

c i n é bulletin.

Zeitschrift der schweizerischen Filmbranche
Nr. 163, April 1989, Fr.6.-

Revue des milieux suisses du cinéma
No 163, avril 1989, frs. 6.-



Drehbuch-Hilfe aus Hollywood?
Les scénaristes et l'avenir du cinéma suisse

Was tun mit alten Kinos?
Avatars des vieux cinés

Beilage: Eidgenössische Filmförderung 1988
supplément: Aide fédérale au cinéma 1988



Filmlabor

Saatlenstrasse 265

8050 Zürich

Telefon 01 321 02 02

Videoabteilung

Thurgauerstrasse 40

8050 Zürich Airgate

Telefon 01 321 41 14

EIN NAME

ZWEI ADRESSEN

EIN KNOW HOW

UNSERE LEISTUNGEN FILM UND VIDEO

Film Entwicklung und Kopierung 35mm, 16mm,
Schwarz/Weiss und Farbe

Computergesteuerte Licht- und Farbbestimmung

Wet-Gate Printing 16mm (Nasskopierung)

Trickabteilung, Crass Tricktisch, Oxberly 2-Projektor Anlage

Unser Spezialgebiet: Direct-Blow-up S16 16mm
aufblasen auf 35mm ohne Zwischen-Negativ

Filmüberspielungen auf Video, 35mm, 16mm, S8 Negativ und
Positiv mit integrierter Kornreduzierung und Wet-Gate

Color Matching (COCO) für bildgenaue Farbkorrektur
ab Film oder Video-Band

Normwandlung PAL/SECAM/NTSC

Multicassetting VHS / U-Matic

Dia-Überspielungen

Video-Nachvertonung, Timecode verkoppelte Zuspiegelung
von Sepmag oder 1/4" Band

Filme die in unserem Labor verarbeitet wurden

Klassezämekunft

Spielfilm Farbe 35 mm

Produktion: Condor Features. Regie: P. Stierlin / W. Deuber

Zimmer 36

Spielfilm s/w Negativ – Kopie Farbe 35mm

Produktion/Regie: Boa Filmproduktion / Markus Fischer

Juliana

Spielfilm Farbe S16: Blow-up 35mm Duplikat Negativ

Produktion: Groupo Chaski / Stefan Kaspar. Regie: René Weber

Die Farbe der Vögel

Spielfilm Farbe S16: Direct-Blow-up 35mm

Produktion / Regie: Cindedoc / Herbert Brödl

Was geht mich der Frühling an

Dokumentarfilm 16mm Farbe. Produktion / Regie: Al Castello / Heinz Bütler

Ein anderes Leben

Dokumentarfilm Farbe 16mm. Produktion / Regie: Mike Widbolz

Gib mir ein Wort

Spiel-Dokumentarfilm Farbe 16mm. Produktion/Regie: W. Marti/R. Mertens

Der Neapel-Fries

Dokumentarfilm Farbe 16mm. Produktion / Regie: Gaudenz Meili

Os Garimpeiros

Dokumentarfilm Farbe 16mm. Produktion / Regie: Gaudenz Meili

Um Euch den Katakomben zu entreissen / R.P. Lohse

Dokumentarfilm Farbe 16mm. Produktion / Regie: Jean Couvreau / Rolf Waerber

und

unzählige Kino- und Werbespots für alle namhaften Filmproduktionen

Editorial

Mitte März hat die Association Cinématographique Suisse Romande (ACSR) an einer ausserordentlichen Generalversammlung einer Fusion mit dem Schweizerischen Kino-Verband (SKV, deutsche und italienische Schweiz) im Grundsatz zugestimmt. Damit ist die – auf den 1.1.1990 geplante – Zusammenführung der Schweizer Kinobetriebe in einen einzigen Verband einen psychologisch entscheidenden Schritt vorwärts gekommen. Die Kinos der Romandie sehen in einer Vereinigung der beiden bisherigen Dachverbände offenbar genügend Vorteile, um ihre begreiflichen Befürchtungen, von ihren Deutschschweizer Kollegen majorisiert zu werden, hintanzustellen. Die alten Grenzen sind durch die Realität ohnehin überholt; der Konzentrationsprozess in der Kinobranche hat vor der Sprachgrenze nicht haltgemacht. Der ehemalige ACSR-Präsident führt z.B. ebenso wie der heutige SKV-Präsident auch Kinos im anderen Landesteil.

Unter den Kinos der Romandie wie der deutschen Schweiz war in den letzten Jahren gelegentlich eine gewisse Verbands-Verdrossenheit zu spüren. Diese durch eine dynamische, auf das Wesentliche konzentrierte Verbands-politik zu überwinden wird eine der Hauptaufgaben der künftigen gesamtschweizerischen Organisation sein. Unterschiedliche Interessen wird es auch in der neuen Struktur geben; doch angesichts der grossen Bewegungen im internationalen Mediengeschäft kann es nur von Vorteil sein, wenn die Schweizer Kinos – und die Verleiher – in jenen entscheidenden Gebieten, in denen ihre Interessen konvergieren, entschlossen zusammengehen. Die sich abzeichnende Fusion von SKV und ACSR ist ein ermutigendes Zeichen dafür, dass diese Notwendigkeit in der Branche erkannt wird.

A la mi-mars, l'Association Cinématographique Suisse romande (ACSR), réunie en assemblée générale extraordinaire, a adopté le principe d'une fusion avec son homologue de Suisse alémanique et italienne, le «Schweizerische Kino-Verband» (SKV). Le regroupement – prévu le 1.1.1990 – des salles de cinéma suisses au sein d'une seule et même association a ainsi fait un pas en avant, psychologiquement décisif. Les cinémas de Suisse romande jugent manifestement que les avantages d'une union des deux associations faitières sont suffisants pour qu'ils laissent de côté leurs craintes bien compréhensibles d'être majorisés par leurs collègues alémaniques. De toute façon, les anciennes frontières n'ont pas résisté à la poussée de la réalité; les concentrations à l'oeuvre dans la branche n'ont pas été arrêtées par la barrière linguistique. L'ancien président de l'ACSR gère aussi des salles dans l'autre région du pays, tout comme du reste l'actuel président du SKV.

Ces dernières années, une certaine mauvaise humeur à l'égard de l'association s'était occasionnellement manifestée aussi bien parmi les cinémas de Suisse romande que de Suisse alémanique. Une des tâches principales de la future organisation suisse consistera à faire taire cette grogne par une politique professionnelle dynamique, axée sur l'essentiel. La nouvelle structure ne fera pas disparaître les antagonismes; pourtant, étant donné les chambardements qui affectent le marché international de la communication, les exploitants suisses – et les distributeurs – ont tout intérêt à marcher main dans la main dans les domaines où leurs intérêts sont communs. La fusion prévue est un signe encourageant, elle atteste que la branche a pris conscience de cette nécessité.

Inhalt

sommaire

5 Robert McKee: Drehbuch-Hilfe aus Hollywood? – Das Schweizer Drehbuch-Fieber aus der Sicht des Amerikaners Todd Denman-Müller

6 Scénarios: Hollywood à l'aide? – L'américain Todd Denman-Müller s'étonne de la course suisse au scénario

7 Das amerikanische Drehbuch und der Schweizer Film – Beat Glur hat das SUISS-IMAGE-Seminar mit Robert McKee besucht

8 Scénario US et cinéma CH – Beat Glur a suivi le séminaire de SUISSIMAGE avec Robert McKee

10 Le cinéma d'auteur au rebut, vive le scénario! – Philippe Longchamp salue l'arrivée de scénaristes dans le cinéma suisse

11 Autorenfilm ade, es lebe das Drehbuch! – Philippe Longchamp erhofft sich von Drehbuchprofis neuen Wind für den Schweizer Film

Beilage I–VIII | supplément I–VIII
Eidgenössische Filmförderung 1988/
Aide fédérale au cinéma 1988

13 Was tun mit alten Kinos? – Neubaupläne bedrohen das «Küchlin» in Basel, das grösste noch erhaltene Schweizer Kino

14 Avatars des vieux cinés – Vieilles salles menacées et mouvements de défense

Rubriken | rubriques

17
cinéproduction

17
téléproduction

17
festival

18
cinédistribution

19
cinéinfo

Titelbild | couverture:
«Dynamit am Simplon» von W. Swiss Schweizer

ciné flash

Festival-Einladungen

Für den Wettbewerb der Mostra Internazionale del Film d'Autore in San Remo (17.-22.3.) sind drei Schweizer Beiträge ausgewählt worden: «Klassezämekunft» von W. Deuber/P. Stierlin, «Aus allem raus und mitten drin» von Pius Morger und «Lichtschlag» von D. Giuliani/D. Buetti.

Ans Hong Kong Film Festival (23.3.-7.4.) ist «Filou» von Samir eingeladen worden. Am Dokumentarfilmfestival in München (30.3.-6.4.) laufen «Imago Meret Oppenheim» von P. Robertson-Pearce/Anselm Spoerri, «Los Tambores» von Olivier Frei und «Das Haus» von Peter Merk.

Am Film Festival Istanbul (1.-16.4.) ist die Schweiz mit «Location Africa» von Steff Gruber vertreten.

Ende Billettsteuer in Zürich

In der kantonalen Volksabstimmung von Anfang März haben die Zürcher und Zürcherinnen die Initiative zur Abschaffung der Billettsteuer deutlich angenommen. Bis die gesetzlichen Bestimmungen entsprechend abgeändert sind, könnte es zwar 1991 werden, doch der Ansteckungseffekt auf andere Kantone und Gemeinden darf mit sofortiger Wirkung erwartet werden. Ein entsprechender Vorstoss eines Parlamentariers ist z.B. im Basler Grossen Rat bereits eingereicht worden.

Suppression de la taxe sur les spectacles à Zurich

Lors de la votation populaire organisée dans le canton de Zurich au début mars, les citoyens ont accepté à une forte majorité l'initiative populaire demandant la suppression de l'impôt sur les billets. Les dispositions légales ne seront probablement pas modifiées avant 1991, mais on peut espérer que l'effet boule de neige se fera sentir rapidement dans d'autres cantons et communes...

Komödienfestival Vevey

Jean-Pierre Grey wird als Nachfolger von Iris Brose («cb» Nr. 161) das diesjährige Festival du Film de Comédie in Vevey leiten. Das Wettbewerbsprogramm soll sich künftig auf europäische und US-amerikanische Filme konzentrieren, die man von ihren

Schweizer Verleihern als Vorpremieren zu erhalten hofft.

Festival du film de comédie de Vevey

Jean-Pierre Grey prend la succession d'Iris Brose («cb» no 161) et dirigera l'édition 1989 du Festival du film de comédie de Vevey. Le programme des films en concours devrait dorénavant se concentrer sur les œuvres en provenance de l'Europe et des Etats-Unis. Les responsables espèrent les obtenir en avantpremières des distributeurs suisses.

Verleih-Zusammenarbeit

Die beiden Verleih-Firmen Cactus Film AG und Monopol-Films AG haben eine enge Zusammenarbeit ab Anfang Mai 1989 vereinbart. Der Vertrieb der Filme beider Firmen soll künftig durch die «Neue Cactus Film», eine Arbeitsgemeinschaft mit Sitz an der Neugasse 6 in Zürich, erfolgen. Daneben ist die Gründung einer gemeinsamen Einkaufs-Gesellschaft in Vorbereitung. Juerg M. Judin von der Monopol-Films, der erst vor kurzem aus der Cactus Film ausgeschieden ist, wird für den Einkauf zuständig sein; Henri Enderle wird die Vermietungen betreuen.

Collaboration des distributeurs

Les deux sociétés de distribution «Cactus Film AG» et «Monopol-Films AG» ont décidé de collaborer étroitement à partir du mois de mai 1989. L'exploitation des films des deux compagnies sera désormais assurée par la «Neue Cactus Film», une communauté de travail dont le siège sera à la Neugasse 6 à Zurich. Il est prévu de créer en outre une société commune d'acquisition. Juerg M. Judin, de Monopol-Films, qui s'est séparé il y a peu de la Cactus Film, sera responsable des achats; Henri Enderle sera en charge des locations.

Festival-Preise

Am Festival International du Film sur l'Art in Montréal (7.-12.3.) erhielt «Der Neapel-fries» von Gaudenz Meili den Grand Prix und «Die sinkende Arche» von B. Lehner/K. Wittmer den Prix Spécial du Jury.

Wechsel bei der SUISA

Zwei Pensionierungen haben auf den 1. Januar 1989 zu Veränderungen an der Spitze der Urheberrechtsgesellschaft SUISA geführt: Patrick Liechi hat Ulrich Uchtenhagen als Generaldirektor abgelöst; stellvertretender Generaldirektor ist Alfred Meyer.

Als Direktor der SUISA-Filiale in Lausanne ist Jean Cavalli Nachfolger von Jean-Pierre Maggi geworden.

Changements à la tête de la SUISA

Deux départs en pension ont provoqué des changements à la tête de la société pour les droits d'auteur SUISA: dès le 1er janvier 1989, Patrick Liechi a pris la succession d'Ulrich Uchtenhagen en qualité de directeur général; le directeur général adjoint est Alfred Meyer. Quant à Jean Cavalli, il remplace Jean-Pierre Maggi comme directeur de la filiale lausannoise de la SUISA.

«Supersaxo»-Ende

Auch die Gründung einer (von Altbundesrat G.-A. Chevallaz präsierten) Stiftung und eine breit angelegte Spendenaktion haben die nötigen Mittel für das aufwendige Animationsfilm-Projekt «Supersaxo» von Etienne Delessert nicht zusammenbringen können. Die Stiftung hat beschlossen, ihre Tätigkeit einzustellen und die gesammelten Spenden zurückzubezahlen.

«Supersaxo» exit

La création d'une fondation (présidée par l'ancien conseiller fédéral G.-A. Chevallaz) et la campagne de collecte de fonds n'auront pas suffi pour réunir les moyens financiers nécessaires au sauvetage de «Supersaxo», ce film d'animation fort coûteux qu'aurait dû réaliser Etienne Delessert. La fondation a en effet décidé de cesser toute activité et de rembourser les donateurs.

USA: Time kauft Warner

Anfang März hat die vor allem im Zeitschriften-Verlagsbereich tätige Time Inc. bekanntgegeben, dass sie die Warner Communications Inc., eine der grössten Firmen im amerikanischen Film- und Fernsehgeschäft, übernehmen wird. Die vereinigte Time Warner Inc. gilt aufgrund der Umsatzzahlen der beiden bisherigen Gesellschaften als neuer Spitzenreiter unter den Mediengiganten und verdrängt damit die deutsche Bertelsmann-Gruppe auf den zweiten Platz.

Fortsetzung S. 16 / suite à la page 16

ciné bulletin.

Abonnementsbestellung/Abonnement

Talon einsenden an:
Schweizerisches Filmzentrum
Münstergasse 18
CH-8001 Zürich

Prière de retourner le bulletin au:
Centre Suisse du Cinéma
Münstergasse 18
CH-8001 Zürich

Ich bestelle ein Jahresabonnement
des «cinébulletin» zum Preis von
Fr. 47.- (Ausland Fr. 58.-),
beginnend mit der Nummer: _____

Je désire souscrire un abonnement
d'un an au «cinébulletin»,
au prix de Fr. 47.- (à l'étranger
Fr. 58.-), à dater du numéro: _____

Name: _____

nom: _____

Adresse: _____

adresse: _____

Robert McKee: Drehbuch-Hilfe aus Hollywood?

Mit einiger Verspätung entdeckt Europa die Schule des «story telling». Der Amerikaner Todd Denman-Müller muss darüber eher staunen: Er hat sich in Amerika von McKees Seminar zum Widerspruch anregen lassen und ist auf der Suche nach einer Alternative zum Hollywood-Modell in die Schweiz gekommen.

Todd Denman-Müller

Als ich in Kalifornien zum ersten Mal von Robert McKee hörte, dachte ich: «Typisch, der Mann hält Vorträge über das Schreiben von Skripts, weil niemand seine Skripts kaufen will.» Aber McKee will, wie alle in Hollywood, vor allem Geld verdienen. (In Amerika erhält er 300 \$ pro Seminarteilnehmer!) Doch seine Show (und sein Seminar ist eine Show) hat mir, wie wahrscheinlich den meisten Teilnehmern, Spass gemacht. Und weil ich mit den amerikanischen Methoden vertraut bin, möchte ich dazu einige Anmerkungen machen.

McKee hat ein Dreieck von Polaritäten beschrieben: In der oberen Spitze befindet sich sein Modell, das er die klassische Erzählstruktur nennt. Die beiden anderen Ecken werden einerseits von dem Anti-Modell und andererseits von einer Art «Minimalismus» besetzt. Das Anti-Modell bricht bewusst mit den Regeln der klassischen Struktur, während der «Minimalismus» sich so wenig wie möglich an diese hält, ohne sie jedoch ganz ausser acht zu lassen. Laut McKee lassen sich sämtliche Spielfilme in dieses Dreieck einordnen.

Nun weiss ich aber, ironischerweise gerade durch meine Ausbildung an amerikanischen Filmschulen, dass andere Erzählstrukturen, andere Dreiecke oder sogar dreidimensionale Pyramiden existieren, die nicht in sein Schema passen. (Ich denke dabei, z.B., als Analogie zur Literatur, an die mündliche Überlieferung, die bis zu diesem Jahrhundert weltweit die wichtigste Form des Story-Erzählens war. Wir vergessen das heute immer mehr, in der «Dritten Welt» ist man sich dessen noch bewusst.) McKee ist dagegen gefangen in seinem Modell und unfähig, andere Möglichkeiten zu sehen.

Die Drehbuchtechniken, die McKee vertritt, sind aus dem Schreiben von TV-Drehbüchern entstanden. Diese Fernsehspiele werden alle fünf oder zehn Minuten durch Werbung unterbrochen. Das ist mit ein Grund, weshalb eine klare Struktur so

wichtig ist. Es ist heute so weit gekommen, dass diese Fernsehspiele um die Unterbrechungen herum geschrieben werden. Im Kino sind die Verhältnisse jedoch völlig anders.

McKees Methoden sind Hilfsmittel zur Analyse von Drehbüchern und Filmen, aber eignen sich weniger als Anleitung zum Verfassen eines Drehbuchs. Daher ist es gefährlich, wenn Leute, die selber nicht schreiben, sich diese festen Regeln aneignen und sie als Grundlagen ihrer Meinungsbildung benutzen, wie ich dies in Hollywood erlebt habe. Diese Art der Analyse neigt dazu, eine oberflächliche Mentalität zu fördern, bei welcher die Form wichtiger ist als der Inhalt.

In Amerika gibt es viele solche Seminare über das Schreiben von Drehbüchern, und es gibt auch viele Bücher über dieses Thema. Im Grunde genommen lehren sie alle dieselbe Methode. Meiner Meinung nach besteht die Gefahr darin, dass Dozenten/Autoren als Autoritäten auf diesem Gebiet betrachtet werden. Es ist immer gefährlich, eine Methode für die einzige absolut richtige und wahre zu halten. Wahrheit ist relativ.

McKees Seminar gab einen kurzen Überblick über Hollywoods Handwerk. In Hollywood geht es meistens darum, Geld zu machen, und nicht gute Filme. Das Handwerk von Hollywood ist Technik, nicht Kunst. Es ist eine industrielle Arbeitsmethode. Ein Hollywood-Drehbuch wird für Hollywood-Verhältnisse geschrieben: für grosse Budgets, streng kontrollierte Produktionen mit grossen Crews, für Stars und für ein grosses Publikum. In der Schweiz dagegen fehlt all das, was Hollywood ausmacht: von einer lockeren Einstellung bis hin zu grossen privaten Finanzreserven und einem weltweiten Verleihernetz. Andererseits haben Schweizer Filmemacher viele Qualitäten und Möglichkeiten, die in Hollywood nicht existieren, und darin liegt die Chance der Schweiz.

Das Drehbuch-Problem wird in der Deutschschweiz dadurch erschwert, dass einerseits nur sehr wenige Leute fähig sind, ein gutes Drehbuch zu schreiben, und dass andererseits viele Leute nicht wissen, wie ein Drehbuch zu lesen und zu verstehen ist. Gründe dafür liegen in der Verschiedenheit der persönlichen Ausdrucksweise, in den unterschiedlichen Produktions- und Regiestilen und in den unterschiedlichen Schreibe-Konzepten und -Methoden.

Wir müssen uns auch bewusst werden, wer unser Publikum ist. Das amerikanische Publikum hat einen anderen Erfahrungshintergrund als das europäische. In Amerika werden jedes Jahr Hunderte von Filmen neu ins Kino gebracht. Das Fernsehen bietet zusätzlich die Möglichkeit, auf bis zu 60 Kanälen täglich Filme zu sehen. Das Schweizer Publikum hat weniger Gelegenheit, Filme zu sehen, und es hat eine andere Einstellung und andere Erwartungen gegenüber dem Kino. Deshalb müssen wir lernen, dieses Publikum zu verstehen, und dann bessere Filme machen, die dieses Publikum auch ansprechen. McKees Methoden sprechen eher das amerikanische Publikum an als das schweizerische.



Robert McKee (Foto: Gianni Capaldi)

McKee vertritt viele grundsätzliche, einfache, filmische Prinzipien, die auf Spielfilme überall zutreffen. Aber ich glaube nicht, dass er uns etwas Neues erzählt hat, und vor allem kann er uns ganz bestimmt kein Modell anbieten, das auf die Verhältnisse der Schweizer Kinos zugeschnitten ist. Die einzige Chance des Schweizer und des europäischen Films besteht meiner Ansicht nach darin, auf Ehrlichkeit und Originalität Wert zu legen. Verschiedenartigkeit, Integrität, Zusammenarbeit. Drei Qualitäten, die L.A. fehlen.

«McKee is L.A. all the way», und auf diesem Gebiet ist er zugegebenermaßen ein Fachmann. Aber wir können nichts anderes von ihm erwarten, und wir können ihn nicht dafür kritisieren, dass er ist, wer er ist. Von seinem Blickpunkt, durch sein Dreieck gesehen, hat er recht. Für mich persönlich ist es pure Ironie, dass ich das alles zurückgelassen habe, in der Erwartung, hier eine funktionierende, lebendige Alternative zu finden, nur um festzustellen, dass die Schweizer Szene versucht, bei Hollywood Hilfe zu holen.

temps de faire de l'argent et non pas de faire de bons films. A Hollywood, le métier est une technique, non un art. C'est une méthode de travail industrielle. Un scénario hollywoodien est écrit pour la situation hollywoodienne: pour de gros budgets, des productions sous haute surveillance avec de grosses équipes, pour des stars et pour un vaste public. En Suisse en revanche, tout ce qui caractérise Hollywood manque: du comportement décontracté aux puissantes réserves financières privées en passant par un réseau de distribution couvrant la planète. D'autre part, les cinéastes suisses ont beaucoup de qualités et de possibilités qui n'existent pas à Hollywood; c'est là qu'est la chance de la Suisse.

Scénarios: Hollywood à l'aide?

Avec un peu de retard, l'Europe découvre le «story telling». Le phénomène doit étonner l'Américain Todd Denman-Müller: lui-même s'est détourné dans son pays des séminaires donnés par Robert McKee et il est venu en Suisse pour chercher une alternative au modèle hollywoodien.

Todd Denman-Müller

Le jour où j'ai entendu parler pour la première fois de Robert McKee – c'était en Californie –, je me suis dit: «C'est typique, cet homme fait des conférences sur la rédaction des scripts parce que personne ne veut acheter les siens.» Mais ce que veut R. McKee, comme tout le monde à Hollywood, c'est gagner de l'argent. (Aux Etats-Unis, il touche 300 dollars par participant à ses séminaires!) Pourtant son show (son séminaire en est un) m'a plu, comme ils plaisent probablement à la plupart des participants. Comme je suis familiarisé avec les méthodes en usage aux Etats-Unis, je voudrais faire ici quelques observations.

R. McKee a développé un schéma triangulaire: le sommet du triangle est occupé par son propre modèle, qu'il a baptisé la structure narrative classique. Les deux autres angles sont occupés d'abord par l'anti-modèle, puis par une sorte de «minimalisme». L'anti-modèle rompt délibérément avec les règles de la structure classique, alors que le «minimalisme» respecte le moins possible sans pour autant la laisser totalement de côté. Selon R. McKee, tous les films de fiction peuvent être classés dans ce triangle.

Or il se trouve que je sais, grâce – ironie du sort – précisément à ma formation dans des écoles de cinéma américaines, qu'il existe d'autres structures narratives, d'autres triangles, voire des pyramides tridimensionnelles, qui ne cadrent pas avec son schéma. (Je pense par exemple, par analogie avec la littérature, à la tradition orale, qui a été dans le monde la forme principale de narration jusqu'à notre siècle. Nous

l'oublions sans cesse, alors que le Tiers monde en est encore conscient.) A cet égard, R. McKee est prisonnier de son modèle et incapable de concevoir d'autres possibilités.

Les techniques d'écriture défendues par R. McKee sont issues de l'élaboration de scénarios pour la tv. Ces pièces télévisées sont interrompues par la publicité toutes les cinq ou les dix minutes. C'est l'une des raisons qui donnent une telle importance à la structure. Aujourd'hui, on en est arrivé au point où ces films tv sont écrits en fonction des interruptions publicitaires. Or la situation est complètement différente au cinéma.

Les méthodes de R. McKee sont des instruments servant à analyser les scénarios et les films mais elles se prêtent moins bien au rôle de mode d'emploi censé aider à l'élaboration d'un scénario. C'est pourquoi il est dangereux de voir des individus qui n'écrivent pas eux-mêmes s'approprier ces règles invariables et s'en servir comme bases de leur propre réflexion, comme je l'ai vu faire à Hollywood. Ce genre d'analyse tend à encourager le développement d'une mentalité superficielle, pour laquelle la forme importe plus que le fond.

Aux Etats-Unis, il y a beaucoup de séminaires consacrés à l'écriture de scénarios et aussi beaucoup d'ouvrages sur le sujet. Tous enseignent dans le fond la même méthode. A mon avis, le danger tient au fait que des professeurs ou des auteurs soient considérés comme des autorités dans ce domaine. Il est toujours dangereux de penser qu'une méthode est la seule qui soit absolument juste et vraie. La vérité est relative.

Le séminaire de McKee a donné un aperçu sommaire du savoir-faire hollywoodien. A Hollywood, il s'agit la plupart du

temps de faire de l'argent et non pas de faire de bons films. Le public américain a une autre tradition, d'autres expériences que le public européen. Aux Etats-Unis, des centaines de nouveaux films sortent chaque année dans les salles. La télévision offre en outre la possibilité de voir chaque jour des films sur 60 canaux. Le public suisse a moins d'occasions de voir des films et il a d'autres attitudes et d'autres attentes à l'égard du cinéma. C'est la raison pour laquelle il nous faut apprendre à comprendre ce public, puis faire de meilleurs films qui puissent l'intéresser. Les méthodes de R. McKee s'adressent plus au public américain qu'au public helvétique.

Nous devons aussi prendre conscience de la nature de notre public. Le public américain a une autre tradition, d'autres expériences que le public européen. Aux Etats-Unis, des centaines de nouveaux films sortent chaque année dans les salles. La télévision offre en outre la possibilité de voir chaque jour des films sur 60 canaux. Le public suisse a moins d'occasions de voir des films et il a d'autres attitudes et d'autres attentes à l'égard du cinéma. C'est la raison pour laquelle il nous faut apprendre à comprendre ce public, puis faire de meilleurs films qui puissent l'intéresser. Les méthodes de R. McKee s'adressent plus au public américain qu'au public helvétique.

R. McKee défend beaucoup de principes cinématographiques simples et fondamentaux, qui s'appliquent partout aux films de fiction. Mais je ne pense pas qu'il nous ait raconté quelque chose de nouveau, et surtout il ne peut certainement pas nous proposer un modèle qui conviendrait à la situation du cinéma suisse. A mon avis, l'unique chance du cinéma suisse et européen consiste à mettre l'accent sur l'honnêteté et sur l'originalité. La diversité, l'intégrité, la coopération. Trois vertus, qui font défaut à Los Angeles.

«McKee is L.A. all the way»; reconnaissons que dans ce domaine c'est un expert. Mais nous ne pouvons pas attendre autre chose de lui, et nous n'avons pas le droit de le critiquer parce qu'il est ce qu'il est. De son point de vue, vu à travers son triangle, il a raison. En ce qui me concerne personnellement, il y a là une pure ironie: j'ai tout laissé en plan dans l'espoir de trouver une alternative vivante en état de fonctionner et je constate seulement que les milieux branchés tentent d'aller chercher de l'aide du côté d'Hollywood.

Das amerikanische Drehbuch und der Schweizer Film

Gross war der Andrang zu den ersten Drehbuchseminaren mit Robert McKee, die der Kulturfonds von Suissimage in der Schweiz veranstaltete. Beat Glur zweifelt daran, dass McKees Rezepte alleinseligmachend sind – insbesondere für den Schweizer Film.

Beat Glur

Gekommen sind sie in Scharen: bestandene und angehende Regisseure, Produzenten, Drehbuchautoren, Assistenten, Techniker, Schauspieler, Journalisten und viele andere Filmbegeisterte, die in drei Tagen lernen wollten, wie man ein Filmdrehbuch schreibt. Alle notierten fleissig, was vom Katheder des Auditorium Maximum der Universität Zürich doziert wurde; und alle waren derart begeistert und erstaunt, dass sie vergassen, Fragen zu stellen: Keine einzige kritische Frage trübte während den drei Tagen die von Robert McKees Drehbuchtheorie geschwängerte Luft.

Robert McKee reist seit 1984 durch die USA und um die Welt, um zu erzählen, wie Filmgeschichten zu erzählen sind. Zum ersten Mal war er Ende November auch in der Schweiz: in Lausanne vor 80 und in Zürich sogar vor 150 Teilnehmern; und die Stiftung Kulturfonds Suissimage hätte genug Anmeldungen gehabt, um noch einen dritten Kurs durchzuführen. Anlass für das Drehbuchseminar war die (nicht mehr ganz neue) Erkenntnis, dass der Schweizer Film, soll er besser werden, bessere Drehbücher braucht. Eine These, über die allerdings nur insoweit Konsens besteht, als dass die Drehbücher der Schweizer Spielfilme häufig schlecht sind. Der Beweis muss jedoch noch erbracht werden, dass mit besseren Drehbüchern dann auch die Filme besser werden.

Geschichten à la Hollywood

Es ging also nicht darum, was für Geschichten erzählt werden sollen, sondern darum, WIE Geschichten erzählt werden müssen. Robert McKee hat sein Handwerk von Grund auf gelernt, und seine breite theoretische und praktische Ausbildung machen ihn tatsächlich zu einem idealen Referenten über das Geschichtenerzählen. Seit 1984 haben über 5000 potentielle Drehbuchschreiber das dreitägige Story-Structure-Se-

minar des Theater- und Filmwissenschaftlers, Regisseurs, Schauspielers und Drehbuchautors McKee besucht.

Nur, was Hollywood und dem US-Film recht ist, muss dem europäischen Film und seinen Drehbuchautoren noch lange nicht billig sein. Die Frage ist erlaubt, wieso man sich im europäischen Film- und Fernsehjahr, in einer Zeit also, in welcher der europäische Film seine Eigenständigkeit vom US-Kino sucht, ausgerechnet einen Drehbuchdozenten aus Hollywood holt. McKee machte gleich zu Beginn des Seminars klar, was er vom neuen europäischen Film hält: Bergman, Fellini und Godard seien die grössten Filmemacher überhaupt, aber sonst gäbe es im Europa der letzten zwanzig Jahre kaum interessantes Kino!

Seine Beziehung zum europäischen Film verdeutlichte er, wie vieles in seinem Kurs, sehr anschaulich: Der europäische Film zeige in der ersten Einstellung schöne Wolken, in der zweiten noch schönere Wolken, und in der dritten die wirklich wunderschönsten Wolken. Der US-Film hingegen zeige in der ersten Einstellung schöne Wolken, in der zweiten einen aus den Wolken auftauchenden Jumbo Jet, der in der dritten Einstellung explodiere. Das heisst: Der europäische Film zeigt Bilder, nur wunderschöne Bilder, der US-Film hingegen erzählt eine Geschichte, zeigt Emotionen, und zeigt Action: Das sei das internationale Erfolgsrezept des US-Kinos, und das wolle das Publikum sehen, sagt McKee – und empfiehlt das Rezept gleich für die Schweiz. Ausserdem gebe es einen «ökonomischen Imperativ», eine moralische Verpflichtung für den Filmemacher, das (teure) Geld, das ein Film kostet, wieder einzuspielen, was viele europäische Filmemacher noch nicht begriffen hätten.

McKee und der europäische Film

Hier liegt das erste «Problem» mit McKee: Er scheint den europäischen Film der letzten zwanzig Jahre, und er scheint die «ökonomischen Imperative» des europäischen

Films nicht zu kennen. Letztes Jahr sind in der Schweiz bestenfalls der «Nötzli» und die «Klassezämekunft» unter dem McKeeschen Imperativ entstanden: Die meisten Schweizer Filme und ein Grossteil der europäischen Filme jedoch haben ihr Geld nie eingespielt und werden es auch in Zukunft nicht einspielen müssen. Und das ist auch gut so, weil sie nämlich sonst gar nicht entstehen würden.

Das zweite «Problem» mit McKee wiegt aber viel schwerer: McKee verkennt nämlich auch – dieses Gefühl kam bei mir während den drei Seminartagen immer mehr auf – die «thematischen» Realitäten des europäischen Films. Ich behaupte verallgemeinernd: Während der US-Filmemacher in erster Linie irgendeine Geschichte gut erzählen will, um damit ein möglichst grosses Publikum zu unterhalten, will der europäische Filmemacher in erster Linie ein bestimmtes Thema behandeln, eine bestimmte Aussage machen. Der US-Filmer ist ein sehr solider Handwerker, der Schweizer Filmer ein manchmal unsolider Künstler. Der McKeesche Satz: «Triviales gut erzählt ist besser als Gutes schlecht erzählt», muss, denke ich, für Europa und für die Schweiz gerade umgekehrt werden: «Lieber ein gutes Thema/einen wichtigen Inhalt mangelhaft erzählen/verfilmen, als ...». DAS sind die Realitäten des europäischen Films! (Ideal wäre selbstverständlich, ein gutes Thema gut zu verfilmen.)

McKee behauptet ausserdem, und hier liegt das dritte «Problem», dass 95 Prozent aller Spielfilme der «klassischen Struktur», die er in den drei Tagen dozierte, gehorchten. Von den bekannten Schweizer Spielfilmen des vergangenen Jahres sind nur gerade «La méridienne» und vielleicht «Filou» klassisch im McKeeschen Sinn. Zum «Minimalismus», seiner zweiten Kategorie, gehörten etwa «Till» oder «Schlaflose Nächte», und zur dritten Kategorie, der «Antistruktur», schliesslich Filme wie «A corps perdu», «Macao oder die Rückseite des Meeres» oder «La vallée fantôme». Die Behauptung von McKee, jeder Filmemacher müsse mindestens fünf Filme nach der klassischen Struktur machen, um überhaupt fähig zu sein, minimalistisch oder antistrukturell zu arbeiten, geht, jedenfalls in der Schweiz, weit an den Realitäten vorbei.

Amerikanische Drehbücher für den Schweizer Film?

Die Frage sei darum erlaubt, ob nicht vielleicht McKee, bei aller Richtigkeit seiner Theorien für den amerikanischen Film, der falsche Dozent für das europäische Kino und den Schweizer Film ist? Seine Schlussfolgerung jedenfalls, der Schweizer Filmemacher sollten in der Schweiz angesiedelte, aber überall gültige emotionsgeladene Geschichten erzählen, kommt einer Verpflichtung der Schweizer Drehbuchautoren und Regisseure gleich, der diese viel-

leicht nicht werden folgen wollen, und zwar darum nicht, weil die klassische Struktur ihren künstlerischen Ideen nicht entgegenkommt. Und ausserdem gibt es zahlreiche Schweizer Filmemacher, die gar keine «internationalen» Filme machen, sondern für den eigenen Kulturraum produzieren wollen.

Um es nochmals deutlich zu sagen: Robert McKee ist ein brillanter Erzähler, ein guter Pädagoge und ein leidenschaftlicher Filmliebhaber. Er vertritt DIE Theorie des Drehbuchstrukturierens, andere ignoriert er. McKees Weltbild ist einheitlich, konfliktlos und geordnet. Er will, aus ehrlicher Überzeugung, mit guten Filmen gut unterhalten; und setzt sich mit Vehemenz dafür ein, dass diese Filme noch besser werden. McKee schliesst aber aus, dass es grundsätz-

lich andere Ansätze des Filmemachens geben könnte: Zum Beispiel mit Filmen, die historische Vergangenheit oder persönliche Probleme bewältigen, mit Filmen, die Ungerechtigkeiten bei uns oder bei andern aufzeigen, mit Filmen schliesslich, die neue Lebenswege aufzuzeigen versuchen oder andere Möglichkeiten des Daseins vorschlagen; Filme mithin, die nicht à priori unterhalten können oder wollen. Solche Filme lassen sich schlecht in die klassische Struktur nach McKee einpassen. Kein Wunder also, dass McKee einen Film wie «Dans la ville blanche» nur schlecht finden kann.

Vielleicht gibt es auch andere Möglichkeiten, gute Filme zu machen, die nicht der Theorie à la Hollywood gehorchen. Ich möchte in Zukunft auf Filme wie «Dans la ville blanche» jedenfalls nicht verzichten müssen.

rer, a besoin de meilleurs scénarios. Une thèse sur laquelle tout le monde ne s'accorde toutefois que dans la mesure où les scénarios des films suisses de fiction sont souvent mauvais. Mais il faut encore faire la démonstration qu'en améliorant la qualité des scénarios on améliorera aussi celle des films.

Histoires made in Hollywood

Il ne s'agissait donc pas d'apprendre quelles histoires il faut raconter, mais comment raconter une histoire. Robert McKee a lui-même appris son métier en commençant par le commencement, et sa vaste formation professionnelle, théorique et pratique, fait effectivement de lui le conférencier idéal en matière de narration. Entre 1984 et aujourd'hui, plus de 5000 scénaristes en puissance ont suivi les séminaires de trois jours consacrés à la structure narrative et donnés par ce théoricien du théâtre et du cinéma, qui est aussi réalisateur, acteur et scénariste.

Seulement voilà, ce qui est bon pour Hollywood et pour le cinéma US n'est pas nécessairement bon – loin s'en faut – pour le cinéma et les scénaristes européens. Il est permis de se demander pourquoi, alors que l'on célèbre l'année européenne du cinéma et de la télévision et donc que le cinéma européen cherche à affirmer son indépendance par rapport au cinéma des Etats-Unis, c'est justement à Hollywood qu'on va chercher un professeur des scénarios. D'entrée de jeu, R. McKee n'a laissé planer aucun doute quant à son point de vue sur le nouveau cinéma européen: Bergman, Fellini et Godard sont pour lui les trois cinéastes les plus importants, mais eux mis à part l'Europe de ces vingt dernières années n'a pour ainsi dire rien produit d'intéressant!

Il a illustré ses rapports avec le cinéma européen de manière très concrète, comme il le fait souvent dans ses cours: dans le cinéma européen, le premier plan montre de beaux nuages, le deuxième des nuages encore plus beaux et le troisième des nuages véritablement magnifiques. En revanche, dans le cinéma des Etats-Unis, le premier

Scénario US et cinéma CH

Les premiers séminaires pour scénaristes donnés en Suisse par Robert McKee à l'initiative du fonds culturel de Suissimage ont attiré la grande foule. Pourtant Beat Glur est plutôt sceptique. Les recettes du maître ne sont peut-être pas la panacée – notamment pour le cinéma suisse.

Beat Glur

Ils sont venus en rangs serrés: réalisateurs chevronnés et débutants, producteurs, scénaristes, assistants, techniciens, acteurs, journalistes et passionnés de cinéma. Tous décidés à apprendre en trois jours à écrire un scénario. Chacun s'est appliqué à prendre des notes, pour retenir les paroles magistrales tombées de la chaire de l'Auditorium Maximum de l'Université de Zurich; et l'enthousiasme était si fort, le charme si agissant que personne n'a songé à poser des questions: aucune question critique n'est venue perturber l'atmosphère saturée

durant trois journées par les théories de Robert McKee sur le scénario.

Depuis 1984, Robert McKee parcourt les Etats-Unis et le monde pour raconter comment il convient de raconter une histoire au cinéma. Il est venu en Suisse pour la première fois à la fin du mois de novembre, s'exprimant d'abord à Lausanne devant 80 auditeurs, puis à Zurich devant 150 participants au cours. La fondation du fonds culturel de Suissimage avait reçu tellement d'inscriptions qu'elle aurait pu mettre sur pied un troisième cours. A l'origine de ces séminaires consacrés à l'élaboration d'un scénario, le fait (qui n'est pas une découverte d'hier) que le cinéma suisse, pour s'amélio-

STUDIOBELLERIVE
 Kennen Sie einen
 besseren Ort für die
 Produktion Ihres nächsten
 Films oder Videos?

STUDIOBELLERIVE
 FILM · SOUND · VIDEO

Kreuzstrasse 2, CH-8034 Zürich,
 Telefon 01/251 80 80, Telex 817075 brvech,
 Fax 01/251 84 35



«Dans la ville blanche»: Teresa Madruga (à gauche); Alain Tanner et Bruno Ganz (à droite) au tournage

plan montre de beaux nuages, le deuxième montre un Jumbo Jet émergeant des nuages et le troisième montre l'appareil qui explose. Autrement dit: le cinéma européen montre des images, seulement de belles images, alors que le cinéma américain raconte une histoire, montre des émotions et montre une action: ce serait là la clé du succès international du cinéma US, et ce serait ça que le public veut voir, aux dires de R. McKee, qui recommande aussi cette recette pour la Suisse. En outre il y aurait un «impératif économique», un devoir moral imposé au cinéaste, qui consisterait à récupérer les sommes (élevées) que le film a coûtées, bon nombre de réalisateurs européens n'ayant selon lui pas encore compris cette règle.

McKee et le cinéma européen

C'est ici que les idées de R. McKee commencent à faire problème: il ne semble pas connaître le cinéma européen des vingt dernières années ni les «impératifs économiques» du cinéma européen. L'année dernière, en Suisse, les seuls films à avoir été produits dans l'optique de l'impératif énoncé par McKee sont «Nötzli» et «Klassezukunft», et encore. La plupart des films suisses et une bonne partie des films européens ne sont pas rentrés dans leurs frais et ils ne devront pas non plus récupérer leur mise à l'avenir. C'est très bien ainsi, parce que, s'il en allait différemment, ces films ne seraient jamais le jour.

Le deuxième «problème» que posent les idées de R. McKee est beaucoup plus sérieux: celui-ci méconnaît en effet aussi – j'en pris conscience toujours plus nettement au cours des trois jours du séminaire – les réalités «thématiques» du cinéma européen. Pour schématiser ce que je veux dire: tandis que les réalisateurs américains veulent raconter le mieux possible une histoire

quelconque, pour divertir le public le plus nombreux possible, les cinéastes européens veulent avant tout traiter un sujet déterminé, transmettre une idée déterminée. Les cinéastes américains sont des artisans très capables, les cinéastes suisses sont parfois des artistes pas très capables. La proposition de R. McKee affirmant qu'il «est mieux de bien raconter quelque chose de trivial que de mal raconter quelque chose de bon» devrait à mon avis être inversée pour s'appliquer à l'Europe et à la Suisse: «Mieux vaut raconter/filmer de manière inaboutie un bon sujet/thème important que...». Voilà ce que sont les réalités du cinéma européen! (L'idéal serait naturellement de bien filmer un bon sujet.)

R. McKee pr'etend en outre – et c'est le troisième «problème» – que 95 pour-cent de l'ensemble des films de fiction obéissent à la «structure classique» qu'il a enseignée durant trois jours. Sur les films suisses connus qui ont été réalisés l'an passé, seuls «La méridienne» et peut-être «Filou» sont des films «classiques» au sens que R. McKee donne à ce terme. Dans la deuxième catégorie, celle du «minimalisme», on pourrait ranger «Till» ou «Schlaflose Nächte», et dans la troisième, «l'antistructure», des films comme «A corps perdu», «Macao oder die Rückseite des Meeres» ou «La vallée fantôme». Quand R. McKee affirme que tout cinéaste doit réaliser au moins cinq films d'après la structure classique avant d'être capable de travailler selon les canons du minimalisme ou de l'antistructure, il est bien loin de la réalité, en tout cas de la réalité suisse.

Scénarios américains pour le cinéma suisse?

Qu'il soit donc permis de poser la question: quel que soit le bien-fondé de ses théories appliquées au cinéma américain, R. McKee ne serait-il pas le mauvais professeur pour le

cinéma européen et le cinéma suisses? En tout cas, l'appel qu'il a lancé en conclusion aux cinéastes suisses, les enjoignant de raconter des histoires à forte charge émotionnelle, ancrées dans la réalité suisse mais de portée universelle, cette invitation revient à imposer aux réalisateurs et auteurs de scénarios de notre pays une obligation à laquelle ils ne voudront peut-être pas se soumettre; parce que la structure classique ne correspond pas à leurs conceptions artistiques. De plus, il existe de nombreux cinéastes suisses qui n'entendent pas du tout faire des films «internationaux», mais veulent créer pour leur propre espace culturel.

Répétons-le encore une fois avec force: Robert McKee est un conteur brillant, un bon pédagogue et un passionné de cinéma. Il incarne la théorie de la structuration des scénarios et ignore d'autres théories. L'idée qu'il se fait du monde est cohérente, lisse et ordonnée. Il est sincèrement convaincu que les bons films offrent un bon divertissement; et il se bat avec véhémence pour que ces films deviennent encore meilleurs. Mais R. McKee exclut qu'il puisse y avoir a priori d'autres points de vue sur la manière de faire du cinéma: des films par exemple qui traitent du passé historique ou de problèmes personnels, des films qui pointent les injustices commises chez nous ou chez les autres, des films enfin qui tentent d'esquisser de nouvelles façons de vivre ou proposent l'exploration de nouvelles formes d'existence; bref, des films qui ne peuvent ou ne veulent pas a priori divertir. Ces films-là s'intègrent mal dans la structure classique selon McKee. Il n'est donc pas étonnant que notre homme trouve mauvais un film comme «Dans la ville blanche».

Il existe peut-être d'autres possibilités de faire de bons films n'obéissant pas à la théorie «à la Hollywood». En tout cas, je ne voudrais pas être obligé à l'avenir de me passer de films comme «Dans la ville blanche».

Le cinéma d'auteur au rebut, vive le scénario!

A la fin de «Permanent Vacation» de Jim Jarmusch, Aloysius croise un Européen dans le port. Lui veut émigrer, l'autre vient d'immigrer aux Etats-Unis. Cet effet de miroir se retrouve peu ou prou dans l'opposition entre deux textes de ce numéro de «ciné-bulletin». A l'article de Todd Denman-Müller répondent les propos que Philippe Longchamp nous a envoyés de Los Angeles. Ce scénariste de 29 ans, né à Genève, formé à Paris, a voulu répliquer aux thèses d'Alain Tanner («cb» 157).

Philippe Longchamp

Au moment où la baisse de fréquentation et la concurrence de la télévision posent de sérieux problèmes au cinéma, il me paraît urgent, puisque le débat semble avoir été ouvert, d'apporter enfin des solutions concrètes aux vrais problèmes. Qui donc, après tant de décennies de scénarios mal fichus, d'histoires boiteuses ou le plus souvent absentes, de dialogues soporifiques et j'en passe... sera le plus à même d'apporter des remèdes qu'un scénariste? Le cinéma suisse a besoin de véritables spécialistes du récit quand bien même leur tâche dépassera largement la caricature que certains en font.

Fort de sa légitimité de cinéma à «messages», le cinéma d'auteur croit en l'infailibilité et à l'«auto-importance» de l'artiste, assez souvent présomptueusement appelé «auteur».

Le culte de l'«auteur»

Le CREATEUR est sa valeur suprême et rabâchée (ironiquement, cette notion a bien vite été récupérée par les commerçants de la publicité sous l'appellation jousive de «créatif»).

Très fortement démagogique et égalitaire, cette «Politique» fait miroiter à chacun d'entre nous, la possibilité de devenir un artiste. Pour cela, il suffit de créer, créer sans contraintes, librement, spontanément.

Dans ce cinéma-là, tout est sacrifié à la personnalité de l'auteur et pourtant les spécificités du mode de production le contraignent à un nombre important de concessions. C'est alors que le n'importe-quoi, le «bricolage» mène invariablement à un conformisme triomphant d'autant plus désolant qu'il est souvent involontaire. Et en fait d'indépendance, il bénéficie d'un véritable appui des pouvoirs publics par ses subventions. D'autre part, ayant perdu tout impact dans le débat national des idées (ce qui n'est pas le cas du cinéma américain réputé «insignifiant»), il permet une économie certaine

d'un contrôle idéologique de la part de l'Etat. On peut se permettre de rêver et de se demander ce qui se passerait pour les films si la loi du marché fonctionnait un peu mieux en Suisse; non seulement du point de vue de l'appareil de production (peut-être un peu moins de films... inutiles?) mais surtout pour la qualité et le «punch» des idées?... Par principe, le cinéma d'auteur s'impose comme l'alternative réelle aux divertissements forcément débiles de la masse. On se sert alors des poncifs du genre: «la demande standard», «ce que veut le public», la mode etc... faisant croire que nous nous déplaçons en troupeau compact et borné dans les salles de cinéma. On a bien vite compris, réaction humaine normale, que les réalisateurs craignaient pour leur job. L'arrivée de ce vilain petit canard, le scénariste, menace leur autocratie, leur potentiel créatif ne peut pas souffrir de partager la paternité du «bébé»...

Or donc, l'on tire à boulets rouges contre le concurrent en s'empressant de le dépeindre – pour faire peur à tout le monde – sous les traits du professionnel besogneux censé faire référence à Hollywood.

A ce propos, l'état de nos connaissances n'a guère dépassé l'archétype du scénariste-maudit que le cinéma américain a immortalisé («Sunset Boulevard» etc...). Car le scénariste, cet élément inutile, avait superbement été ignoré par la Politique des Auteurs lors de ses mémorables intronisations de metteurs en scène. La Nouvelle Vague française réagissait, il est vrai, contre un cinéma de «mots d'auteur» particulièrement sclérosé mais que seraient Hawks, Hitchcock, Lubitsch et les autres sans les grands écrivains qui les ont épaulés? Certains d'entre eux sont à l'origine d'idées qui ont illuminés des chefs d'œuvre et que l'on a attribués à tort au metteur en scène. L'Histoire du scénario reste à faire et risque de ménager bien des surprises.

Mais l'Histoire appartient au passé et la question d'actualité semble porter sur la survie du cinéma... Comment faire revenir

le public dans les salles alors que les images arrivent avec tant de facilité jusqu'à lui?

Comment faire revenir le public?

Le cinéma avait eu, jusqu'ici, l'habitude de répondre aux crises majeures par des nouveautés techniques (son, couleurs, écran large etc...). Alors que la télévision peut encore espérer quelques améliorations (la haute définition, par ex.), le cinéma, lui, paraît incapable de rejouer cette carte. Très logiquement, il ne peut espérer intéresser encore un public qu'en lui apportant ce qu'il ne peut pas trouver ailleurs. Qu'à cela ne tienne!

Tout nous indique que le cinéma se trouve à une nouvelle étape de son existence, une sorte de fin d'adolescence où il doit compter sur lui-même, cultiver ses différences (notamment avec la télévision, on l'aura tous compris). Il faut lui faire confiance et approfondir ce qu'il nous a déjà donné.

Une des directions possibles nous est donnée par un des facteurs essentiels sans lequel aucun film n'existerait: le spectateur. Car celui-ci n'est pas seulement quelqu'un qui va ou ne va pas au cinéma, il est aussi un auteur du film.

La position du spectateur est justement l'une des particularités qui distinguent le cinéma de la télévision. Il suffit de nous rappeler cette évidence: Le cinéma ne permet pas la même «accessibilité» du message au récepteur. Il serait trop long d'entrer ici dans les détails mais prenons un exemple: L'évolution actuelle confirme la tendance qu'a la télévision de présenter une réalité qu'elle veut de plus en plus proche de son spectateur. En même temps, elle joue de plus en plus sur l'ambiguïté direct/différé. Or, dans un direct, il n'y a qu'un point de vue possible, celui de la caméra (et éventuellement celui d'un commentateur).

Apporter de l'inédit au spectateur

Au cinéma, il n'y aura jamais cette ambiguïté et le spectateur sait que l'accès à la «réalité» qui lui est re-présentée n'ira pas de soi aussi facilement. La condition du spectateur de cinéma est celle d'un individu seul, impuissant à modifier le cours du message, face à un écran-miroir et luttant pour «exister» dans un univers créé de toute pièce pour lui. Cet individu-spectateur est inclus dans le langage cinématographique encore plus que dans n'importe quel autre langage tant le nombre de croyances auxquelles on lui demande d'adhérer à priori est important. La narration, qui gère une bonne part de ce langage par le travail d'écriture du scénario (structure, personnages, points de vue etc...) permet une nouvelle réflexion sur la position du spectateur et sur ce que le cinéma peut lui apporter d'inédit et de fort.

Des études récentes ont ouvert quelques perspectives passionnantes. Mais il reste encore bien à découvrir, notamment en ce qui concerne le phénomène d'identification. L'une de ses applications fameuses a été la «direction de spectateurs» chère à Hitchcock. Ce fut-là, l'apport personnel, le point de vue moral d'un des grands vrais auteurs du cinéma. Et pourtant, Hitchcock, peut-être encore plus qu'un autre, travaillait méticuleusement ses scripts en collaboration avec son scénariste, des mois durant avant de toucher une caméra...

Une autre approche fort différente de la narration est la technique empirique du conteur d'histoire. Systématisée, pour ne pas dire codée par l'incorrigible efficacité des Américains. («Comment écrire un scénario de 1 million de \$»), elle a pu faire peur

à nos auteurs, personnes fragiles par définition. Il apparaît, après une étude plus approfondie qu'il ne s'agit-là que d'une application des principes aristotéliens dont nous devrions pouvoir tirer profit sans trahir notre «sensibilité européenne».

L'apport des spécialistes du scénario

Il faudra bien qu'un jour on nous explique au nom de quelle «réalité objective» on devrait se priver, en Suisse et ailleurs, de scénaristes capables de remédier à la défectuosité et à la médiocrité congénitale d'un très grand nombre de scénarios? Pourquoi renoncer aux services de celui qui peut rendre un récit plus «nerveux», éliminer tout ce qui peut l'être, remplacer une page de dia-

logues par une scène muette, rendre un dialogue plus vivant, transcrire les sentiments parfois confus du metteur en scène, retravailler une structure, proposer des histoires aux metteurs en scène à court d'idées (ça arrive plus souvent qu'on ne le croit!), servir de liaison avec l'Édition suisse (1987: 2000 titres parus... rien à en tirer?), défendre un script dans les commissions? etc...

L'initiative concrète de Suissimage (cours de scénario) devrait contribuer à cette approche en profondeur des possibilités du cinéma: et l'arrivée de scénaristes dans le cinéma suisse marquera, à n'en pas douter, un souffle nouveau dans la fatalité ambiante...

Oyez bonnes gens, les temps pleins de promesses que nous vivons!



Philippe Longchamp prépare une thèse de doctorat sur les scénaristes des films de Howard Hawks. Nos photos: «Bringing Up Baby» de Hawks (producer/director), scénario de Dudley Nichols et Hagar Wilde, ainsi que «uncredited» Robert McGowan et Gertrude Purcell (photos Columbus Film)

Autorenfilm ade, es lebe das Drehbuch!

Am Ende von Jim Jarmuschs «Permanent Vacation» kreuzt der auswanderungswillige Aloysious am Hafen einen Europäer, der – fast als sein Spiegelbild – soeben in die Staaten eingewandert ist. Beinahe diesem Muster entsprechend steht in diesem «ciné-bulletin» dem Artikel von Todd Denman-Müller ein Text gegenüber, den uns aus Los Angeles der in Genf geborene und in Paris ausgebildete 29jährige Drehbuchautor Philippe Longchamp als Reaktion auf Alain Tanners Thesen («cb» Nr. 157) geschickt hat.

Philippe Longchamp

In einem Zeitpunkt, wo der Publikumschwund und die Fernsehkonkurrenz dem Film ernsthafte Probleme schaffen, scheint es mir wichtig, endlich konkrete Lösungen für die wirklichen Probleme zu liefern, da offensichtlich eine Debatte zu diesem The-

ma in Gang gekommen ist. Wer, nach so vielen Jahrzehnten stümperhaft zusammengestiefler Drehbücher, mühsam daherhinkender Geschichten oder Dialoge zum Gähnen und weiss ich was..., wer anders denn ein Drehbuchautor kann diesem Missstand Abhilfe schaffen? Der Schweizer Film braucht wirklich Spezialisten, fähig, eine Geschichte zu erzählen und deren Auf-

gabe weit über das von gewissen Leuten gerne verzerrte Bild hinausführt.

Der «Autoren»-Kult

Überzeugt von der Kraft seiner «Botschaft», glaubt der Autorenfilm an die Unfehlbarkeit und Selbstherrlichkeit des Künstlers, der oft überheblich «Autor» genannt wird. Der «Schöpfer» ist sein höchster Begriff und breitgewalzter Wert. (Ironischerweise wurde dieser Begriff sofort freudig von der Werbung im Wort «schöpferisch» vereinnahmt.)

Sehr demagogisch und gleichmacherisch, weckt diese «Politik» in jedem von uns die greifbare Möglichkeit, sich als Künstler zu fühlen; man braucht nur schöpferisch zu sein, frei, spontan und ohne sich Zwang anzutun.

Bei dieser Art Film wird alles der Autor-Persönlichkeit geopfert, auch wenn die Besonderheiten seiner Produktionsweise ihn zu einer grossen Zahl von Konzessionen zwingen. Das irgendwie Gemachte, das «Gebastel» führt dann unweigerlich zum Triumph des Konformismus, der oft unbeabsichtigt und deshalb um so erbärmlicher ist.

Und weil sich dieses Filmschaffen unabhängig nennt, geniesst es eine kräftige Unterstützung der öffentlichen Hand in Form von Förderungsgeldern. Andererseits hat es seinen Platz im nationalen Wettstreit neuer Ideen völlig verloren (im Gegensatz zum oft als unbedeutend verschrienen amerikanischen Film), und der Staat kann mit geringen Mitteln eine gezielte ideologische Kontrolle ausüben. Man kann davon träumen und sich fragen, was wohl mit diesen Filmen geschehen würde, wenn das Gesetz von Angebot und Nachfrage in der Schweiz stärker zum Zuge käme, nicht nur im Hinblick auf den Produktionsapparat (vielleicht etwas weniger Film... für die Büchse?), sondern für die Qualität und den «Punch» von Ideen...?

Der Autorenfilm macht es sich zum Prinzip, die einzig wahre Alternative zur selbstverständlich schwachsinnigen Unterhaltung der Massen zu sein. Man bedient sich also der Schlagworte wie «Das allgemeine Bedürfnis», «Der Publikumsgeschmack», «Was gerade Mode ist» usw., als würden wir uns wie eine kompakte und stumpfsinnige Herde in die Kinos drängen. Man hat rasch begriffen: Die Regisseure bangen um ihren Job – eine normale menschliche Reaktion –, denn das Auftauchen dieses hässlichen kleinen Entchens von einem Drehbuchschreiberling bedroht ihre Selbstherrlichkeit. Ihr schöpferisches Potential duldet keine Mit-Vaterschaft für das «Bébé»...

Oder man schiesst aus vollen Rohren auf den Konkurrenten, malt ihn in den schlimmsten Farben, damit er alle abschreckt, als den typischen Berufsmann seiner Gattung, der dauernd nach Hollywood schielen muss.

In dieser Hinsicht ist der Stand unserer Kenntnis kaum über das unausrottbare archetypische Bild des verfluchten Drehbuchautors im amerikanischen Film hinausgekommen («Sunset Boulevard» usw.). Denn die Autoren-Politik hat grossartigerweise den Szenaristen als unnützes Element beiseitegeschoben, als sie in denkwürdigen Zelebrierungen die Regisseure auf den Thron hisste. Die französische Nouvelle Vague lehnte sich zugegebenermassen auf gegen ein extrem verknöchertes Kino von «Wort-Autoren», aber was wären Hawks, Hitchcock, Lubitsch und all die andern ohne die grossen Schriftsteller, auf die sie sich stützen konnten? Etliche von ihnen haben manchem späteren Meisterwerk die entscheidenden Ideen geliefert, die dann zu Unrecht den Regisseuren zugesprochen worden sind. Die Drehbuch-Geschichte muss erst noch geschrieben werden und wird sicher noch manche Überraschung zutage fördern.

Das Publikum ins Kino zurückholen

Aber Geschichte ist Vergangenheit, und die brennende Frage heute scheint das Überle-

ben des Films zu sein. Wie gelingt es, das Publikum in die Kinosäle zurückzuholen, wo die Bilder so leicht den Weg zu ihm nach Hause gefunden haben? Bisher wusste der Film schweren Krisen immer mit technischen Neuerungen zu begegnen (Ton, Farbe, Breitleinwand usw.). Während das Fernsehen noch mit einigen Verbesserungen aufwarten kann (z.B. mehr Zeilen für eine bessere Bilddefinition), hat der Film auf diesem Gebiet wahrscheinlich seine letzte Karte ausgespielt und kann deshalb logischerweise das Interesse des Publikums nur noch mit etwas wecken, das es nicht woanders finden kann. Nun, daran soll es nicht fehlen!

Alles weist darauf hin, dass sich der Film auf einer neuen Etappe seiner Existenz befindet, quasi am Ende seiner Jugend, wo er sich auf die eigenen Beine stellen und seine Eigenart (gegenüber dem Fernsehen – wohlverstanden) herausstreichen muss. Man muss Vertrauen in den Film haben und auf dem, was er schon geleistet hat, aufbauen. Einen möglichen Weg weist uns ein wesentlicher Faktor, ohne den kein Film existieren kann: der Zuschauer. Denn dieser geht nicht nur ins Kino oder nicht, sondern ist auch ein Autor des Films.

Die Haltung des Zuschauers ist gerade eine der Besonderheiten, die den Film vom Fernsehen unterscheidet. Es führte zu weit, ins Detail zu gehen, deshalb nur ein Beispiel: Die heutige Entwicklung bestätigt die Tendenz des Fernsehens, die Wirklichkeit immer näher zu seinem Publikum zu bringen. Es spielt immer stärker mit dem Gegensatz von Direkteinspielungen in seinen Sendungen. Doch bei einer Live-Sendung gibt es nur einen möglichen Gesichtspunkt, den der Kamera (und vielleicht noch eines Kommentators).

Den Zuschauern etwas Neues bieten

Im Kinofilm wird es nie diese Gegensätzlichkeit geben, und der Zuschauer weiss, dass der Zugang zu der ihm vorgesetzten «Wirklichkeit» sich nicht einfach so leicht einstellen wird. Der Zuschauer ist im Kino allein auf sich gestellt, ohne Möglichkeit, den Lauf der Mitteilung in irgendeiner Form zu beeinflussen. Er sitzt vor einer Leinwand und muss um seine Existenz in einem Universum kämpfen, das ausschliesslich für ihn geschaffen worden ist. Dieses Zuschauer-Individuum ist in der Filmsprache stärker miteinbezogen als in irgendeiner anderen Sprache, denn es wird aufgefordert, eine grosse Zahl von Axiomen als gegeben zu akzeptieren. Eine Erzählweise, die einen guten Teil dieser Sprache in der Arbeit am Drehbuchschreiben einsetzt (Struktur, Figuren, Perspektiven usw.), erlaubt ein Überdenken der Stellung des Zuschauers und was der Film ihm an Neuem und Überzeugendem zu bieten hat.

Kürzlich gemachte Studien eröffnen da einige atemberaubende Perspektiven.

Aber noch manches bleibt zu entdecken, vor allem was das Phänomen der Identifikation betrifft. Eine seiner berühmt gewordenen Anwendungen war die «Zuschauerführung», die Hitchcock so am Herzen lag; es war dies der persönliche Beitrag, der moralische Standpunkt eines der wirklich grossen Filmautoren. Dabei arbeitete Hitchcock mehr als viele andere mit seinem Drehbuchautor eng zusammen, um seine Drehbücher oft monatelang auszufeilen, bevor er überhaupt ans Drehen dachte...

Eine andere, von der geschilderten sehr verschiedene Erzählweise, ist die empirische Technik des Geschichtenerzählers. Systematisiert, um nicht zu sagen codifiziert durch den unverbesserlichen amerikanischen Sinn fürs Wirksame (wie schreibt man das Drehbuch für 1 Million Dollars?), musste sie natürlich unseren von Natur aus zerbrechlichen Autoren einen Schreck einjagen. Bei genauerem Hinsehen scheint es sich aber um nichts anderes als die Anwendung der aristotelischen Prinzipien zu handeln, aus denen wir Nutzen ziehen könnten, ohne unsere «europäische Empfindsamkeit» zu verraten.

Der Beitrag der Drehbuch-Spezialisten

Eines Tages wird man uns endlich erklären müssen, aufgrund welcher «objektiven Realität» man in der Schweiz und anderswo auf fähige Drehbuchschreiber verzichten sollte, die sehr wohl Abhilfe schaffen könnten bei der Mangelhaftigkeit und angeborenen Mittelmässigkeit so vieler Drehbücher? Warum nicht die Dienste von jemandem beanspruchen, der eine Erzählung «nerviger» machen kann, der alles Überflüssige entfernt, der eine ganze Seite Dialoge durch eine stumme Szene ersetzt, der einen anderen Dialog lebendiger machen kann, der die oft wirren Vorstellungen des Regisseurs umzusetzen versteht, eine Struktur überarbeitet, der einem von allen guten Ideen verlassenen Regisseur (das kommt sehr oft vor) die gesuchten Ideen und Geschichten liefert, der als Bindeglied zur schweizerischen Verlagsproduktion dient (1987: 2000 erschienene Titel... nichts davon zu gebrauchen?), der ein Drehbuch in den Kommissionen verteidigen kann usw.

Die konkrete Initiative von Suissimage (Drehbuchkurs) sollte dieser vertieften Annäherung an die unausgeschöpften Möglichkeiten des Films dienen, und das Auftauchen von Drehbuchautoren im Schweizer Film wird ohne Zweifel frischen Wind in die weitverbreitete Schicksalsergebenheit bringen. Hört, ihr Leut', und lasst euch sagen, wir leben in vielversprechenden Zeiten!

Was tun mit alten Kinos?

Auch wenn die Kinematographie noch keine hundert Jahre alt ist, so erlangen ihre Tempel doch langsam jenen Status, den man als schutzwürdig und akademischen Interesses wert erachtet. Bücher über Kinoarchitektur wie jenes von Christoph Biggens («cb» Nr. 158) zeugen davon ebenso wie der wachsende Widerstand gegen den Abbruch von Kinobauten.

In Zürich kam er für das Cinerama-Kino Apollo zu spät, und die letzten Meldungen über die Entwicklung rund um das Kino Razzia im Zürcher Seefeldquartier sind auch nicht positiv. Zwar ist vor dem Zürcher Obergericht noch eine – vom Zürcher Heimatschutz mitgetragene – Einsprache gegen die 1984 erteilte und 1987 aufgrund eines überarbeiteten Projekts erneuerte Baubewilligung hängig. Doch ohne den Ausgang des Verfahrens abzuwarten, haben die Hauseigentümer nun Juerg M. Judin, dem Pächter des Kinos, mitgeteilt, dass sie zu keiner weiteren Verlängerung des Vertrags bereit seien. So wird Zürich am 30. April ein einfallsreich programmiertes und erfolgreich geführtes Aussenseiterkino verlieren.

Die Auseinandersetzungen um das Basler «Küchlin», mit 1228 Plätzen das grösste noch bestehende Kino der Schweiz, treten hingegen erst jetzt in die entscheidende Phase ein. Karl Küchlin hat das Haus 1911/12 als Variété bauen lassen; schon früh fanden darin auch Filmvorführungen statt. 1949/50 wurde es zum reinen Lichtspieltheater umgebaut. Für viele Basler ist es zum Inbegriff des populären Grosskinos geworden; u.a. ist das Küchlin mit seiner altmodischen Rang-Architektur die traditionelle Basler Spielstelle für den jeweils neuesten James-Bond-Film. Aber auch das «Drummeli», ein vorfasnächtlicher Grossanlass mit festem Platz im Kalender der Basler, hatte im Küchlin bisher seine Heimstätte.

Filme, die dieses Riesenkino auch unter der Woche einigermassen zu füllen vermögen, sind jedoch selten geworden – und zum Teil werden sie dem Küchlin auch von der Konkurrenz weggeschnappt. Deshalb stellt sich schon seit längerem das Problem der mangelnden Rentabilität von Kino und Liegenschaft, beide seit 1948 im Besitz der Familie Ceppi. Neben dem Kino umfasst das grosse Gebäude nur eine (Personal-)Wohnung, ein Restaurant und einen (jetzt als Disco betriebenen) Nachtclub. 1983 wurde im Keller ein zusätzliches Kino mit 186 Plätzen eingebaut, das wenigstens die laufenden Personalkosten mittragen hilft. Doch auch so bringen heute die Restaurationsbetriebe den Hauptertrag, während die durchschnittliche Platzbelegung im grossen Küchlin nach Enrico Ceppi noch knappe 6% beträgt. Der Kinobetrieb sei unter diesen Umständen nur noch möglich

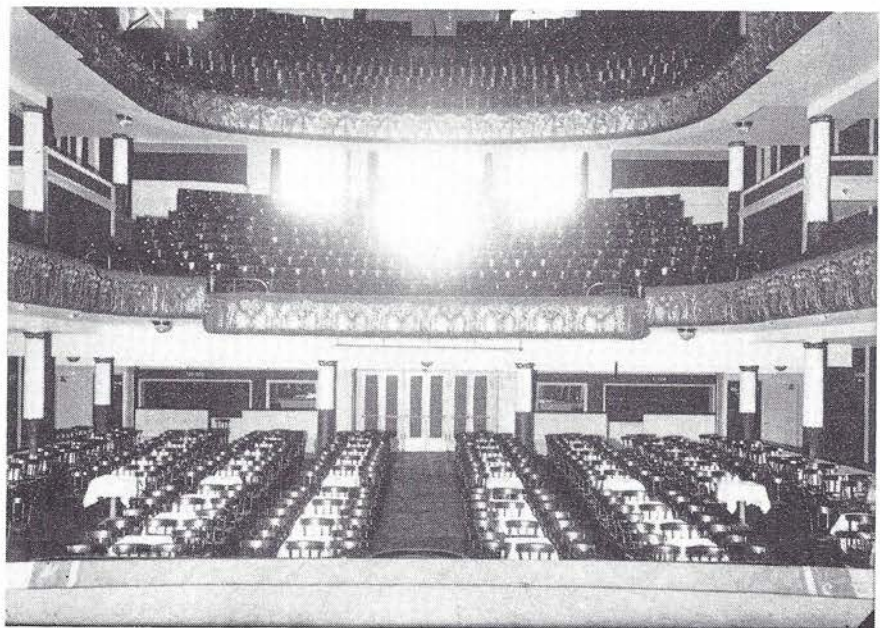
dank der internen Abrechnung der Kinomiete zu einem weit unter dem Ortsüblichen liegenden Ansatz. Die Eigentümer suchen deshalb nach neuen Wegen, diese Liegenschaft in zentraler Lage (an der Kinostrasse Steinvorstadt) besser zu nutzen. Im Februar 1989 haben sie ein generelles Baubegehren für einen Neubau eingereicht, das neben der Küchlin-Liegenschaft auch die benachbarte, dem Theater Basel als Schauspielhaus dienende «Komödie» umfasst. Das Projekt sieht im Untergeschoss wieder zwei Kinos mit ca. 400 bzw. ca. 250 Plätzen vor.

Die Abbruchpläne sind frühzeitig publik geworden, so dass sich der von unterschiedlichsten Kreisen getragene Widerstand formieren konnte. Die Basler Denkmalpflege hat noch vor Einreichung des Baubegehrens dem Regierungsrat die Unterschutzstellung der Liegenschaft beantragt. Für die Denkmalpflege stehen, nach Dr. Uta Feldges, der Adjunktin des Basler Denkmalpflegers, die folgenden Aspekte im Vordergrund: Es handelt sich um den letzten noch erhaltenen historischen Theaterbau in Basel, der zudem einst Auslöser für die Verwandlung der Handwerker-Vorstadt zum Vergnügungsviertel gewesen sei; der Innenraum und die Fassade sind als Jugendstil-Architektur von Bedeutung; für viele Basler ist das Küchlin (zusammen mit zwei weiteren geschützten Häusern) noch ein letztes Identifikations-Objekt in dieser Strasse. Deshalb sollte das Küchlin erhalten bleiben, und zwar, wie Uta Feldges betont, nicht nur als Fassade, sondern auch als Kinoraum, der mit wenigen, weitgehend farblichen Retuschen leicht seiner einstigen Pracht wieder angenähert werden könnte.

Für das Küchlin wehren sich auch weitere Kreise. Sie haben sich zu einem Komitee zusammengeschlossen, dem es, wie Robert Schiess ausführt, weniger um das als Denkmal erhaltenswerte Gebäude geht als um seine Funktion im Gesicht der Stadt und in den Kino-Erinnerungen ihrer Bewohner. Ein Abriss des Küchlin bedeutete für Schiess, die Chance zu verpassen, diesen Bau als Rahmen für unterschiedlichste Veranstaltungen zu erhalten, als ein polyvalentes Kulturzentrum, das Basel dringend brauchen könnte. Er befürchtet, dass die Regierung – wie in früheren Fällen – aus Angst vor den finanziellen Konsequenzen vor einer Aufnahme ins Denkmalverzeichnis zurückschrecken könnte. Deshalb hat das Komitee eine Petition lanciert, die der Regierung zeigen soll, wie sehr die Basler am Küchlin hängen; die Unterschriftensammlung dafür laufe erfreulich gut. Kürzlich hat sie Unterstützung durch den «Basler Blick» erhalten, der mehrfach für die Erhaltung des Küchlin eintrat und die Petition gleich zur Unterschrift abdruckte.

Die Frage der Finanzen stellt sich in der Tat. Über die Höhe der Entschädigung im Falle einer Unterschutzstellung hätten wohl die Gerichte zu befinden. Enrico Ceppi ist der Ansicht, dass sich die Liegenschaft mit den Auflagen des Denkmalschutzes nicht mehr wirtschaftlich führen liesse, so dass der Staat sie in diesem Falle besser gleich kaufen würde. Dass dies nicht die schlechteste Lösung wäre, darin stimmen ihm die meisten zu, die sich für das Küchlin wehren.

Historisch-denkmalpflegerische Argumente, nostalgische Erinnerungen und kulturpolitische Wünsche führen hier – und dadurch unterscheidet sich dieser Basler Fall etwas von den jüngsten Auseinandersetzungen in anderen Städten – offenbar unterschiedlichste Kreise in der Opposition



Das «Küchlin» als Variété, mit Tischen (ca. 1912)

gegen den Kuchlin-Abbruch zusammen. Enrico Ceppi scheint von der Heftigkeit der Reaktionen zwar etwas überrascht zu sein, doch hat er offenbar mit einer gewissen Unsicherheit gerechnet. Der Baube-

ginn ist nämlich erst für 1993 vorgesehen. Mit dem eingereichten Gesuch will er den Staat veranlassen, möglichst rasch Farbe zu bekennen.

Martin E. Girod

Avatars des vieux cinés

Le cinématographe n'a pas encore un siècle d'existence et pourtant ses «temples» sont en train d'acquiescer lentement le statut qui leur vaut de mériter protection et études universitaires. En témoignent les ouvrages sur l'architecture des salles comme celui de Christophe Bignens («cb» no 158), de même que l'opposition croissante suscitée par la démolition des cinémas.

A Zurich, cette levée de boucliers a eu lieu trop tard pour sauver le «Cinerama-Kino Apollo», et les dernières nouvelles concernant le «Razzia», dans le quartier Seefeld de Zurich, ne sont pas non plus positives. Certes, un recours appuyé par le «Heimatschutz» de Zurich est toujours en suspens devant la Cour suprême du canton, dirigé contre l'autorisation de construire octroyée en 1984 et renouvelée en 1987 sur la base d'un projet remanié. Cependant, sans attendre l'issue de la procédure, les propriétaires viennent de communiquer au gérant, Juerg M. Judin, qu'ils n'avaient pas l'intention de prolonger une nouvelle fois le bail. Ce qui fait que le 30 avril les Zurichois vont perdre un cinéma marginal programmé intelligemment et géré avec succès.

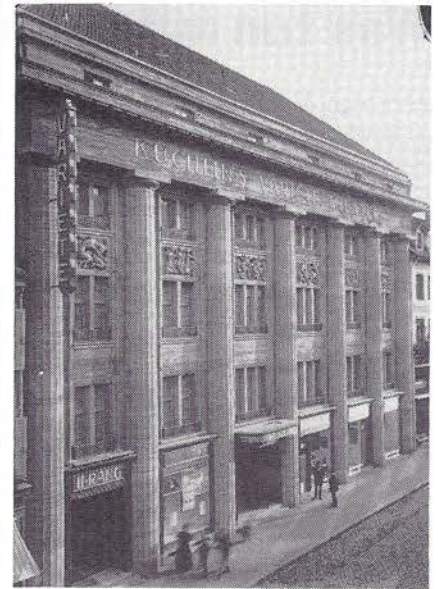
Les discussions qui entourent le cinéma «Kuchlin» de Bâle – le plus grand de Suisse actuellement avec ses 1228 places – viennent seulement d'entrer dans la phase décisive. Karl Kuchlin avait fait construire ce bâtiment en 1911/12 comme salle de variétés; les projections cinématographiques y ont commencé peu après. En 1949/50 le bâtiment a été transformé en pure salle de spectacle cinématographique. Pour de nombreux Bâlois, il est devenu le symbole même de la grande salle de cinéma populaire; avec son architecture à balcons désuète, le «Kuchlin» est en particulier devenu le lieu où étaient traditionnellement projetés les derniers James Bond. Mais il abritait aussi le «Drummeli», une grande manifestation précédant le carnaval et figurant en bonne place dans l'agenda des Bâlois.

Or les films capables de remplir plus ou moins cette salle gigantesque durant la semaine sont devenus rares – et ils ont été aussi soustraits au «Kuchlin» par la concurrence. C'est pourquoi la rentabilité insuffisante du cinéma et de l'immeuble, propriétés de la famille Ceppi depuis 1948, fait problème depuis assez longtemps. En plus du cinéma, le vaste immeuble ne comprend qu'un appartement (pour le personnel), un restaurant et un night-club (exploité actuellement comme discothèque). En 1983 un

cinéma supplémentaire de 186 places a été aménagé dans la cave, qui permet au moins d'assumer en partie les frais courants de personnel. Il n'en reste pas moins que l'essentiel des recettes provient aujourd'hui de l'exploitation du restaurant, alors que le taux moyen d'occupation dans la grande salle atteint à peine 6% aux dires d'Enrico Ceppi. Dans ces conditions, l'exploitation du cinéma n'est possible qu'en comptabilisant la location du cinéma sur le plan interne à un taux bien inférieur aux taux en vigueur sur le plan local. C'est pourquoi les propriétaires cherchent une solution qui leur permettrait de tirer un meilleur profit de cet immeuble bien centré (Steinenvorstadt, la rue des cinémas). En février 1989, ils ont déposé une demande de permis de construire pour un nouveau bâtiment, requête qui englobe aussi la «Komödie» toute proche, servant de petite salle au théâtre de Bâle. Le projet prévoit de nouveau deux cinémas au sous-sol, de 400 et 250 places environ.

Les projets de démolition ont été révélés prématurément, si bien que l'opposition, soutenue par les milieux les plus hétéroclites, a pu se constituer. Avant même le dépôt de la demande de permis de construire, la protection bâloise des monuments a demandé au conseil d'Etat le classement de la propriété. Selon Uta Feldges, l'adjointe du chef du service bâlois de la protection des monuments, les facteurs suivants sont au premier plan: il s'agit là du dernier théâtre historique encore debout, et c'est cette construction qui a jadis provoqué la transformation du quartier des artisans en zone des divertissements; l'intérieur et la façade, témoins du Jugendstil, ont une grande valeur architecturale; pour de nombreux Bâlois, le «Kuchlin» est, avec deux autres maisons classées, le dernier objet d'identification dans cette rue. Voilà pourquoi il conviendrait de le sauver. Et de ne pas sauver seulement la façade, mais aussi la salle de cinéma, comme le souligne Uta Feldges, cette salle pouvant retrouver presque sa splendeur d'antan grâce à quelques retouches, quelques coups de pinceau.

D'autres milieux se battent pour sauver le «Kuchlin». Ils ont formé un comité qui milite moins, comme l'explique Robert Schiess, pour le conserver en raison de sa valeur de monument qu'en raison de sa fonction dans le décor urbain et de la place qu'il occupe dans la mémoire des lieux cinématographiques des habitants. Aux yeux de Robert Schiess, la démolition reviendrait à



La façade du «Kuchlin» à l'époque du théâtre de variétés (photos: Denkmalpflege BS)

manquer une occasion de sauvegarder cette construction pour y organiser des manifestations de toute nature, pour en faire un centre culturel polyvalent dont les Bâlois auraient besoin. Il craint que le gouvernement cantonal ne renonce à classer le bâtiment par peur des conséquences financières, comme cela s'est déjà produit. C'est pourquoi le comité d'action a lancé une pétition destinée à montrer aux autorités l'attachement des Bâlois au «Kuchlin»; la collecte des signatures rencontrerait un accueil favorable. Elle a reçu dernièrement l'appui du «Basler Blick», qui est intervenu à deux reprises en faveur de la sauvegarde du «Kuchlin» et a reproduit la pétition en demandant de la signer.

La question du financement se pose effectivement. Il est probable que les tribunaux auraient à se prononcer sur le montant des indemnités en cas de mise sous protection du bâtiment. Enrico Ceppi est d'avis que l'immeuble ne serait plus rentable s'il était soumis aux servitudes de la protection des monuments, de sorte que l'Etat ferait alors mieux de l'acquiescer. La plupart de ceux qui se battent pour le «Kuchlin» sont d'accord avec lui pour dire que ce ne serait pas la pire des solutions.

Ce qui distingue cette affaire bâloise des débats analogues qui ont eu lieu récemment dans d'autres villes, c'est que des milieux très différents, pour des motifs qui ne le sont pas moins – arguments historiques relevant de la protection du patrimoine, nostalgies du passé et revendications culturelles – se retrouvent dans la même opposition à la démolition du «Kuchlin». Enrico Ceppi paraît quelque peu surpris par la violence des réactions, même s'il s'attendait bien à provoquer quelques flottements. Le début des travaux de construction n'est en effet prévu qu'en 1993. En déposant son projet, il a voulu inciter le canton à annoncer la couleur le plus vite possible.

Martin E. Girod

Die wichtigste Rolle im Film.



Fuji f-Serie.

Ebenso wichtig wie die Filmrolle an sich, ist natürlich die Qualität derselben. Dies war auch der Grund dafür, die neusten Erkenntnisse der Filmherstellung und dessen Bedürfnisse in der Anwendung in unserer neuen f-Serie zu verewigen.

Und wann verewigen Sie Ihre Visionen auf der neuen f-Serie? Wir sind Ihnen gerne behilflich dabei. Ein Anruf genügt.

ERNO, Film+Video AG, Niederhaslstr. 12,
8157 Dielsdorf, Tel. 01/ 853 23 23



Ab ca. Mitte April hat die
«cinébulletin»-Redaktion einen Telefax:

*La rédaction du «cinébulletin» aura un
téléfax à partir de la mi-avril:*

061 / 691 10 40

c i n é flash

Fortsetzung von S. 4

Zürcher Filmförderung

An einer Pressekonferenz zogen Stadt und Kanton Zürich eine erste Zwischenbilanz ihrer gemeinsamen Filmförderung. Im ersten Jahr des «Zürcher Modells» sind 60 Projekte eingereicht worden, von denen 22 Beitragszusagen erhielten. Problematisch bleibt offenbar die Restfinanzierung, die erst 12 der Auserwählten nachweisen konnten. Acht sind noch auf der Suche; zwei weitere Projekte, beides Dokumentarfilm-Vorhaben, mussten trotz Zürcher Förderungszusage bereits aufgegeben werden.

Auf den 15. Januar 1989 hin sind wiederum 12 Projekte eingereicht worden. Die Jury bewilligte für «Konrad Zuse» von Mathias Knauer (Produktion: Filmkollektiv Zürich) einen Beitrag von Fr. 40000.-. Den Entscheid über drei weitere Projekte stellte sie aus. Der nächste Eingabetermin ist der 15. April 1989.

Bernhard Müller geht zum Teleclub

Nach 17 Jahren Tätigkeit in der Verleihfirma Rex Film wechselt Bernhard Müller Mitte April 1989 zum Zürcher Teleclub. Dem Film bleibt Müller u.a. als Präsident der Kommission des Zürcher Filmförderungsmodells weiterhin verbunden. Neu in die Rex Film AG tritt als Direktionsassistent Jürg Zbinden ein.

René Dasen gestorben

Am 27. Februar ist im Alter von 71 Jahren René Dasen gestorben. Er ist von 1951 bis 1984 Sekretär der ACSR gewesen, hat daneben als Filmjournalist gearbeitet und von 1954 bis 1972 die Vereinigung Schweizerischer Filmkritiker präsiert. Von Mitte der fünfziger Jahre bis 1972 gehörte er zudem der Eidg. Filmkommission bzw. der Eidg. Filmkommission an.

Décès de René Dasen

René Dasen est mort le 27 février à l'âge de 71 ans. Il avait été secrétaire de l'ACSR de 1951 à 1984. Journaliste, il a présidé l'Association suisse des critiques de cinéma de 1954 à 1972. Il a en outre fait partie de la Chambre suisse du cinéma et de la Commission fédérale du cinéma de 1955 environ jusqu'à 1972.

Photokina-Planung

Die Kölner «Weltmesse des Bildes» plant ihre Termine frühzeitig. So lässt sich bereits vormerken, dass sie nächstmals vom 3. bis 9. Oktober 1990 stattfinden wird, 1992 aber schon vom 16. bis 22. September und entsprechend dann wieder vom 14. bis 20. September 1994.

Enttäuschte Liechtenstein-Jury

Die Jury des Liechtensteiner Drehbuchwettbewerbs (vgl. Ausschreibung im «cb» Nr. 156) hatte insgesamt 18 Arbeiten zu beurteilen, doch keine soll qualitativ ihren Erwartungen entsprochen haben. So vergab sie keinen der vorgesehenen Preise, sondern nur drei Anerkennungspreise zu je Fr. 1500.-. Diese gehen an Johannes Nachbaur, Sebastian Frommelt und Isolde Marxer.

Pro-Senectute-Filmseminar

Am 1./2. Juni 1989 organisiert die Stiftung Pro Senectute in Zürich einen Kurs über «AV-Medien in der Altersarbeit» (Leitung: Hanspeter Stalder). Der Schwerpunkt liegt auf der Visionierung von Filmen und Videos, die für dieses Publikum geeignet sein könnten; dazu kommen Referate und Diskussionen über den Einsatz von Medien in der Altersarbeit.

Kinderfilmparadies BRD

In der BRD beginnt die jahrelange liebevolle und kompetente Vorarbeit der nichtkommerziellen Kinderkino-Initiativen und Kommunalen Kinos Früchte zu tragen. Sie haben nicht nur wieder ins Bewusstsein der Eltern und Medien gerückt, dass das Filmschaffen für Kinder keineswegs ausschliesslich aus Disney-Produktionen besteht, sondern auch den Verleihern jene Abspielbasis gesichert, die es erlaubt hat, ein Filmangebot in diesem Bereich aufzubauen. Mehr und mehr entdecken nun auch die gewerblichen Kinos den Kinderfilm. Neuester Schritt in dieser Richtung ist die Gründung eines verleihübergreifenden Kinderfilm-Services, «CineKid», der dank der Zusammenarbeit von fünf Verleihfirmen eine Staffel mit über 80 Kinderfilmen für den Kinoeinsatz vorzuweisen hat. Darüber hinaus will «CineKid» jenen Kinos, die noch wenig Erfahrung in diesem Bereich haben, eine kompetente Beratung in allen mit dem Kinderfilm und seinem Einsatz zusammenhängenden Fragen bieten.

Stummfilme mit Musik

Stummfilm-Vorführungen mit Orchesterbegleitung erfreuen sich zunehmender Beliebtheit. In Frankfurt/M. soll das Festival «Stummfilm und Musik» künftig alle drei Jahre durchgeführt werden.

In Chur wird vom 21.-23. April (im Kino Apollo) F.W. Murnaus «Nosferatu» gezeigt; das Orchester unter der Leitung von Luzi Müller spielt dazu eine Musik, die Armin Brunner vor allem aus Bach-Kompositionen zusammengestellt und arrangiert hat. In Basel, Baden und - im Rahmen der Junifestwochen - in Zürich begleitet die basel sinfonietta unter der Leitung von Marc Fitz Gerald Anfang Juni «Das neue Babylon» von G. Kosinzew/I. Trauberg (UdSSR 1929); die Musik ist in diesem Fall authentisch: sie wurde von Dimitri Schostakowitsch seinerzeit für diesen Film komponiert.



Stummfilm
von F. W. Murnau, 1921
mit Live-Orchester
Leitung Luzi Müller
Musik von Armin Brunner
nach Joh. Seb. Bach

c i n é production

Die in dieser Rubrik gemachten Angaben stammen von den Produzenten. Meldungen über Filme in

Vorbereitung nimmt das Sekretariat der Filmtechniker, Josefstrasse 106, 8031 Zürich, entgegen. Tel. 01/44 21 49 (14.00-17.00 Uhr).

Les informations contenues dans cette rubrique sont communiquées par les producteurs. Informations concernant des films

en préparation sont reçues par le secrétariat des techniciens du film, Josefstrasse 106, 8031 Zürich. Tél. 01/44 21 49 (14.00-17.00)

Adolphe Appia – Le visionnaire de l'invisible

de Louis Mouchet

Documentaire, 16 mm, couleur et noir/blanc, Kodak, français, 40 min.

Une évocation cinématographique de l'œuvre de ce grand visionnaire du théâtre, de l'opéra et de l'art en général.

Production: CSS Productions S.A., 135b, route de Chêne, 1224 Genève, 022/49 16 33

Subventions: Ville de Genève, Canton de Genève, Volkart Foundation, Canton de Berne, Municipalité de Nyon, JS Finance SA – Claude Ketterer, Banque Pictet & Cie, Vontobel Stiftung, Aprofilm S.A., Association Jacques-Dalcroze.

Réalisation: Louis Mouchet
Collaboration à l'écriture: Misolette Bablet
Caméra: Kevin Dennis
Son: Gilbert Hamilton

Chorégraphie rythmique: Silla Vachagandhy

Laboratoire: Cinégram/Genève
Mixage: Cinémania

Finition: mai 1989

Albert Anker

de Adriano Kestenholz

Documentaire Vidéo Betacam, italien, 12 min.

Le chemin de la peinture; l'imagerie, les âges de la vie; l'instant; la mémoire et l'enfance; le détail comme trait de style; la pose; la nature morte et l'invisible: une lecture de l'œuvre d'Albert Anker – au delà du cliché «dix-neuviémiste» d'une simple peinture populaire.

Production: Aleph Film, 6946 Ponte Capriasca, Tel. 091/93 17 15

Budget: env. Fr. 20 000.–
Financement: RTSI, Institutions Cantonales et Communales, Pro Helvetia, Autofinancement

Lieux de tournage: Aarau, Berne, Neuchâtel, La Chaux-de-Fonds, Le Locle, Soleure, Zurich, Winterthur
Durée du tournage: février 1989, 5 jours

Commentaire: Matteo Bianchi, Adriano Kestenholz

Réalisation: Adriano Kestenholz
Chef-opérateur: Nicola Genni
1er Assistance technique: Remo Belli
Editing: Michele Quinto
Sonorisation: Antonio Cincioni

Studio son: RTSI, Comano
Post production: Inter TV, Milano

Finissage: mars 1989
Passage TV: RTSI, mai 1989



Ueli Mamin (2. von rechts) bei den Dreharbeiten zu «Johnny Sturmgewehr» (vgl. «cinébulletin» Nr. 159/160)

t é l é production festival

In dieser Rubrik meldet das Schweizer Fernsehen Spiel- und Dokumentarfilm- oder Videoproduktionen, die es selbst, z. T. in Zusammenarbeit mit freien Filmschaffenden, erarbeitet oder in Auftrag gibt.

Dans cette rubrique la télévision suisse signale les fictions, documentaires ou films vidéo qu'elle réalise, en collaboration éventuelle avec des auteurs indépendants, ou fait réaliser à l'extérieur.

Details und Informationen beim Schweizerischen Filmzentrum

Détails et informations auprès du Centre Suisse du Cinéma

Kap der digitalen Hoffnung

von Hans-Ulrich Schlumpf und Rainer Trinkler

Dokumentarfilm, 55 Min., 16 mm/MAZ

Von Hackern, Crackern und anderen Computer-Freaks

Ein Film über Computer-Wizards und Computer-Freaks, Hacker, Cracker und Joystick-Akrobaten.

Abteilung: K & G
Redaktion: G & R

Drehort: Deutsche Schweiz

Drehtermin: 7.-25. Nov. 88

Autor: Hans-Ulrich Schlumpf, Rainer Trinkler
Regie: Hans-Ulrich Schlumpf, Rainer Trinkler
Kamera: Ernst Studer
Ton: Rudolf Schneider
Schnitt: Gaby Stocker
Licht: Jürg Burkhard

Produzent: TV DRS
Labor: Cinégram
Kontaktadresse im Haus: Felix Karrer

Fertigstellung: Mitte April 1989
Ausstrahlung: 19. April 1989, 20.05 Uhr, 20. April 1989, 14.00 Uhr
Zweitausstrahlung

Troia/Portugal

16.-25.6.89
IV. International Film Festival of Troia (Fes Troia)
Drei Sektionen / trois sections: A. Free (competitive), B. Man and Nature (competitive), C. First works, 35 mm, 16 mm. Sprache oder Untertitel portugiesisch, englisch oder französisch / langue ou soutitres en portugais, anglais ou français. Anmeldung / Inscription: 30.4.89
1st Costa Azul Film, TV & Video Market. Anmeldung / Inscription: 31.3.89
Adresse: Festival Internacional de Cinema de Troia, Troia, 2902 Setubal Codex, Portugal, Tel. 065/44 124, Telex 18138 P.

Gijon/España

20.-30.6.89
Festival Internacional de Cine de Gijon
Section officielle (avec concours) et section informative / Sektionen: offizielle, mit Wettbewerb, und informative. 35 mm, longs et courts métrages / Langspiel- und Kurzfilme. Inscription / Anmeldung: 20.4.89
Adresse: Festival Internacional de Cine de Gijon, C. General Vigón, 4, 33206 Gijon-Asturias, España

Cattolica/Italien

22.6.-1.7.89
10th International Mystery Film Festival

Wettbewerb/Compétition 35 mm
Info./Retro. 16 + 35 mm
Adresse: MystFest, Via dei Coronari, 44, I-00186 Roma, Tel. 06/65 44 152, Fax. 06/65 45 417, tlix 623092

Bergamo/Italien

2.-9.7.89
Bergamo Film Meeting
Films ni vendus en Italie ni présentés dans aucun Festivals italien/ nicht schon in Italien verkaufte oder an ital. Festivals gezeigte Filme. Foire-exposition pour le circuit commercial italien/Festival-Markt für den Vertrieb in Italien.
Anmeldung/Inscription: 15.6.89 (mit Kasette/inclu cassette vidéo du film).
Adresse: Bergamo Film Meeting, Via Pascoli 3, 24110 Bergamo, Tel. 035/233 129, Telex 335215 box: lab 80-Film

Barcelona/Spainien

4.-12.7.89
Festival de Cinema de Barcelona.
4 Sektionen: Wettbewerb, speziell eingeladene Filme, zeitgenössische int. Filme, Hommage/4 sections: *Compétition, films spécialement invités, cinéma mondial contemporain, hommages.*

Inscription/Anmeldung: 5.5.89
Adresse: Festival de Cinema, Pas-seig de Gracia 47, E-08007 Barcelona.

Montréal/Canada

24.8.-4.9.89
Festival des Films du Monde
Compétition officielle/Wettbewerb: 35 mm, 70 mm, v. o. ou sous-titres en français ou en anglais/O.V. oder Untertitel französisch oder englisch. Diverses autres catégories/versch. andere Kategorien.
Marché du film, de la TV et de la Vidéo 28.8.-2.9.89
Anmeldung/Inscription: 30.6.89
Adresse: Festival des Films du Monde - Montréal, 1455, boulevard de Maisonneuve ouest, Montréal, Québec, Canada, H3G 1M8, Tél. (514)933-9699, Télex 05-25472 WOFILMFEST

Odense/Dänemark

30.7.-5.8.89
8th International Odense Film Festival
Phantasiefilme, unübliche und experimentelle Filme/*Films de fantaisie, films créatifs et expérimentaux: 35 mm, 16 mm. Länge/Durée: maximal 60'.*

Anmeldung/Inscription: 15.5.89
Adresse: 8th Int. Film Festival, Vindegade 18, DK-5000 Odense C. Tel. 913 13 72, ext. 4294

Locarno/Schweiz

3.-13.8.89
42. Festival Internazionale del Film Locarno. Diverse Kategorien + Wettbewerb/Catégories diverses + compétition. Filme in Originalversion mit franz. Untertiteln/*Films en version originale avec des sous-titres français.*
Anmeldung/Inscription: 31.5.89
Adresse: Festival Int. del Film Locarno, Casella postale, 6600 Locarno, Tel. 093/31 02 32, Telex 846 565 FIFL

Tokyo/Japan

29.9.-8.10.89
The 3rd Tokyo International Film Festival. Wettbewerb/Compétition: 35 mm, 70 mm. Young Cinema 87 (für Autoren/Autorinnen geboren nach 1952/*pour auteurs nés après 1952*): 35 mm, PAL, SECAM.
Anmeldung/Inscription: 10.6.89
Adresse: Tokyo Int. Film Festival, Asano Building No 3, 2-4-19 Ginza, Chuo-Ku, Tokyo, 104 Japan. Tel. 081-3/563 63 04, Telex J 34548.

Namur/Belgique

28.9.-5.10.89
4. Festival cinématographique de Wallonie.
Films francophones inédits ein Belgique.
Adresse: Rue Nicolas Bosret, 16, 5000 Namur, Tél. 081/22 31 12, 081/22 29 68 télex 62.078.

Firenze/Italia

24.11.-2.12.89
30. Festival dei Popoli, Festival International du Film Documentaire. *Séctions: concours et information/Wettbewerb und Informationssektion.*
Tous formats/Alle Formate.
Adresse: Via dei Castellani 8, 50122 Firenze, Tel. 055/29 43 53, Telex 575 615 FESTIP.

c i n é distribution

Neue Filme im Schweizer Verleih.
Die in dieser Rubrik gemachten

Angaben stammen von den
Verleihern.

*Nouveaux films chez les
distributeurs suisses.*

*Informations fournies par les
distributeurs.*

Alexander Film

«Felix the Cat», RE: Tibor Hernadi (USA 1988/89), Zeichentrickfilm

«Hellbound» (Hellraiser II), RE: Tony Randel (USA 1988), INT: Clare Higgins

«Stealing Heaven», RE: Clive Donner (USA 1988), INT: Derek DeLint, Kim Thomson

Filmcooperative

«La bande des quatre», RE: Jacques Rivette (F/CH 1989), INT: Bulle Ogier, Laurence Côte, Benoît Régent

«Abschied vom falschen Paradies», RE: Tefvik Baser (BRD 1988), INT: Zuhal Olcay, Brigitte Janner (Grand Prix, Strasbourg 1989)

«Georgette Meunier», RE: Tania Stöcklin, Cyrille Rey-Coquais (CH/BRD 1989), INT: Tiziana Jelmini (16 mm)

«Comic Book Confidential», RE: Ron Mann (Kanada 1988), Dokumentarfilm

«A Rustling of Leaves», RE: Nettie Wild (Kanada 1988), Dokumentarfilm (16 mm)

«Dynamit am Simplon», RE: Werner Swiss Schweizer (CH 1989), Dokumentarfilm (16 mm)

«Ariel», RE: Aki Kaurismäki (Finnland 1988), INT: Turo Pajala, Susanna Haavisto, Matti Pellonpää

«Hamlet Goes Business» (Hamlet Liikemaailmassa), RE: Aki Kaurismäki (Finnland 1987), INT: Pirkka-Pekka Petelius, Esko Salminen, Kati Outinen

«Shadows in Paradise» (Varjoja Paratiisissa), RE: Aki Kaurismäki (Finnland 1986), INT: Matti Pellonpää, Kati Outinen

Neue Cactus Film

«Earth Girls Are Easy», RE: Julian Temple (USA 1989), INT: Jeff Goldblum, Geena Davies

«Madame Sousatzka», RE: John Schlesinger (GB 1988), INT: Shirley McLaine, Peggy Ashcroft

«Powwow Highway», RE: Jonathan Wacks (USA 1988), INT: David Seals

«The Moderns», RE: Alan Rudolph (USA 1988), INT: Keith Carradine, Geraldine Chaplin

«When Harry Met Sally», RE: Rob Reiner (USA 1989), INT: Billy Crystal, Meg Ryan

«Bethune - The Making of a Hero», RE: Phillip Brosos (Kanada/Frankr./China 1989), INT: Donald Sutherland, Helen Mirren, Anouk Aimée, Helen Shaver

«The Year My Voice Broke», RE: John Deagon (Australien 1988)

«The Lord of the Flies», RE: Harry Hook (USA 1989)

«O & A», RE: Sidney Lumet (USA 1989/90), INT: Robert de Niro

Rialto-Film AG

«Gekauftes Glück», RE: Urs Odermatt (CH/BRD 1988), INT: Wolfram Berger, Werner Herzog, Mathias Gnädinger

«Ein kurzer Film über die Liebe» (Krotki film o milosci), RE: Krzysztof Kieslowski (Polen 1988), INT: Olaf Lubaszenko, Grazyna Szapolowska

«Farewell to the King», RE: John Milius (USA 1988), INT: Nick Nolte

«A Cry in the Dark», RE: Fred Scepisi (Australien 1988), INT: Meryl Streep, Sam Neill

UIP (Schweiz) GmbH

«Cousins», RE: Joel Schumacher (USA 1989), INT: Ted Danson, Isabella Rossellini, Sean Young

«The Dream Team», RE: Howard Zeiff (USA 1989), INT: Michael Keaton, Christopher Lloyd, Peter Boyle

«Indiana Jones and the Last Crusade», RE: Steven Spielberg (USA 1989), INT: Harrison Ford, Sean Connery

«The Burbs», RE: Joe Dante (USA 1989), INT: Tom Hanks, Bruce Dern, Carrie Fisher

«Roadhouse», RE: Rowdy Herrington (USA 1989), INT: Patrick Swayze, Ben Gazzara, Sam Elliott

«Star Trek V: The final Frontier», RE: William Shatner (USA 1989), INT: William Shatner, Leonard Nimoy

«Fletch II», RE: Michael Ritchie (USA 1989), INT: Chevy Chase, Hal Holbrook, Julianne Phillips

«Paradox» (ex: Back to the Future II), RE: Robert Zemeckis (USA 1989), INT: Michael J. Fox

«Black Rain», RE: Ridley Scott (USA 1989), INT: Michael Douglas

c i n é info

Verbände und Organisationen

Associations et institutions

Bundesamt für Kulturpflege/ Office fédéral de la culture

Europäische Verleihförderung

Die Mitglieder des unabhängigen Auswahlgremiums von efdo, Dieter Kosslick, Ryclef Rienstra und Tivi Magnusson sind am 20. März 1989 zum dritten Mal zusammengetreten. Sie schlagen dem Vorstand von efdo, dem Europäischen Filmbüro in Hamburg, vor, den Verleih von acht Filmen in verschiedenen europäischen Ländern zu fördern. Unter diesen befindet sich auch der Schweizer Film «Georgette Meunier» von Tania Stöcklin; an zwei weiteren, nämlich «RobbyKallePaul» und «La bande des quatre» ist die Schweiz als Koproduzentin beteiligt. Fünf der zu fördernden Filme sollen auch in der Schweiz vertrieben werden. Während die Rex-Film, Zürich, und die Citel SA, Genf, je einen der Low-Budget-Filme in die Kinos bringen, übernimmt die Filmcoopi Zürich die gleiche Aufgabe für drei der zur Förderung vorgeschlagenen Werke. Die drei Verleiher erhalten dafür eine Summe von über sfr. 120 000.-. (Da «RobbyKallePaul» in der Schweiz schon angelaufen ist, kann er von efdo nicht unterstützt werden.)

Der Vorschlag des Auswahlgremiums muss nun noch vom efdo-Vorstand bestätigt, bzw. von der EG durch einen Finanzierungsbeschluss ermöglicht werden. Das Europäische Filmbüro in Hamburg (efdo: European Film Distribution Office) führt im Auftrag der EG im Rahmen des Programmes MEDIA 92 eine Verleihförderung für europäische Filme mit niedrigeren Herstellungskosten (Low-Budget-Filme) durch.

Soutien à la distribution de films européens

Le jury indépendant de l'efdo, composé de Dieter Kosslick, Ryclef Rienstra et Tivi Magnusson, s'est réuni le 20 mars 1989 pour la troisième fois; à cette occasion, il a proposé d'encourager la distribution de huit films dans divers pays d'Europe, un film suisse figure parmi les films proposés: il s'agit de «Georgette Meunier» réalisé par Tania Stöcklin. La Suisse a en outre coproduit deux des autres films sélectionnés: «RobbyKallePaul» et «La bande des quatre». Cinq des films à encourager seront distribués en Suisse. Rex Film, Zurich, et Citel SA, Genève, présenteront chacun un film à petit budget sur les écrans; la Filmcooperative Zurich s'occupera, quant à elle, de la projection de trois œuvres proposées. Les trois distributeurs se verront octroyer un montant total de plus de 120 000 francs suisses. (Etant donné que «RobbyKallePaul» a déjà été projeté sur les écrans en Suisse, il ne bénéficie pas du soutien d'efdo.)

Il faut maintenant que la proposition du jury soit confirmée par la direction de l'efdo et rendue effective par une décision de financement émanant de la CEE. Le Filmbüro Hamburg (efdo: European Film Distribution Office) soutient les films européens à petit budget dans le cadre du programme MEDIA 92 mis sur pied à l'initiative de la Communauté européenne.

Die von der efdo-Jury vorgeschlagenen Filme/les films proposés par le jury efdo:

1. «Abschied vom falschen Paradies», RE: Tefvik Baser (BRD)
2. «L'Appassionata», RE: Gianfranco Mingozzi (I)
3. «La bande des quatre», RE: Jacques Rivette (F/CH)
4. «Tempos difíceis», RE: João Botelho (Portugal/GB)
5. «Waller's letzter Gang», RE: Christian Wagner (BRD)
6. «Georgette Meunier», RE: Tania Stöcklin (CH/BRD)
7. «RobbyKallePaul», RE: Dani Levy (BRD/CH)
8. «Stesso Sanguine», RE: Egidio Eronico, Sandro Cecca (I)

Trickfilmgruppe

Ottawa 88

(5.-9. Oktober 1988)

Als einziger Schweizer Trickfilm wurde «Yvonne» von mir im Wettbewerb gezeigt: Ein eine Minute lang stehendes Bild, zu dem ich vor der Leinwand Euphonium spielte. Man kann sagen, dass mein Film ein Kontrapunkt zu allen anderen Filmen war. Dementsprechend fiel auch die Publikumsreaktion aus: es wurde stark geklatscht, und auch später erhielt ich immer wieder spontane begeisterte Bemerkungen.

Die gezeigten Filme waren technisch und stilistisch interessant, manchmal schön, manchmal aber auch ärgerlich. Inhaltlich waren die Filme im grossen ganzen oberflächlich, äusserlich und von einem geringen spirituellen Niveau, was sehr gut den Stand der heutigen westlichen Kultur widerspiegelt. Auch die Preisverteilung war konservativ: «The Man Who Planted Trees» von Frédéric Back (Canada), der schon eine grosse Publizität durch den «Academy Award» erreicht hatte, erhielt den 1. Preis und den Publikumspreis.

Gut gefallen haben mir die folgenden Filme: «Welcome» von Alexei Karajev, UdSSR (Kinderfilmpreis: Ein Elch trägt alle Tiere in seinem Geweih, auch den Bären!); «A Lesson» von Robert Saakianz, UdSSR (Astronauten verwandeln sich in diejenigen Kreaturen, die sie vernichten); «The Tower of Babel» von Rastko Ciric, Yu (Mention); «Sky Heart» von Dennis Pies, USA (abstrakt); «Skate Butcher» von Paquito Bolino, F (Punk); «Animandala 2» von Tokumitsu Kifune, Sonoko Ishida, Japan (Sound war leider schlecht gewählt).

Kilian Dellers

Cinéma d'Art et d'Essai

Prix C.I.C.A.E. à Berlin

A l'issue des 39^{ème} Internationale Filmfestspiele qui se sont déroulés à Berlin du 10 au 21 février 1989, un jury international composé de MM. Eugène Hambrouck (Belgique), Helmut Schneider (R.F.A.) et Georges Goldfayn (France), a décerné le prix C.I.C.A.E. à **Peter Timar** pour son film «Mielott Bejejezi Roptet a Denever» («Avant que la chauve-souris n'achève son vol»; Production: Hungarofilm, Budapest) «pour la grande liberté de son écriture cinématographique qui n'est pas embarrassée par les influences de la mode».

Filmtechniker

Robby Müller über die Arbeit mit der Kamera

Am 25. und 26. Februar fand in den Räumen der Schwarz Filmtechnik in Ostermundigen bei Bern mit Robby Müller das 6. SFTV-Seminar statt. Eine Lektion wollte er uns nicht erteilen. Dafür ist Robby Müller ein zu bescheidener und wohl auch zu vorsichtiger Mensch. Er stellte sich uns aber für zwei Tage zur Verfügung, und das mit einer bemerkenswerten Offenheit. Die rund 90 Interessierten, neben Kameraleuten auch erfreulich viele FilmtechnikerInnen aus anderen Sparten und RealisatorInnen, folgten seinen Ausführungen mit viel Sympathie.

Eröffnet wurde die Veranstaltung mit der Projektion des Films «Down by Law» von Jim Jarmusch. Dieser Film war eine schöne Einstimmung ins Thema und stand wohl auch für Robby Müllers filmische Präferenzen: einfache Geschichten, kleine Filme, die quasi im Freundeskreis entstehen. Schon die Wahl dieses Filmes als Grundlage für eine vertiefte Beschäftigung mit der Kameraarbeit schied einen bestimmten, vielleicht allzu technischen Einstieg in das Thema aus. Die zurückhaltende, auf wenige Elemente bauende filmische Sprache von Jarmusch, die er zudem im von Tom DiCillo fotografierten «Stranger than Paradise» einiges konsequenter einsetzte, dominiert diesen Film doch sehr. So bereitete es Mühe, über eine Dé-coupage zu sprechen, wenn es in dem der Diskussion zugrunde liegenden Filme keine gab und wohl auch keine brauchte. Wie soll man über Aufnahmewinkel und Bildgrößen sprechen, wenn in einem Film praktisch für alle Aufnahmen dieselbe Optik verwendet wurde, sich durch nahezu alle Szenen die gleichen Umschnitte durchziehen, im ganzen Film nur ein paar Totalen und keine einzige Grossaufnahme zu finden sind. Die Amerikaner verwenden im Zusammenhang mit solchen Filmen den Begriff: «Low budget stylisness», was mit «Eleganz des leeren Geldbeutels» wohl etwas zu poetisch übersetzt wäre. Auf das Licht in «Down by Law» hätte man ausführlicher eingehen können, aber hier wurde zuwenig präzise nachgefragt.

So kam das Gespräch bald auf eine allgemeinere Ebene des Filmemachens. Robby Müller erwies sich als ein Meister in der Disziplin des Understatements. Auf die Frage, wie man denn überhaupt als Europäer dazu komme, mit den grossen Namen des amerikanischen Films arbeiten zu können, meinte er ganz bescheiden, dass Friedkin halt eines Tages angerufen habe und dass ihm

das schon ein wenig geschmeichelt habe, dass der Film dann aber nicht so gut geworden sei, ein Action Movie eben, und dass er nachher lieber wieder etwas Kleineres, Verbindlicheres machen wollte. Ah ja, und Jim Jarmusch habe er in Rotterdam kennengelernt und sie seien dann Freunde geworden und so habe man dann den nächsten Film zusammen gemacht. Kein Wort davon, dass er in den Vereinigten Staaten zu den ganz wenigen anerkannten europäischen Kameraleuten gehört, dass er zumindest seit seiner Arbeit an «Repo Man» von Alex Cox so etwas wie eine Kultfigur in der unabhängigen Filmszene in Amerika ist, dass dort unzählige Artikel über seine Kameraarbeit in Filmzeitschriften erschienen sind und dass es wohl keinen amerikanischen Filmstudenten gibt, der sich den Namen Müller noch nicht gemerkt hat.

Die recht zwangslösende Plauderei des ersten Tages förderte wenig zur Technik der Arbeit mit der Kamera, liess aber eine Ahnung aufkommen, in welch komplexen Geflech von Gefühlen, Stimmungen und Abhängigkeiten Filme überhaupt zustande kommen. So konnte aus Robby Müllers zurückhaltenden Äusserungen doch klar auf seine persönliche Haltung und auf seine Arbeitsweise geschlossen werden: kleine Equipe; möglichst wenig technischer Aufwand; Flexibilität bis in die Drehphase hinein; gemeinsames Arbeiten in einer «sanften Hierarchie»; die in Amerika gewerkschaftlich verordnete Arbeitsteiligkeit ist ihm ein Greuel. Die Arbeit mit dem Regisseur ist für ihn nur auf absolut gegenseitiger Vertrauensbasis mög-

lich. Er zieht eine gefühlsmässige Einstimmung auf den Film allzu detaillierter Vorbereitungen vor: «Am liebsten arbeite ich mit dem Regisseur zusammen eine Schlüsselszene des Films durch. Was geschieht? Einer geht durch den Raum. Wie zeigen wir das? Man hat ja gar nicht so viele Möglichkeiten. Wann machen wir eine Grossaufnahme? Wann eine Fahrt? Wann einen Schwenk? So merkt man, was der Regisseur will und was er absolut nicht will und warum er es nicht will. Wenn man eine Szene so durchgesprochen hat, lässt sich das oft auf den ganzen Film übertragen. Wenn ich das Konzept des Regisseurs begreife, so ist das besser als ein ausführlicher Storyboard.»

Auf den Vorschlag, die Projektion des zweiten Films nach jeder Szene zu unterbrechen und die jeweiligen kameraspezifischen Probleme sofort zu diskutieren, wollte er nicht eingehen. Er sah ganz einfach keinen Sinn darin, über die technischen Details zu reden und dafür den Film als Ganzes aus den Augen zu verlieren. Man spürte etwas von seinem Anspruch, Film und Filmemachen als etwas Ganzheitliches zu sehen und zu erleben, das sich in einer zu «technischen» Analyse nicht erschliessen lässt.

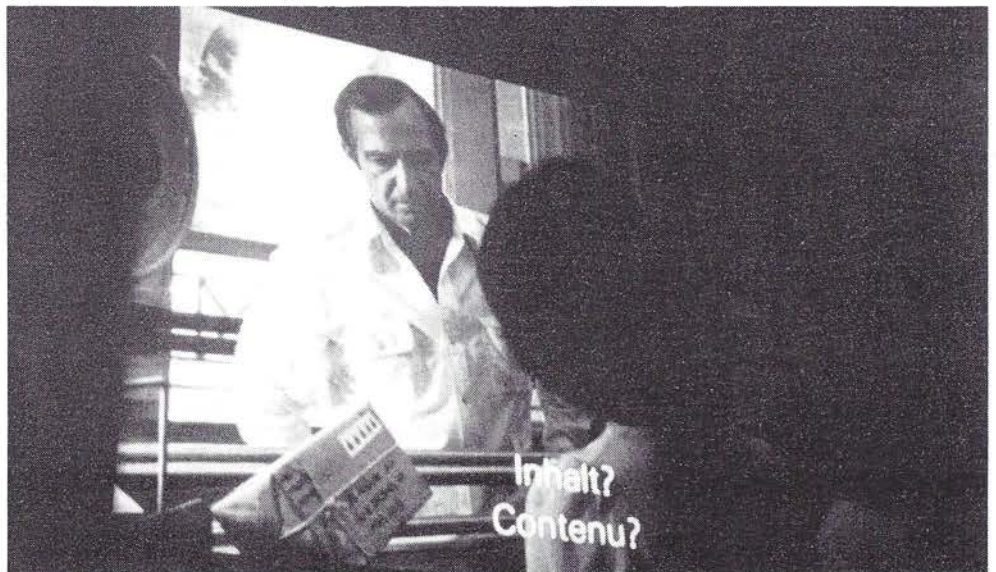
Über «Saint Jack» von Peter Bogdanovich kam dann am zweiten Seminarabend ein konzentrierteres Gespräch in Gang, das auch Elemente der Technik und des Handwerks konkretisierte. Diese hervorragende Bildarbeit, mit «einfachen» Mitteln geschaffen und der Geschichte adäquat, müsste uns Mut machen, aus unseren eigenen eingeschränkten technischen Möglichkeiten mehr herauszuholen. Auf die Bildsprache von «Saint Jack» angesprochen, meinte Robby Müller, die grundsätzliche künstlerische Entscheidung sei gewesen, das zu akzeptieren, was Singapur

an Licht, an Farben, an Bewegung, an Geheimnissen angeboten habe. Alles andere habe sich dann daraus ergeben. Die Bilder seien ihm von Singapur geschenkt worden, oder er habe sie dieser Stadt gestohlen. Selbstverständlich habe man zusätzliches Licht gestellt, habe Travelings aufgebaut, aber das Wichtigste sei von Singapur gekommen.

Robby Müller ist ein Augenschmuck, der im Sehen Lust empfindet. So schaut er sich die Malerei der grossen niederländischen Meister nicht an, um Ideen für die filmische Lichtgestaltung zu finden, sondern einfach, um das Licht, das die alten Meister gesehen und in ihren Bildern gebannt haben, auch zu sehen. Wenn er im Zusammenhang mit Wim Wenders Filmen in Amerika die Gemälde von Edward Hopper studiert oder die Landschaftsfotos von Ansel Adams, so macht er das nicht für den Film, sondern für sich. Ihn interessieren die Geheimnisse der Bilder. «Ich möchte Bilder machen, die verzaubern, vielleicht. Ich möchte, dass die Leute, die den Film anschauen, Freude haben, verzaubert werden, aber nicht obvious, nicht offensichtlich, aber doch bestimmt. Und wie macht man das? Du hast eine Kamera, schaust durch das Okular und musst drei Dimensionen auf zwei bringen, und was da passiert, darüber lässt sich schlecht sprechen, das lässt sich so schwer verwörtern.»

Die Seminarteilnehmer dankten Robby Müller mit herzlichem Applaus. Er hat ihnen ein paar spannende Stunden geschenkt. Das Seminar, das in seiner offenen Form der Haltung Robby Müllers sicher entgegenkam, wurde von Edwin Horak vorbereitet und geleitet. Ihm sei hier für die grosse Arbeit ebenfalls herzlich gedankt.

Bernhard Lehner



Über den Inhalt eines Films kann man lange reden. Die Bilder bergen Geheimnisse. (Ben Gazzara in «Saint Jack»; von Bernhard Lehner von der Seminar-Leinwand fotografiert)

Cinélibre

Arabische Filme in der Schweiz

Der Filmklub Xenix bereitet für die Monate April/Mai ein Programm mit einem ersten Teil von Filmen aus dem arabischen Raum vor. Für September ist ein zweiter Teil geplant, der Syrien, Irak, Libanon, Palästina, Kuwait, Oman und Jemen berücksichtigen wird. Christian Vaterlaus wird zum ganzen Zyklus eine Broschüre über das neue Filmschaffen in den einzelnen Ländern zusammenstellen, die auch einen allgemeinen Teil zur Situation des arabischen Films und Kinos beinhalten soll. Cinélibre-Mitglieder, die Filme aus dem Zyklus übernehmen wollen, melden sich direkt beim Xenix (Postfach 664, 8026 Zürich, 01/242 73 10). Nachfolgend eine Auswahl der geplanten Filme für den ersten Teil:

Ägypten

«Sarikat Sayfeya» (Vols d'été) von Yousry Nasrallah, 1988.
«Jours amers, jours doux» von Khisty Nrdhsts, 1988.

Filmjournalisten

Jahresbericht des Präsidenten

Das vergangene Verbandsjahr, das zusammenfiel mit dem vom Europarat ausgerufenen «Jahr des Films und des Fernsehens», war für den SVFJ ein Jahr der Routine, geprägt von der Konsolidierung des Verbandes nach innen. Es galt, den Verbandszwecken entsprechend die strukturellen Aufgaben zu gewährleisten: Förderung der Film- und Medienjournalisten in der Presse und in den elektronischen Medien durch die Vermittlung der Kino-Ausweise (SVFJ und SKV/Schweiz. Kinoverband). Dem gleichen Ziel diente die Ausschreibung und spätere Zustellung der Spesenbeiträge des Internationalen Filmfestivals Locarno. Erstmals kam der ganze vom Festival zur Verfügung gestellte Betrag von Fr. 7000.- zur Verteilung, unter Einhaltung der gestellten Bedingungen. Für die aktive Beteiligung an der film- und medienpolitischen Entwicklung sorgte Urs Jaeggi als Mitglied und Vize-Präsident im Leitenden Ausschuss der Eidgenössischen Filmkommission, der neu – seit Januar 1989 – auch der Präsident angehört, als Vertreter des Vereins für Katholische Medienarbeit (VKM).

Zu einer der regelmässigen Aufgaben der Verbandssekretärin gehört es, die vom Internationalen Verband der Filmjournalisten (FIPRESCI) ausgeschriebenen Bewerber-

«Die Mumie» von Chadi Abdessalam, 1968/69.

Algerien

«La bataille d'Alger» von Gillo Pontecorvo, 1966.

«Les folles années de twist» von Mahmoud Zemmouri, 1985.

«Omar Gatlati» von Merzak Allouache, 1977.

«Leila et les autres» von Sidi Ali Mazif, 1977.

Tunesien

«Sama» von Nejia Ben Mabrouk, 1982–88.

«Rih Essed» (L'homme de cendres) von Nouri Bouzid, 1986.

«Les baliseurs du desert» von Nacer Khemir, 1986.

Marokko

«Poupées de roseau» von Jillali Fehati, 1982.

«Le coiffeur du cartier des pauvres» von Mohammed Reggab, 1982.

«Alyam-Alyam» von Ahmed El Maa-nouni, 1978.

öglichkeiten zur Teilnahme an Festival-Jurys an die Mitglieder weiterzuleiten. Seit unter dem neuen FIPRESCI-Präsidium von Klaus Eder die Teilnahme neu geregelt wurde – im Sinn einer breiteren Verteilung auf die verschiedenen Mitgliederländer – haben sich die Chancen zur Teilnahme für unser Land etwas verschlechtert. Trotzdem kam es zu folgenden Einladungen: In FIPRESCI-Jurys waren Walt Vian in Berlin, Pascal Gavillet in Cannes und Robert Richter in Locarno. Die entsprechenden Preise waren: In Berlin «Komisar» von Alexander Askoldov (UdSSR); Mention: «Dani, Michi, Renato und Max» von Richard Dindo. In Cannes: «Ein kurzer Film über das Töten» von Krzysztof Kieslowski und «Distant voices, still lives» von Terence Davis. In Locarno: der kanadische Spielfilm «Family viewing» von Atom Egoyan; lobende Erwähnung: «Schmetterlinge» von Wolfgang Becker, BRD. Als Jury-Betreuer amtierte Vize-Präsident Walt Vian, der die Jury nach getaner Arbeit zu einem Nachtessen einlud, das von unserem Verband getragen wird und lobende Erwähnung im FIPRESCI-Jahresreport fand.

Der im Namen unseres Verbandes – anstelle der früheren – seit 1986 stark gekürzten – FIPRESCI-Woche gezeigte Spielfilm «Till» von Felix

Tissi stiess – nach recht lauer Aufnahme in Locarno – in der Folge auf reges Interesse und wurde in Turin und an den Filmtagen von Hof ausgezeichnet mit dem Preis der Jugend resp. des Publikums.

An der alljährlich in Milano stattfindenden FIPRESCI-Generalversammlung samt Filmseminar waren wir vertreten durch Walt Vian und Pia Horlacher.

Der Vorstand selber traf sich im Laufe des Jahres mehrfach zu Sitzungen oder Telefonkonferenzen. Ausser der Überarbeitung der Mitgliederliste (Stand: 76 Mitglieder, sechs neue, ein Austritt, drei Ausschlüsse) besteht die Vorstandsarbeit aus der Erörterung organisatorischer wie film- und medienpolitischer Probleme. Auch beschäftigten uns die Vorbereitung unseres Besuches der LIMBO-Film-Produktion in Zürich und die Planung weiterer Veranstaltungs-Projekte.

Auch wenn gesamthaft eingestanden werden muss, dass unser Verband keine Pioniertaten vorzuweisen hat – es sind aber auch keine filmheroischen Zeiten – darf im Rückblick festgehalten werden, dass allein die Weiterführung der vom VSFJ seit Jahren mit grossem Engagement geleisteten grösseren und kleineren Aufgaben unseren allseitigen Dank verdienen. Spätestens, wenn das europäische Filmwunder ausbricht, werden unsere Beiträge – so hoffen wir – wieder gefragt sein.

Abschliessend sei ein besonderer Dank ausgesprochen für die tatkräftige Mithilfe unserer Verbandssekretärin Beatrice Bürgin, die entscheidend zur Verwirklichung der laufenden Geschäfte des Verbandes beigetragen hat und uns hoffentlich noch lange begleiten wird.

Felix Berger

Produzenten

Generalversammlungen

An der Generalversammlung des **Schweiz. Verbandes für Spielfilm und Dokumentarfilm (SDF)** trat Edi Hubschmid als Präsident zurück; ihm wurde für die dem Verband geleisteten Dienste gedankt. Zum Nachfolger wurde George Reinhart, Zürich, gewählt. Weitere Vorstandsmitglieder sind Marcel Hoehn, P.-C. Fueter (beide bisher), Gérard Ruey und Rolf Schmid (neu). Dr. Willi Egloff wurde als Sekretär bestätigt.

Die Generalversammlung des **Interverbands für Film und Audiovision (IFA)** bestätigte Hans Probst als Präsidenten. Sie liess sich ferner von Frau Marcia Lerner über das Produzenten-Ausbildungsprogramm informieren (vgl. «cb» Nr. 162). Einen Teil des Kurses wird der SDF in der Schweiz organisieren.

c i n é bulletin.

Wer macht was?

Qui s'occupe de quoi?

Abonnemente (Bestellungen, Adressänderungen)/*abonnements (commandes, changements d'adresse)*: Schweiz. Filmzentrum/Centre suisse du cinéma, Katrin Farnet

Inseratenverwaltung/*insertions*: Schweiz. Filmzentrum/Centre suisse du cinéma, Hans Hurni

Rubrik «festival»/*rubrique «festival»*: Schweiz. Filmzentrum/Centre suisse du cinéma, Katharina Bürgi

Rubrik «cinéproduction»/*rubrique «cinéproduction»*: Schweiz. Filmtechniker-Verband/Association suisse des techniciens du film, Hans Läubli

Rubrik «téléproduction»/*rubrique «téléproduction»*: Fernsehen DRS, Martin Hennig

Rubrik «cinéinfo»/*rubrique «cinéinfo»*: die Sekretariate der beteiligten Verbände und Organisationen/*les secrétaires des différentes associations et organisations*

Übriger Inhalt/*reste du contenu*: der Redaktor/*le rédacteur*

Anzeigen/Annonces

Zu verkaufen

1 Odelft 6-Teller-Schneidetisch, komplett, sehr gut erhalten. Neupreis: Fr. 34 000.-, VP Fr. 17 000.-
K-film und video
8048 Zürich
01/626188

Zu verkaufen

Bolex 16 PRO Sepmag, mit Zoom Angénieux 1:2,2 12-120 mm, Akkugurt mit Steuerung und Ladegerät, Fernbedienung, Transportkoffer Alu. Zusammen Fr. 4500.-.
M. Schneider
Hühnerhubelstr. 12
3123 Belp
031/257381

Zu vermieten

Büro/Arbeitsraum in Zürich 4. Wegen nur teilzeitlicher Nutzung suche ich für meinen Büroraum in zentraler Lage:
- längerfristig einen Partner zur Bürogemeinschaft,
- Vollvermietung ab sofort bis Anfang Juli.
Das alles bei günstigem Zins, guter Atmosphäre und vorhandener Infrastruktur.
Manuel Siebenmann
01/291 11 55

Zu vermieten

Schneiderraum 16mm mit neuem 6-Teller-Steenbeck ST 901; Schneiderraum 35 mm mit 6-Teller-Steenbeck; Casting-Studio/Probe-raum 100 m².
Beni Müller
Filmproduktion
Dorfstr. 4
8037 Zürich
01/271 20 77
und 01/7299549

A louer

Sous-loue bureau indépendant av. des Champs Elysées, Paris, à partir du 1er juin.
Conditions très intéressantes, dis-cretion assurée.
022/45 53 88
(laisser message sur répondeur en cas d'absence)

Zu vermieten

Büro mit eigenem Eingang in Unter-miete an der Avenue des Champs Elysées, ab 1. Juni.
Günstige Bedingungen, Diskretion gewährleistet.
022/45 53 88
(bei Abwesenheit Nachricht auf den Anrufbeantworter sprechen)

Die Pressestelle der Universität Bern

sucht ab sofort einen

KAMERAMANN

für 6-8 Tage im Monat
zum Aufbau einer Videoproduktion.

Wir wollen in einem Zweierteam, zusammen mit Wissenschaftlern der Universität, Videos auf betacam SP in 1-Zoll-Postproduktion realisieren.

Wenn Sie nicht nur versiert im ENG- und Dokumentarfilmbereich sind, sondern auch Erfahrung mit Licht und Ton haben, dazu noch Organisationstalent und Improvisationsfreude mitbringen, dann richten Sie Ihre Bewerbung bitte an:

Pressestelle der Universität Bern
zu Hd. v. Frau Gros
Schlüsslistrasse 5
CH-3008 Bern
Tel. 031-65 39 08

c i n é bulletin.

Impressum

Herausgeber/ *Editeur*: Schweizerisches Filmzentrum | *Centre Suisse du Cinéma*, Münster-gasse 18, 8001 Zürich, Tel. 01/47 28 60, Telex 56289 sfz ch. *Secrétariat Romand*, 1, place Bel-Air, 1003 Lausanne, tél. 021/225822.

Redaktion/ *Rédaction*: Martin E. Girod
Übersetzung/ *Traduction*: Jürg Hassler, Frédéric Terrier
Satz/ *Composition*: FOCUS Satzservice Zürich
Druck/ *Impression*: Fotodirekt ropress, Zürich

Jahresabonnement (12 Nummern)/ *Abonnement d'un an (12 numéros)*: sFr./ DM 47.- (Ausland) à l'étranger/ Fr. 58.-, PC 80-66665-6.

Abonnemente und Adressänderungen:
Schweizerisches Filmzentrum, Münster-gasse 18, 8001 Zürich, Tel. 01/47 28 60.

Anzeigenpreise/ *Tarif des annonces*: Auf Anfrage/ *sur demande*
Branchenbezogene Kleinanzeigen: gratis/ *petites annonces professionnelles: gratuites*

«cinébulletin»
Nachdruck mit Quellenangabe gestattet/ *Reproduction avec indication des sources permise*

Beteiligte Verbände und Institutionen:/ *Associations et institutions participantes:*

Cinélibre - *Association Suisse de promotion et d'animation cinématographique*/ Verband Schweizer Filmklubs und nichtkommerzieller Spielstellen, Sekretariat: Hans Wyseier, Postfach, 4005 Basel, Tel. 061/681 38 44.

Cinémathèque Suisse/ Schweizer Filmarchiv, 3, allée Ernest Ansermet, 1003 Lausanne, tél. 021/23 74 06.

Festival International de Cinéma Nyon, C.P. 98, 1260 Nyon, tél. 022/61 60 60, Fax 022/61 70 71.

Festival Internazionale del Film Locarno, Via della Posta 6, Casella postale, 6600 Locarno, Tel. 093/31 02 32, Telex 846 565 FIFL.

Groupement Suisse du Film d'Animation/ Schweizer Trickfilmgruppe, *Secrétariat*: Ernest Ansermet, 1037 Etagnières, tél. 021/731 14 50.

Schweizerischer Filmtechniker-Verband (SFTV) *Association Suisse des Techniciens du film (ASTF)*, Sekretariat: Hans Läubli, Josefstrasse 106, 8031 Zürich, Tel. 01/44 21 49 (14.00-17.00 Uhr).

Schweizerischer Filmverleiher-Verband (SFV) *Association Suisse des Distributeurs de Films (ASDF)*, Präsident und Sekretär: Marc Wehrli, Fürsprecher, Sekretariat: Schwarztorstrasse 7, Postfach 2485, 3001 Bern, Tel. 031/45 64 44.

Bundesamt für Kulturpflege/ *Office fédéral de la culture*/ Thunstrasse 20, 3000 Bern 6, Tel. 031/61 92 71.

Schweizerische Gesellschaft Solothurner Filmtage/ *Société des Journées cinématographiques de Soleure*, Postfach 1030, 4502 Solothurn 2, Tel. 065/23 31 61.

Schweizerischer Intervverband für Film und Audiovision (IFA) *Interassociation Suisse du Film et de l'Audiovisuel (IFA)*, Sekretariat c/o Dr. Willi Egloff, Efingerstrasse 4a, 3011 Bern, Tel. 031/26 08 38.

Schweizerischer Verband für Auftragsfilm und Audiovision (AAV) *Association Suisse du Film de Commande et Audiovision (FCA)*, Sekretariat: TSCHANNEN PRODUCTIONS, Bündackerstrasse 56, 3047 Bremgarten bei Bern, Tel. 031/24 41 42.

Schweizerischer Verband für Spiel- und Dokumentarfilm (SDF) *Association Suisse du Film de Fiction et de Documentation (FFD)*, Sekretariat c/o Dr. Willi Egloff, Efingerstrasse 4a, 3011 Bern, Tel. 031/26 08 38.

Schweizerischer Verband Filmtechnischer Betriebe (FTB) *Association Suisse des Industries Techniques Cinématographiques (ITC)*, Sekretariat: Schwarz Filmtechnik AG Frau Triet, Breiteweg 36, 3072 Ostermündigen, Tel. 031/31 11 11.

Verband Schweizerischer Filmgestalter (VSFG) *Association Suisse des Réalisateurs de Films (ASRF)*, Sekretariat: Brigitte Wicki, Postfach, 8340 Hinwil, Tel. 01/937 23 16.

Schweizerischer Verband der Filmjournalisten (SVFJ) *Association suisse de la presse cinématographique (ASPC)*, Sekretariat: Béatrice Bürgin, Hangstrasse 13, 8952 Schlieren, Tel. 01/730 10 01

Schweizerischer Kino-Verband (SKV), Efingerstr. 11, Postfach 2674, 3001 Bern, Tel. 031/25 50 77.

Schweizerischer Verband der Studiokinos/ *Association Suisse des Cinémas d'Art et d'Essai*. Präsident: Roland G. Probst, Seilerstr. 4, 3011 Bern, Tel. 031/25 17 21

Suissimage, Schweizerische Gesellschaft für die Urheberrechte an visuellen und audiovisuellen Werken | *Société suisse pour la gestion des droits d'auteurs d'œuvres visuelles et audiovisuelles*, Neuengasse 23, Postfach 2190, 3001 Bern, Tel. 031/21 11 06

Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) *Société Suisse de la Radio et Télévision (SSR)*, Coordination: Martin Hennig, Abt. Dramatik, DRS-Studio Leutschenbach, Zürich, Tel. 01/305 64 11

Adresse de la rédaction/ Redaktionsadresse:

Redaktion «cinébulletin»
Clarastr. 48
4005 Basel
Tel. 061/691 36 37.

Redaktionsschluss für die nächsten Nummern/ Date limite d'envoi pour les prochains numéros:

164: Mai/mai 1989:
19. April/19 avril

165: Juni/juin 1989:
5. Juni/5 juin

Gilt auch für Inserate.
Valable aussi pour les annonces.

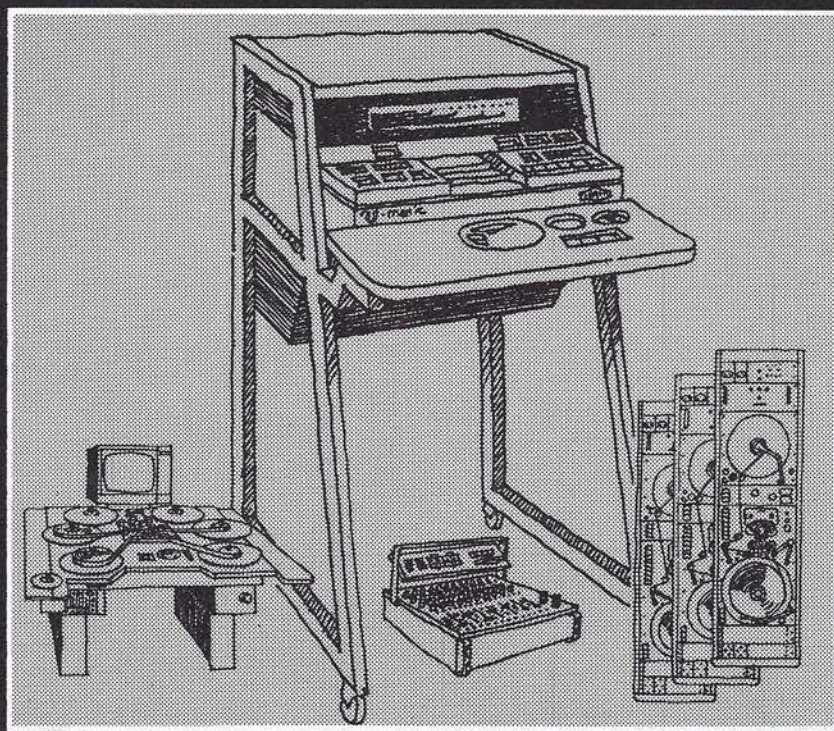
„Die Kleinen
sind manchmal
die Grössten“

EGLI FILM & VIDEO AG GEHÖRT ZU DEN KLEINEN KOPIERWERKEN IN DER SCHWEIZ. GROSS, UND DAS BEHAUPTEN NICHT NUR WIR, SIND UNSERE LEISTUNGEN. MIT DURCHSCHNITTLICH 15 MITARBEITERN UND 1000M² BETRIEBSFLÄCHE HABEN WIR GERADE DIE RICHTIGE GRÖSSE, UM DIE ÜBERSICHT NICHT ZU VERLIEREN. MODERNSTE, COMPUTERGESTEUERTE MASCHINEN HELFEN UNS DABEI SIE EFFIZIENT UND SCHNELL ZU BEDIENEN. GROSS IST AUCH UNSER AUFWAND AN IMMER NEUESTEN FILM- UND VIDEO-BEARBEITUNGS-GERÄTEN. PROBIEREN SIE ES AUS, SIE WERDEN SEHEN, DER UMGANG MIT UNS IST EINFACH, UNKOMPLIZIERT UND SIE HABEN ES MIT FACHLEUTEN ZU TUN, DIE WISSEN VON WAS SIE REDEN.

EGLI FILM & VIDEO AG, SAATLENSTR. 265, 8050 ZÜRICH, TEL. 01/40 77 34 / 321 02 02

...UND NOCH EINE KLEINIGKEIT: ÜBER DIE PREISE SPRECHEN WIR GERNE MIT IHNEN.

VIDEO- VERTONUNG



Für jede Auskunft steht Ihnen Herr Pauly gerne zur Verfügung.

CINĒGRAM AG

Filmkopierwerk und Tonstudio

Burgunderstrasse 1 4051 Basel Telefon 061-23 75 00 Telefax 061-22 92 72