des Traums ist, eines Tagtraums vielleicht.

Alltägliche Dinge wie man sie immer wieder sieht - die man fast vergessen hat, weil man sie zu kennen glaubt.

Die Dinge auseinandernehmen und wieder zusammensetzen - verschiedene Seiten eines Dings betrachten, ein Ding umgreifen, abtasten - so wie man flüchtig mehrere Aspekte der Dinge wahrnimmt im Gehen, im Fahren.

Durch Filmemachen untersuchen, was sich mit Film sagen lässt, was nicht - ob die Wirkung von Bildern die gleiche ist je nach Stellung und Dauer, ob und wie weit sie steuerbar ist oder nicht etc.

Die Dinge so lassen wie sie sind (nicht manipulieren) - aber sie abbilden, um zu sehen wie sie sind, wie sie scheinen.

Filme von Sachzwängen freihalten. Technisch unkomplizierte, billige Filme machen.

MARCEL STURZENEGGER

Keine Formspielereien produzieren - aber spielerisch bleiben,
offen bleiben. Sich überraschen lassen, nicht mit vorgefassten
Meinungen, determinierten Formvorstellungen die Sachen angehen.

Die formale Gestaltung des Films in Abhängigkeit sehen von der
abgefilmten Realität und der durch sie verursachten Emotion.

Den Rhythmus der Bildfolgen in Einklang bringen mit dem eigenen
Empfindungsrhythmus.

Abbilder der Realität schaffen, die sowohl innere als auch äus-
sere Bilder sind und in beider Weise gelesen werden können.

Unter den unendlich vielen Bildern, welche die Realität anbietet,
diejenigen auswählen, die sich am ehesten decken mit den inneren
Bildern der Erinnerung.

(Juni 1979)

Die Dinge sind, was sie scheinen.
Die Dinge sind, was sie sind.
Das ruhige Sein von Dingen und Menschen.
Die Dinge so zeigen, wie sie scheinen, wie sie sind.
Neuer Bezug zu den Dingen, neue Bezüge der Dinge untereinander.
Einen ruhigen Blick werfen auf die Dinge der Welt.
Nicht die Dinge mit gewollter Bedeutung besetzen.
Eher freimachen von Bedeutung.
Nicht den Blick sich verstellen lassen von gewohnter Bedeutung.
Eingebettet in Zeit und Ort, im Licht, im Schatten die Dinge.
Stillebenhaft, pflanzenhaft Dinge, Menschen, Tiere.
Das Verbindende des Lichts.

MARCEL STUESSI

PRODUKTIONS
NOTIZEN

Gedanken eines auch filmenden Malers :

"Wer ein Buch für eine kleine elitäre Schicht schreibt, soll sich doch nicht wundern, wenn nur diese kleine elitäre Schicht erreicht wird."

Johannes Mario Simmel (Zitat aus der "BZ")

"Ich wundere mich nicht und sehe mich zum vorneherein als Experimentalfilmer des "nicht-kommerziellen Kinos". In unserem Land, wo es sogar die arrivierten Spielfilmmacher schwer haben, sich über die Runden —(eventuell) sogar mit Subventionen — des kommerziellen Kinos zubringen, strebe ich sowieso nicht das illusionär-narrative Filmemachen an.

Filmen ist die fast schönste Nebenbeschäftigung der Welt und es kostet auch mit Super-acht, doch eben siehe oben, analog dem Buchschreiben."

Gedanken eines auch malenden Filmers :

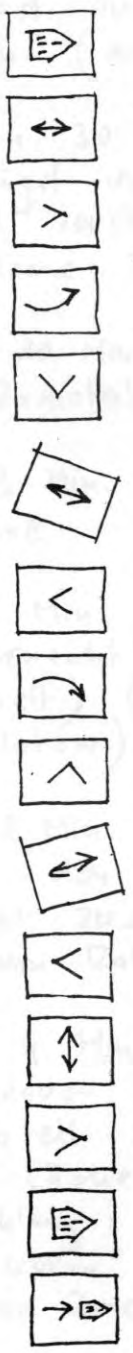
"Erwähnenswerter Unterschied zwischen dem Betrachten von Bildern oder Fotografien und von Filmen :

Bei Ausstellungen bewegen sich die Betrachter im Raum um die an der Wand hängenden Objekte, bei Filmvorführungen aber sind die projizierten Bilder in Bewegung und die Betrachter sitzen.

Die Transzendenz von Filmen ergibt sich durch — das Illusionäre — und die Bewegung der Einzelbilder während der Filmvorführung."

180 Sek. = 1500 cm | 5 Sek. = ~ 41.5 cm | 24 Sek. = ~ 200.0 cm

Verwischt 24
 Verwischt 24
 Verwischt 24
 Verwischt 24
 Verwischt 24
 Verwischt 24



Zoom 5 Freie Str. von oben
 Schau-fenster 5 Schau-fenster
 Schau-fenster 5 Schau-fenster
 Schau-fenster 5 Schau-fenster
 Schau-fenster 5 Schau-fenster
 Schau-fenster 5 Schau-fenster
 Schau-fenster 5 Schau-fenster
 Freie Str. nach oben

24 Sek. Verwischte Bewegung | ↔ | Bewegungsrichtung des Kamera
 5 Sek. Feste Kameraeinstellung

~ 3 Min. Freie Szene bei Nacht
 Basel, M. + A. Juni 78

23. Feb. 79

auf dem Film

6 bis 64 ~ 2 Min. 25 Sek.
"Herz, warum schlägst du so warm und
"Hab' nur dich allein" (aus: Der Zarewitsch)

* 65 bis 98 ~ 1 Min. 30 Sek.
"Herz, warum schlägst du so warm" (am
Ende mit Radioteil zerstückelt) (aus: Der
Zarewitsch von Franz Lehár)

* 102 bis 270 ~ 10 Min.
Brumnton mit Radioteil zerstückelt.

(farbig)

271 bis 318 ~ 3 Min. 15 Sek.
Kinderwildaufnahme

Film

* 321 bis 359 ~ 3 Min. 35 Sek.
"Mitternacht, Mitternacht" (am Ende mit
Radioteil zerstückelt) (aus: Martha von
Friedrich von Flotow)

Bearbeiteter

* 372 bis 421 ~ 2 Min. 35 Sek.
"Als der Herrgott den Mai gemacht" (am
Ende mit Radioteil zerstückelt) (aus: Im
weissen Rössel von Ralf Benatzky)

Musik zu

* 422 bis 470 ~ 4 Min.
"Im Salon zur blauen Pagode" (am
Ende mit Radioteil zerstückelt) (aus:
Das Land des Lächelns von Franz
Lehár) Als Ausklang: "Herz, warum
schlägst du so warm" + "Hab' nur dich
allein" (aus: Der Zarewitsch von Franz Lehár)

RUEDI BIND

PRODUKTIONS
NOTIZEN

aus den aufzeichnungen eines
88 kameramannes

(fenster - sehen und denken - kameras im zuschauer-
raum - das denken, das dem sehen hintennach hinkt -
filme, in denen keine zeit vergeht - das sehen unter
dem druck des denkens - die destruktivität des film-
betrachters - wenn der fertige film daneben gegangen
ist - während der arbeit an 'a second hand film' -
120m im dunkelsack - kamera und projektor als trick-
kisten - der abendausfüllende, menschenaushöhlende
spielfilm - von pressköpfen)

das erste, das mir aufging, als ich mich auf das
sehen konzentrierte war die erkenntnis: wie wenig
wir doch sehen von dem, was wir sehen.

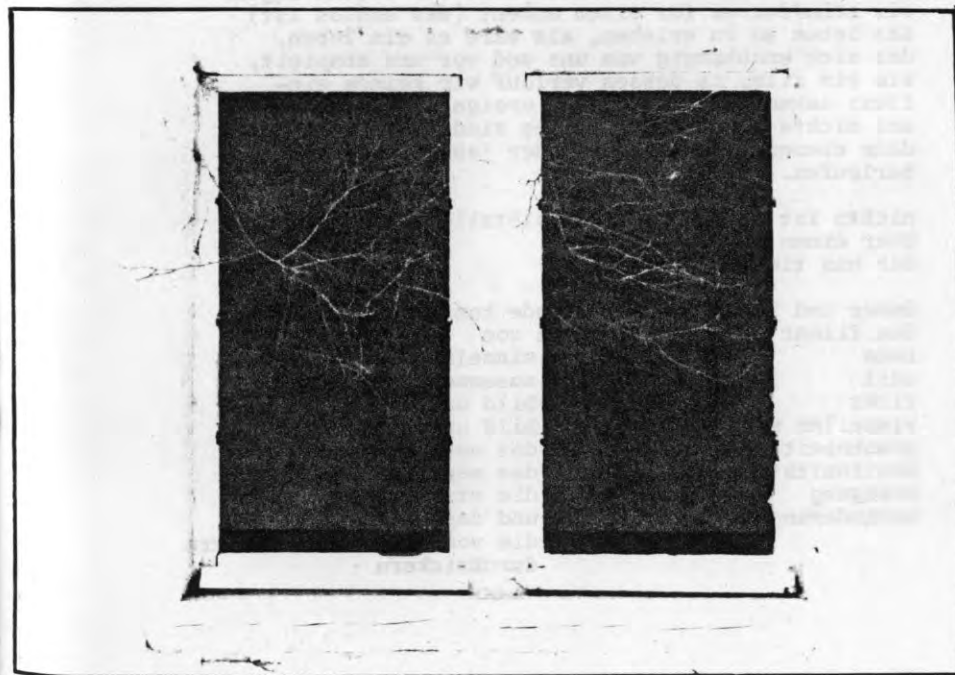
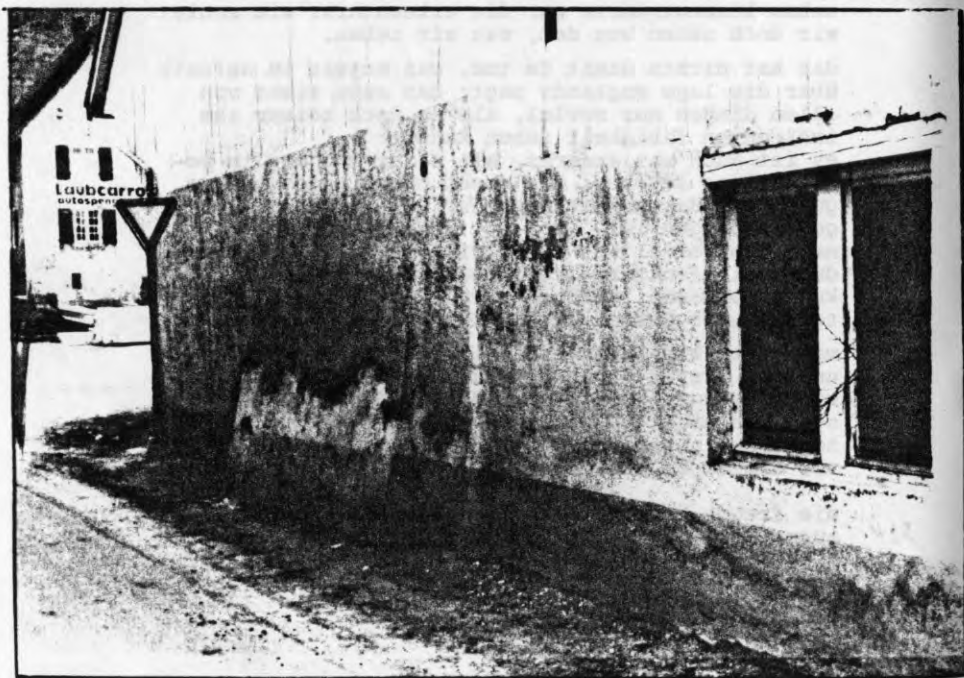
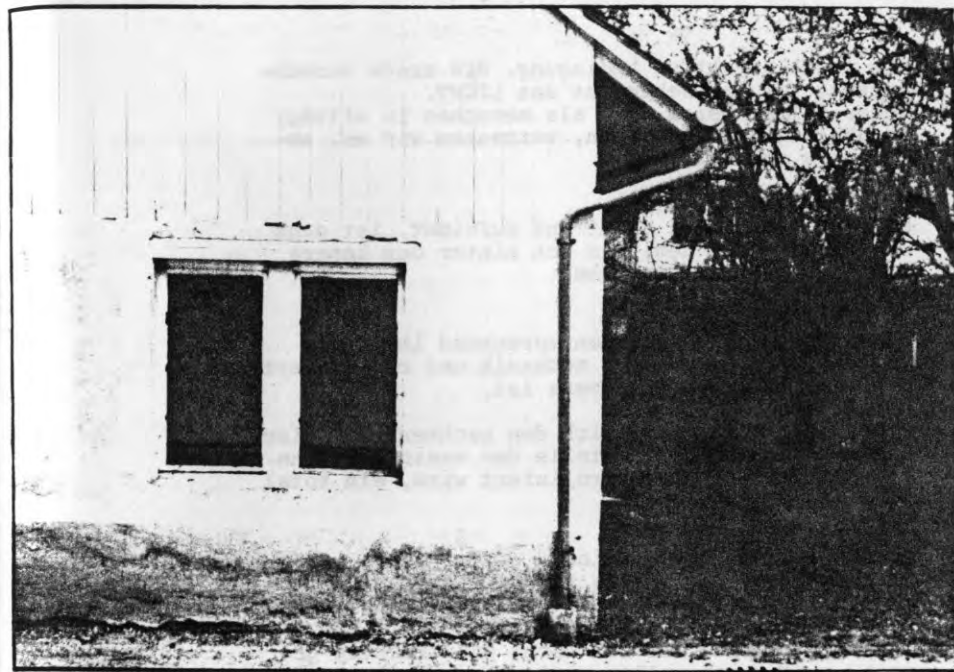
das hat nichts damit zu tun, was engels im aufsatz
über die lage englands sagt: das auge sieht von
allen dingen nur soviel, als es nach seiner ihm
inhärenten fähigkeit sehen kann.

es ist auch was anderes, als saint-exupéry im pe-
tit prince schrieb: man sieht nur mit dem herzen
gut, weil das wesentliche für die leiblichen au-
gen verborgen ist.

nein ich meine: was immer wir sehen, sehen wir
durch ein fenster,- nicht nur wenn wir durch die
kamera schauen, nicht nur wenn wir auf den aus-
schnitt des projizierten stück films schauen.

was immer wir sehen ist teil, ist ausschnitt.
und von diesem bischen, das wir sehen, sehen wir
wiederum nur einen teil, solange die fenster-
scheiben nicht sauber sind, solange wir es nicht
schaffen, unvoreingenommen das zu sehen, was sich
vor den augen auftut.

die freude die sich ausbreitet in einem offenen
auge



die erste objektive bedingung, die erste voraussetzung für das sehen ist das LICHT.
jeder filmer weiss das. als menschen im alltag, geschäftig und verbissen, vergessen wir es, solange es tag ist.

die kamera denkt nicht.
das, was die kamera sieht und aufnimmt, ist ganz verschieden von dem, was ich hinter der kamera und durch die kamera sehe.

die kamera denkt nicht.
sie nimmt einfach auf, entsprechend ihren gesetzmässigkeiten, ihrer mechanik und registriert, wenn ein film in der kamera ist.

wären es kameras, die sich den nachher projizierten film anschauen, anstelle der menschen, dann wäre der film, der da projiziert wird, ein total anderes erlebnis.

es gibt menschen....nein.
manchmal schaffen wir es in einen zustand zu kommen, wo wir uns in der welt und im alltäglichen leben vorkommen 'wie in einem film', wie man neuerdings sagt. das ist nicht ganz richtig gesagt. eigentlich wollen wir sagen: wir kommen uns vor wie kameras im zuschauerraum. wir wollen sagen: wir schaffen es für einen moment (der endlos ist), das leben so zu erleben, als wäre es ein leben, das sich unabhängig von uns und vor uns abspielt, wie ein film, in dessen verlauf wir keinen einfluss nehmen können, dessen ereignisse aber auch uns nichts anhaben können: es sind zwei verschiedene ebenen, die nebeneinander 'ablaufen' und herlaufen.

nichts ist so tief wie das plötzliche bewusstwerden über einen abgrund
der uns tief erschüttert

immer und immer wiederkehrende konfrontation für den filmer mit den problemen von

raum	einzelnes
zeit	zusammenhängendes
licht	bild und ton
visueller wahrnehmung	bild und bild
gewohnheit	das nebeneinander
kontinuität	das nacheinander
bewegung	die stille
veränderung	und das schweigen
	die von hinter den bildern
	durchsickern

indem ich nicht nur etwas sehe, indem ich be-
ziehungen sehe, SEHE ich nicht nur, ich DENKE
auch: ich knüpfe verbindungen, ich schlage
brücken, ich setze in beziehung, ich ziehe ver-
gleiche, ich arbeite mit begriffen.

wäre das denken des filmbetrachters kein problem,
wäre auch das sehen des filmbetrachters keines.
wenn ein unvorbereiteter, aber voreingenommener,
normal konditionierter filmbetrachter einmal einen
sog. experimentalfilm sieht, kommt sein klein-
mütiger verstandesmensch mit seinem trägen, starren,
humorlosen denken ins rotieren, das keine sprünge
macht und keine überraschungen liebt. sein 'wenn
dieses, dann jenes', sein 'und dann, und dann, dann,
dann, dann' kommt ins rotieren. es ist sein denken,
nicht das sehen, das ins rotieren kommt, das in
immer gleich engen bahnen um seine augen kreist,
um schliesslich als stein des anstosses genau vor
seinen augen, in seiner blickrichtung liegengubleiben.
drum sollte man immer gleich auch von seinen denk-
gewohnheiten sprechen, wenn die sehgewohnheiten zur
rede stehen. dieses kleinliche, faule denken reicht
völlig aus, um sich eine zigarette anzuzünden oder
um einkäufe zu machen. aber dieses kleinliche, lahme
denken hindert den betrachter eines experimental-
films, zu sehen, was er sieht. sein denken hinkt
seinem sehen hintennach. dadurch verliert sein sehen
die frische. was an neuem aktiv werden könnte im
sehen, wird zurückgehalten, verhindert vom altein-
gefahrenen denken, das fortlaufend während der
filmvorführung von der gerade jetzt entstehenden
wirklichkeit überholt wird, mit einer geschwindig-
keit von 24 bez. 18 bildern pro sekunde.

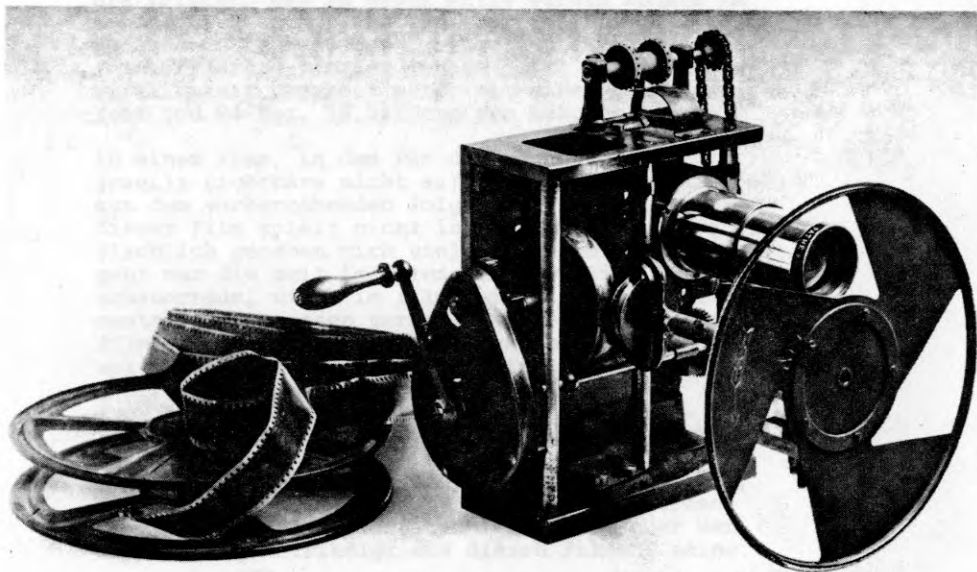
in einem film, in dem für den zuschauer das
jeweils sichtbare nicht auf seine gewohnte art
aus dem vorhergehenden folgt, vergeht keine zeit.
dieser film spielt nicht in der zeit, obwohl ober-
flächlich gesehen sich vieles bewegen mag. es ver-
geht nur die zeit (meistens lang-weilig) im zu-
schauerraum, nicht im film. viele sog. experi-
mentalfilme stossen gerade aus diesem grund den
filmbetrachter vor den kopf, und ein bischen
später aus dem vorführraum: mutzenbecher (filmo-
grafie) fällt mir ein, oder auch ich selbst
(variationen ohne thema). die einzelnen ein-
stellungen stehen für sich. auch die tagebuch-
filme von raz gehören hierher, um nur die
wenigen zu nennen. was die erwartungen betrifft,
die von seinem denken gehegt und gelegt werden,
kommt der handlungskonditionierte zuschauer ver-
wirrt und unbefriedigt aus diesen filmen. seine

erwartungen von 'was sein sollte und wie es geschehen sollte und wie es gefilmt sein müsste' laufen parallel während der filmvorführung amok gegen das, was sich tatsächlich vorne auf der leinwand, bez. in seinem kopf an bildentstehungen abspielt.

dieses filmbetrachten, dieses sehen unter dem druck eines solchen denkens kann man nicht anders als destruktiv empfinden. und diese scharenweise unfähigkeit und destruktivität, diese reihenweise lieblosigkeit praktisch bei jeder vorführung gegen film und filmemacher ist für viele von uns schlimmer als eine faust aufs auge.

lass uns
über die
felder
laufen

weit
und
endlos



1895

man schlängelt sich so durch
von einer vorstellung
in die nächste vorstellung
sowie von einem raum
in den nächsten raum

eine ungeheuerliche, gerichtete anstrengung ist verlangt, will man (will ich) dem auch nur für eine kurze phase entgehen.

wer kennt es nicht, anfänglich nur als gefühl, dann als klar dastehende erkenntnis: der fertige film, der hergestellte streifen, den ich gebaut habe, stimmt nicht. das was geworden ist, stimmt nicht überein mit dem, was ich machen wollte, machen musste,- stimmt nicht überein mit dem, was ich ausdrücken wollte. es ist oft sehr schwierig diese erkenntnis zu vollbringen, denn mehr als das fertige werk, sehen wir (selbstverliebt und vernarrt in unser kind, unser werk, und die anstrengung nach der arbeit noch im nacken) das, was es hätte werden sollen. auch wir als filmemacher (im schaffen) gehen uns als filmbetrachter (mit seinen erwartungen) oft auf den leim. so sind mir offensichtlich viele streifen und jeweils erste studien daneben gegangen und mit ihnen der schwung, der sich in ihnen inkarniert hat. grund? alles war recht schön, nur es stimmte überhaupt nicht, der rhythmus war völlig daneben, kein atem da, oder zuviel geraucht und kaffee getrunken, oder an die frau gedacht, während ich die landschaft filmte, oder zeitdruck, zeitmangel, mangel an rückhaltloser gegenwärtigkeit, daseindefizit, oder während die kamera surrte noch mit einem freund geredet, oder den kontakt zum ersten impuls verloren, das entstehende, den film aus den augen verloren, oder, auch das gibts, die kamera einfach nicht in den griff bekommen.

während der arbeit an 'a second hand film'. film ohne jede handlung, etwa im sinne von 'kein thema und seine variationen'. das was ich im umgang mit den menschen in meiner umgebung anstrebe, versuche ich auch mit den bildern in meinen filmen: ihnen die grösstmögliche freiheit und entfaltungsmöglichkeit lassen in einem offenen ganzen,-einem offenen ganzen, von einem einheitlichen und aufrechten willen durchzogen von anfang bis ende. sofern ein werk zustande kommt, muss es stehen - und ich muss dahinter stehen können. aber das werk muss stehen, zuerst: unumstösslich stehen...und an seinen rändern unaufhörlich oszillierend von möglichkeiten... wenn ich das vorhergehende noch einmal durchlese, liest es sich wie ein programm. es ist aber eher ein zwischenbericht, ein zwischenbericht zu meiner

bisherigen arbeit, ein zwischenbericht zu meinem leben und meinen beziehungen zu menschen,- beziehungen, die anfänglich von meiner kleinen autoritären eigenwilligkeit bestimmt und verzwängt wurden, bis der entscheidende ruck und bruch passierte, der den üblichen brutalitäten des alltags und im alltäglichen die stosskraft nahm. dass es nicht ein für alle mal geschieht, sondern immer wieder angefangen und aufgefangen werden muss, ist vielleicht die nicht abbrechende anstrengung, die mich der menschlichen qualität in unseren beziehungen, die so fern ist, näher bringen wird, schrittweise, gleichsam einzelbildhaft fortschreiten. das was ich im film mache, geht immer jeweils von den möglichkeiten aus, die ich habe, die ich mir zum teil erst eröffnen, erst erkämpfen muss. vielleicht ist ein grosser teil dieses kampfes ein kampf um das mögliche, während man (wer) uns schonungslos bombardiert mit dem tatsächlichen und bestehenden, mit dem harten und festen, mit hartgewordenem und festgefahrenem. mein anfang liegt an der grenze. mein ziel ist eine bewegung über diese grenze. ich starte selten auf einer schönen piste mitten im land. ich beginne da, wo ich vorher in irgendeiner weise angelangt bin, oder fast angelangt bin. ich fahre unentwegt fort. von einer höheren warte aus betrachtet, ist es vielleicht auch, ist vielleicht dieses fortfahren nach vorwärts, ein annähern, ein kreisen, ein einkreisen derselben 'sache' bis sie zu ihrem vollständigen ausdruck gekommen ist, bis sie vollendet ist. was ist es? wenn interessiert das schon, ausser mich selbst und die schöpfung.

im kern-filmstudio. gerade hier, wenn sie uns für den gellert-film die kamera erklären, die beleuchtung...wenn es darum geht, die handgriffe in den griff zu bekommen, die es braucht, um eine 120m spule im dunkelsack einzulegen, etc. merke ich, wie wissbegierig, wie lernbegierig ich im grunde bin. ich befinde mich durch diese bereitschaft, neues zu lernen, in jenem seltsamen -und für mich speziell ungewöhnlichen- zustand der unterwerfung. es ist dieser zustand, wo ich mich ganz zurücknehme, meine eigenwilligkeit zurückstelle und nur noch empfänglich bin. im zustand des lernens kann man mich töten, weil ich ganz offen, wehrlos, verletzlich bin, wie im zustand und in der tätigkeit des schöpferisch seins. es ist einer dieser wenigen momente, wo ich mich dem gegenüber, dem anderen ausliefere, wo ich mich bis zum bersten öffne. es besteht da ein inniger zusammenhang zwischen der bereitschaft, zu lernen, sich etwas zeigen und sagen zu lassen, die dinge und menschen an sich herankommen zu lassen, und der fähigkeit, selbst schöpferisch zu sein, selber und selbst-

tätig dinge, gestalten, bilder, entdeckungen hervorbringen. es ist da eine innige bewegung zwischen der bereitschaft, wahrhaft zu lernen, und der fähigkeit, selbst schöpferisch zu sein, und der liebe. die menschen vom kernstudio unterstützen diese freude am lernen noch, indem sie (vorallem kremer) sehr freundlich und entgegenkommend sind, was gänzlich unerwartet kam. denn was sind wir in ihren augen anderes, als dilettanten und kleine stümper. doch sie lassen uns nichts davon spüren, wenn sie uns die sachen zeigen. die freude, die sich ausbreitet in einem offenen auge. die kamera, die bolex, ist schon schön...mit ihrer 120m-kassette...dieses ungetüm. und dieses schöne, saubere, gleichmässige surren des getriebes. die lust, zu filmen. die lust, die kamera überall mitzutragen, sie nachts nebens bett zu stellen, neben den kopf.

die freude, die sich ausbreitet in einem offenen auge, das den gegenständen und dem von leben durchfluteten entgegen glänzt, das die sonne bescheint.

ich öffne die kameralinse
und die welt dringt auf mich ein





Demonstration der Trägheit des menschlichen Auges.
Ein glimmendes Streichholz wird im Kreise geschwungen. Die Nachbilder vereinigen sich zum Eindruck eines glühenden Kreises.

kamera und projektor sind von allem anfang an trickkisten gewesen. der film begann mit einem gewaltigen trick, mit dem dem zuschauer vorgetäuscht wird: etwas bewegt sich. alle filmer sind in dieser beziehung trickfilmer. alle filme beruhen auf kleinen und grossen filmtricks. und kein publikum wird so sehr verseckelt, wie das filmpublikum. es wird zudem während der ganzen vorführung ununterbrochen terrorisiert von den aufblitzenden einzelbildern aus der dunkelheit auf dem belichteten filmstreifen.

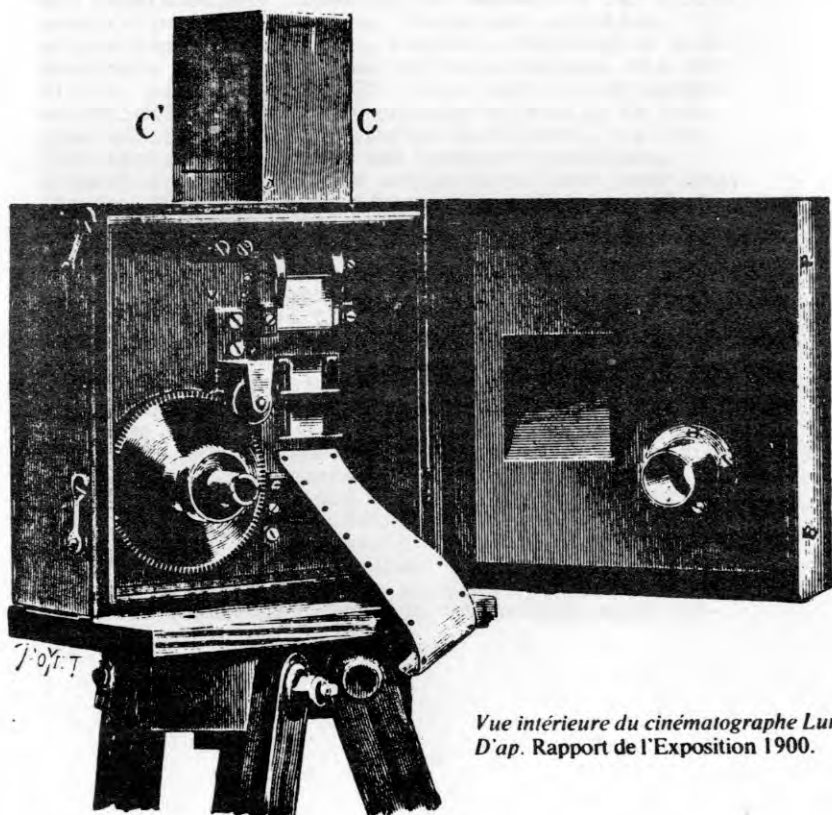
vor wenigen jahren noch, hat man vor den abendausfüllenden spielfilmen im vorprogramm sehr oft einen zeichentrickfilm abgespielt. das ist eine gute idee. nicht nur, dass der zuschauer (abgespannt von der aushöhlenden arbeit kommend) sich zuerst einmal erheitert und dann entspannt vor dem langen handlungsbeladenen schmarren, der dann folgt, sondern auch als leisen (aber verstärkten) hinweis auf die grundlage des films: den trick. im gegensatz zu diesen zeichentrickfilmen, die vorallem aus der grenzenlosen fantasie des filmers springen, aus seinem kopf in unsern kopf, werden heute -bezeichnend für die kinomentalitätsentwicklung- nur noch werbefilme für waren gezeigt, die ihrerseits einen leisen (aber verstärkten) hinweis auf den hauptaspekt des films geben, den er für kinobesitzer, kinofilmproduzenten und verleihher und zwischenhändler hat: der film als ware. der werbefilm ist heute der zur äussersten perfektion getriebene trickfilm. und der abendausfüllende, menschenaushöhlende spielfilm ist vorallem ein (zumindestens intentierter) werbefilm für stars, produktionsgesellschaften, techniker, whyskies, zigaretten, möbel, autos, kleider, reichum an konsumgütern und 'beneidenswerte' lebensweisen. wie der kleine, perfekte werbefilm, wird auch dieser abendausfüllende, menschenaushöhlende spielfilm in speziellen studios und agenturen fabriziert, die den film nicht nur als ware und geschäft verstehen, sondern die zugleich ein verlängerter arm jener sind, die den film und seine menschen vorallem als ideologische agentur gebrauchen.

in einem film kann man als zuschauer die einstellungsfolge auch so auffassen, dass auf der leinwand (in der leinwand) jedes bild (jede einstellung) abgelöst wird vom darauffolgenden bild. das wird noch unterstützt in einem cinémascofilm . die leinwand wird während ca. 1½ stunden von -sagen wir in einen spielfilm- rund looo einstellungen abwechslungsweise nacheinander a b g e d e c k t. ein bild wird ersetzt durch das nachfolgende., das nachfolgende nimmt die stelle des vorhergehenden ein: es löst es ab. die letzte einstellung wird dadurch charakterisiert, dass nach ihr wieder die wirklichkeit, die andere wirklichkeit beginnt: das licht im saal geht an, der zuschauer agiert wieder selber, indem er sich erhebt und den raum verlässt, um sich der anderen wirklichkeit zuzuwenden, um sich der anderen wirklichkeit auszuliefern.

im kopf des zuschauers stapeln sich all die aufeinanderfolgenden bilder a u f e i n a n d e r, wie die seiten eines buches oder wie karten einer kartei. kommt man nicht oft aus diesen abendausfüllenden, menschenaushöhlenden spielfilmen mit einem eigentümlichen PRESSKOPF. von den einzelnen seiten oder bildern hat man höchstens ein paar wenige noch in der erinnerung. was bleibt ist der ballast von einem grossen klotz am stück, der am halse baumelnd, den kopf nach unten zieht und gleichzeitig gegen die brust drückt. einige menschen empfinden gerade dies angenehm, finden sie sich doch für kurz gewichtiger, als das leichtfüssige tapsen über die oberfläche des alltags es sonst zulässt. einige menschen haben aber im laufe ihrer jahre von all den spielfilmen und fernsehfilmen ein gesicht bekommen, als ob ihr darm sich durch ihren kopf winden würde.

(ein erster schub der 'aufzeichnungen eines s8-kamera-
mannes' - seit 1973)

ruedi bind



*Vue intérieure du cinématographe Lumière.
D'ap. Rapport de l'Exposition 1900.*

ANDRE LEHMANN

Film

PRODUKTIONS
NOTIZEN

BASEL - PARIS
PARIS - BASEL

1977 - 79
22' stumm

- Der erste Teil entstand im Februar 1977, der letzte im Februar 1979.
- Die sieben Teile sind in der Reihenfolge ihres Entstehens montiert.
- Die Teile I und III wurden gefilmt von Lorilee Garbowska.
- Eine erste Fassung des Films wurde 1978 gezeigt (Filmfest in der Litfass-Säule, Basel).
- Es handelt sich um Versuche, die mit der Eisenbahn mehrmals zurückgelegte Strecken, in Film umzusetzen.
- Jeder der sieben Teile stellt einen Versuch, eine Annäherung dar.
- Aufnahme und Wiedergabe sind identisch: Entwurf statt Montage.
- Die Arbeit steht im Spannungsfeld zwischen subjektivem Erleben und objektiver Bestandaufnahme: Dokument einer visuellen Erfahrung/ Dokumentation von Wirklichkeit.
- Untersucht wird im weitesten Sinn das Verhältnis von Abbild und Wirklichkeit.
- Wieweit sind die Wirklichkeit der Erfahrung und die Wirklichkeit des Films identisch; wieweit schafft die neue Wirklichkeit des Films neue Erfahrungen, andere Bewusstseinsinhalte?
- Die räumlich-zeitliche Ausdehnung der Strecke führt zum Problem der Auswahl. Im Gegensatz zum Film WESTSIDE-HIGHWAY NY 77 liess sich hier nicht mehr lückenlos dokumentieren.
- In den meisten Teilen von BASEL - PARIS erfolgte die Auswahl der Aufnahmeorte aufgrund von linearen Zeitberechnungen: Streckenabschnitte repräsentieren also das Gesamte.
- Wieweit sind Teile in der Lage, das Ganze zu vertreten, es sichtbar zu machen (Film als Konzentrat)?

Nicht das Auge am Sucher soll entscheiden, nicht die Arbeit am Schneidetisch. Film-Bilder sind für mich das Produkt einer auf den Gegenstand bezogenen Idee.

Hammerstrasse 158
Basel 1978

Protokoll einer Oertlichkeit

1978 - 79
16' stumm

16.8.78

Ein Ort in meinem Umkreis, täglich schaue ich hinein. Ein Ort, der bald verschwinden wird - Abbruch.

Anlass zur visuellen Konservierung: Protokoll einer Oertlichkeit.

Ruhige, "sanfte" Bilder?

Ein Ort ist aber kein statisches Objekt - was es sowieso nur als Abstraktion gibt - sondern ein Lebensraum, also lebendig. Er wird im Er-Leben gesehen. Beim Sehen des Films sollte er wieder erlebt werden können, sonst wäre er endgültig tot und unwichtig (museal).

Wie kann ich ihn aufnehmen, um ihn wieder zu geben? Und bei diesem Wiedergeben das Bewusstsein für Umwelt, Lebensraum schärfen. (Sonst wäre es Nostalgie.)

Der Ort wird schon jetzt nicht mehr "gebraucht". Er hat seine Funktion durch das Fortschreiten - Fortschritt genannt - verloren.

Die Kamera soll Bilder einholen, nicht durch mein Auge, sondern durch die Gegebenheit ihres Gegenstandes gesteuert. Der Film soll so aussehen, als hätte er von jemand anders in der gleichen Weise gemacht werden können (...dem der Ort wichtig ist). Der Dialog soll nicht zwischen Künstler und Gegenstand, sondern zwischen dem gefilmten Ort und dem Betrachter stattfinden. Nicht Nachvollzug einer "sensiblen Subjektivität".

5.9.78

Während ich zu filmen beginne, tauchen plötzlich Leute auf. Es soll hier eine Kunstaussstellung stattfinden, vernehme ich. Die Zeit drängt nun.

Hammerausstellung: Aerger darüber, dass niemand den zum Haupteingang umfunktionierten Ort beachtete. Selbst die Künstler benutzen ihn nur als Staffage und Abstellraum.

13.6.79

Vom Küchenfenster aus kann ich einen Teil der Oertlichkeit sehen. Das Kopfsteinpflaster ist bereits weg (Rheinpromenade?). Es bleibt ein Film. Das Positivste was mir dazu einfällt: besser als nichts. Und bald nichts mehr?

HAMMERSTRASSE 158
BASEL 1979

Verlust einer Oertlichkeit

Juni 79

René Burkhardt :

LUMIERE'S MASCHINE

eine maschine
ein machine-gun das bilder schiesst
die realität in sekundenbruchteile zerstückelt
ein brutaler barbarischer akt
der die unzulänglichkeiten der augen ausnutzend
mir und andern in das bewusstsein fetzt
eine illusion einzuhämmern versucht
wie der presslufthammer auf sommerlichem asphalt

eine maschine
erfunden um ehrlich zu sein
darauf verzichtend die realität
bewusst zu manipulieren
missbraucht um einer industrie willen
die aus der illusion ihren profit zieht
eine visuelle vergewaltigung
den betrug mit verlogenen bildern
in mein gehirn
und andere gehirne einzuverleiben versucht
mit der absicht
mir die letzte individualität zu rauben
den letzten rest von 'ich' zu liquidieren
damit die money-machine
der traumfabrik geschmiert weiterläuft

eine maschine
von den erfindern als bereicherung
der menschlichkeit gedacht
bald nach ihrer schöpfung
ihrer wirklichen substanz beraubt
die wahre ästhetik
die der maschine innewohnt
ist in den leuchtenden underground gedrängt
was bleibt ist die ästhetik des geldes
die ästhetik des massenbetrugs
dem vehikel mich und andere auszubeuten

eine maschine
für den ewigen traum des sunset boulevard
von den supervillen auf den hügel von l.a.
der falschen illusion
die zur wirklichkeit gerinnen soll
diesen traum such in mein bewusstsein hämmernd
die unsterblichkeit des kapitalismus predigen
solange und ohne unterbruch
bis der letzte winkel meines gehirns
für die missbrauchte maschine vorbereitet ist
mir die letzte fähigkeit nimmt
zur auflehnung
zum kampf gegen die vergewaltigung meines denkens
meiner reduktion zum glotzenden
alles in sich aufsaugenden monster

eine maschine
von den erfindern als bereicherung
der menschlichkeit
bald nach ihrer wirkung
die wahre
die der
ist in den
was bleibt
die katho
den vehikal


eine maschine
für den
von den
der falsche
die zur
diesem
die unster
solange
bis der
für die
wir die
zur aufle
aus kampf
meiner red
alles in

eine maschine
reduziert für
action
sex
crime
abenteuer
drama
haha
bronson
zelluloid-cowboys
al capone
de laurentiis
blödes gewäsch
blah blah
gehirnwäsche
verfickte scheisse
unterhaltung
abfall
kunst-hurerei
nicholson
stargetue
jetset-gehabe
pyjama-supermänner
rasierwasser-helden
männlichkeitswahn
lustobjekt-frauen
ooh
lustgestöhne
fleisch
porno-beschiss
frustration

money-macking
emotion
glyzerin-tränen
trauer
fröhlichkeit
lachen
schreien
schluchzen
wasserfestes kino
regieanweisung
nachplappern
wiederholen
verschwenden
20 millionen \$ budget
gigantomanie
perfektionswahn
sensationen
stuntmen-theater
impertinenz
1 million \$ gage
stars
regisseure
produzenten
papiertiger
und
und
und
lustobjekt-frauen
ock
lustgefühle
fleisch
porno-beachies
frustration

eine maschine
deren ehrliche funktion längst begraben ist
und mit ihr die letzten totenwächter
die sich ihrer erinnern
sie behutsam konservieren
den gewaltigen ausbruch der befreiung vorbereitend
ein feuer schüren
das die falsche illusion verzehren
mit reiner visueller energie pulverisieren
den betrug aus meinem kopf spülen wird

eine maschine
das kino
der film
mein geliebter verdammter bastard
die faszination der zeit
der bewegung
der möglichkeit etwas zu reproduzieren
zu speichern
sich anzusehen
mein zorn über die reduktion der maschine
die wut darüber was aus ihr geworden ist
mein bedürfnis nach erlebnissen durch die maschine
wo ich nicht betrogen und kastriert
nicht zum ausbeutbaren objekt gemacht werde
geben wir der maschine ihre wahre funktion zurück



René Burkhardt:

VISUAL 2

Einzelbilder / beklebter Blankfilmstreifen /
Verlauf / 9 Minuten / verändern / Einzelbilder
anonymer Filmer / Filmrolle / Kodak-Entwicklungs-
labor / Beutel / Stückchen / Kader / Filmzeit /
Bildinhalte / Realaufnahmen / Metamorphose
durchmachen / Material / technologische Realität
verdeutlichen / Kinoemotion / illusionistisch
aufbauen / demonstrieren / Reproduktion /
Vorgang / optisch kopieren / Veränderung /
Filmstreifen zerstören / intakt konserviert /
während Projektion / Zuschauer / Illusion
vermitteln / Dualismus / Licht werfen /
Problematik / Film / Realität / Medium / Lein-
wand / Schatten / Bilder sehen / Sachen einkop-
ieren / Vorführer / Projektor / Objektiv /
Resultat reflektieren .



lynn und die bilder von lynn

lynn, new yorkerin und tippgirl bei der chase manhattan bank, verbringt ihre mittagspause zwischen protein-food der kantine und einer sitzbank im central-park, wo auch ich die mittagszeit verdöse und in den monströsen scheinwerfer blinzle, der durch grauen dunst new york ausleuchtet. mit einem kurzen gruss setzt sich lynn neben mich auf die bank, ich rücke etwas zur seite, weil ich nahes beisammensitzen nicht mag. sie wickelt einen ham- and cheese-sandwich aus dem durchsichtigen plastikpapier und hackt mit ihren schillernden zähnen einen ersten bis sen aus dem weichfeuchten weissbrot. ausser dem kauen und dem surren der kamera ist fast nichts zu hören, im background motorenlärm, rascheln dürren laubes und das trillern eines vogels, was aber eine sinnestäuschung sein muss. die hitze nimmt zu, der scheinwerfer scheint näher zu kommen. ich mache lynn darauf aufmerksam, sie zuckt mit der schulter, sie bemerkt nichts, lässt einen blick in meine zusammengekniffenen augen gleiten, den sie wieder vergisst, den ich aufschreiben werde ohne ihn je wiedergeben zu können, da hilft auch die aufnahme auf dem film nichts, den ich jahre später auf papier entwickelte . . . des weiteren filme ich meine schuhspitzen, ein zerbröseltes laubblatt, lynns stiefelspitzen, ihre versteckten waden, ihre handtasche auf dem schoss, ihre hand, ihre dünne hand mit den knöchigen fingern und den rötlichen fingerknödeln . . . der dampfer schaukelt etwas, verwackelte aufnahmen . . . dann ihr mahlendens kinn, ihre rhythmisch sich öffnenden lippen, die zungenspitze, rosa, die rauszuckt, um die an der unterlippe hängenden kru-

mel einzulecken, winzige blonde härschen auf der oberlippe . . . möglicherweise bin ich in lynn verliebt, was weiss ich . . . so wie ich mich fast augenblicklich in jemanden verlieben kann, sei es eine frau oder einen gutaussehenden jüngling, um sie dann an der nächsten strassenecke sogleich zu vergessen . . . gesichter und schlanke körper, auch hände faszinieren meine augen, die manchmal diese hände und körper im bett beobachten, wie sie arbeiten, wobei die augen die funktion eines periskops einnehmen, dessen linse vom meerwasser bespritzt ist . . . der beobachter, da hirn, setzt dann diese unklaren, von licht- und schattenwiesen zersetzten, bilder zusammen, ein imaginärer scheinwerfer löscht die unklarheiten vollends auf . . . die im dunkeln sehenden augen werden zu scheinwerfern, die die raschen bewegungen der hände, die umklammern den finger, ausleuchten . . . wind kommt auf, das schiff macht einen ruck . . . ich setze mich geradehin, beginne wieder zu filmen, filme den kauenden mund, die falte im mundwinkel in nahtaufnahme . . . eine falte, die zu irgendeinem mund gehören könnte . . . die zusammenhänge (die ich zutiefst verachte) lösen sich auf . . . in weitwinkel kann ich die ganze schönheit lynns betrachten . . . sie ist tatsächlich sehr schön, sehr amerikanisch, hellblaue augen, auf die ich mit dem telezoom zugehe, so blau wie das ionische meer, lapislazuli, sibirischer lapislazuli, leicht geädert, sandstein, rötelgeädert, der rote stein, erosionsgestein altgriechischer inseln, die trampelpfade der geschichte unterspült vom asthmatischen meer . . . die luft teilt sich und lynn steht vor mir und fragt, ob ich sie begleite. meine übereinandergeschlagenen beine lösen sich, bewegen sich, stehen auf füssen, die weiss gott wie weit weg sind . . . ich schubse mich auf die füsse, verschiedene befehle geraten durcheinander, koordinaten fallen wie ein wolfsrudel über das wild her, übereinanderher, verbeissen sich gegenseitig, reissen, zerren . . . auch

schwankt der dampfer bedenklich, so dass ich mich an der reling halten muss . . . lynn rüttelt meinen arm ab und wir gehen nebeneinander zur fifth avenue . . . sirenen heulen, lautsprecher verkünden sturm, menschen brüllen, kinder schreien, hunde bellen, autos jagen in mächtigen staubwolken davon, die perfekte panik . . . meine kabinennummer habe ich vergessen, wusste sie nie, kannte sie nie . . . die chase manhattan bank kommt ins visier, der finger auf dem abzug, klick, ladehemmung, der gegenschlag ist vernichtend . . . die chase manhattan bank von vorne, ganz nahe, in der bläulichen farbe eines ertrunkenen, der einen starren finger in den kosmos

bohrt . . . lynn verschwindet im weit geöffneten, saugenden mund der leiche . . . bei sturm sollte man die rettungswesten anziehen, die schlüssel der gefängniswärter klirren, das schabende geräusch onanierender gefangener . . . aus dem zum schrei aufgerissenen mund des ertrunkenen segelt eine zeitung . . . segelt hoch, driftet ab, kommt näher, auf und ab und ab und auf und nieder und näher . . . eine woge . . . eine woge, die sich wie ein wildgewordener mustang aufbäumt, niederdonnert und sich in der stille des ozeans verliert . . . alles mitreissend, was ihr im wege stand . . . wo ich stand, stehen andere . . .



PUBLIKATIONEN

FILMFRONT 1 / 1978

Fr. 4.--

u.a. Ruedi Bind über das unabhängige Filmschaffen in der Schweiz, die Quartierfilmgruppe Kleinbasel und die Super-8 Filmgruppe Zürich reflektieren über ihre Ziele und stellen Arbeiten vor.

FILMFRONT 2 / 1978

vergriffen

FILMFRONT 3 / 1978

Fr. 3.--

u.a. redaktionelles und herausgeberisches Konzept der FILMFRONT, das Filmfest in Basel: "mit Wein, Wurst und Film am Meter", 1. Kantonale Filmwerkschau Chur, sowie ein erster Rückblick über die Entwicklung der Super-8 Szene in der Schweiz.

FILMFRONT 4 / 1979

Fr. 3.--

u.a. Urs Berger über die Diskriminierung des Super-8 Films und über dessen Verleihchancen, Fortsetzung des Rückblickes über die Super-8 Szene, Produktionsnotizen: Pius Morger, Militär, keiner ist alleine oder niemand denkt falsch dagegen; Super-8 Filmgruppe Zürich, Preis der Angst.

FILMFRONT 5 / 1979

Fr. 3.--

u.a. Zusammenfassung über die erstmalige Aufnahme von Super-8 Filmen in das offizielle Programm der Solothurner Filmtage 1979, Malcolm leGrice zum Untergrundfilm, weitere Dokumente zur Super-8 Szene der letzten Jahre. Produktionsnotizen: Quartierfilmgruppe Kleinbasel; "mir schloofe hindenuuse".

Katalog 1+2 1978/79

Fr. 7.50

Filme der Formate 8mm und 16mm, Video und Tonbildschau, enthält 128 Filme, davon 98 Super-8mm Filme.

zu beziehen bei: vuf/FILMFRONT, Postfach 123, 4020 Basel.
Am einfachsten durch Voreinzahlung des Betrages + Porto auf PC 40 - 28851. Bitte auf der Rückseite des Scheines gewünschte Publikation nennen.

filmwerkschau 79 aarau



gegen ende oktober wird in aarau eine filmwerk-
schau stattfinden. sie ist wiederum gedacht zur
entlastung der sfs und der dezentralisierung
des filmgeschehens beizutragen. damit wir aber
nicht in politischen grenzen steckenbleiben,
zeigen wir auch filme aus dem "ausland" (z.b.
aus deutschland, österreich usw.)
da wir in der organisation noch zuwenig leute
sind wären wir froh, wenn sich noch einige mit
arbeiter-innen melden würden.

adresse: fws 79 a

hans x hagen
zentralstr. 92
ch-5430 wettingen

o56/26 19 38
wenn telefonisch
nicht erreichbar:
o64/24 76 54 und
roger ruggli verlang-
en (nur bürozeit)

aus organisatorischen gründen versenden wir an
meldeformulare nur auf anforderung. deshalb
wichtig: unten stehendes formular an oben stehende
adresse einsenden bis 31.8.79

ic möchte ... anmeldeformulare für die fws 79aarau

prov. angaben überden film

format: s-8 16mm 35mm

ca länge des films: min metr

n-8, 9,5mm und diaschauen und video bitte münd-

liche anfrage

name vorname ev tel

str.

plz/wohnort

ps. filme die bereits an einer ch-fws liefen,
können nichtmehr berücksichtigt werden

Autoren

hier werden jene Autoren vorgestellt, die zum 1. Mal in der Filmfront publizieren

- Sigurd Hermes, ist Leiter des Kommunalen Kinos Hannover, wo auch die 'Filmtage Hannover' stattfinden, an denen Filmemacher aus Niedersachsen ihre Filme (35mm bis super 8) zeigen können. Sein Aufsatz wurde entnommen der 'Film-szene 3/78, hersg. von atlas film + av.
- Matthyas Jenny, geb. 1945 in Basel. Reisen durch alle Kontinente. Nichts gelernt. Herausgeber der Literaturzeitschrift 'Nachtmaschine' und Gründer des 'Poesie-Telefons' (061 - 32 63 53). Verfasser von Gedichten und Prosa. Hersteller von Büchern. Lebt mit seinen zwei Kindern in Basel.
- André Lehmann, geb. 1948, Ausbildung an der Allgemeinen Gewerbeschule in Basel, unterrichtet zeitweise als Zeichenlehrer, filmt und wohnt -nach einem Jahr New York- in Basel.
- Werner von Mutzenbecher, geb. 1937 in Frankfurt a.M., Schulen in Basel (Humanist. Gymnasium, Allg. Gewerbeschule), verheiratet, zwei Kinder; von 1967-77 Nacharbeit bei der Post, 1977 Konservator ad interim Kunsthalle Basel, seit 1973 Schulstunden und Filmkurs (fak.) an der AGS Basel. Malerei, Texte, Filme.
- Marcel Stüssi, geb. 1943, abgebrochene Feinmechanikerlehre, abgeschlossene Hochbauzeichnerlehre. Beginnt sich ab 1967 malerisch auszudrücken. 1970-73 Besuch der Fachklasse für Gestaltung AGS Basel, 1974/75 Atelier in Paris, 1977 eidg. Kunststipendium. Malt und filmt in Basel.

every breaking away from the conventional, dead, official cinema is a healthy sign. we need less perfect but more free films. if only our younger film-makers would really break loose, completely loose, out of themselves, wildly, anarchically. there is no other way to break the frozen cinematic conventions than through a complete derangement of the official cinematic senses.

jonas mekas, 1959.