Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 25 (1973)

Heft: 0

Rubrik: Berichte/Kommentare/Notizen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 20.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

BERICHTE/KOMMENTARE/NOTIZEN

Hausmitteilungen, Berichte von Tagungen, Ausstellungen und Veranstaltungen finden in dieser Rubrik Platz. Daneben werden Kursmodelle zur Diskussion gestellt und in der Unterrubrik «Bücher zur Sache» das Literaturangebot im Bereich der Massenmedien kritisch gewürdigt. Die Rubrik wird durch Kurzinformationen aus den drei Medienbereichen ergänzt.

Der Trickfilm – eine neue Sprache?

Der Westschweizer Ernest Ansorge hat mit seinen Trickfilmen «Les corbeaux» (erhältlich im Selecta-Verleih), «Fantasmatic» (Film-Pool) und «Alunissons» (Selecta- und ZOOM-Verleih), die er zusammen mit seiner Frau in einer neuartigen Technik gestaltete, in kurzer Zeit internationales Ansehen gewonnen. Er verfasste für die Ausstellung «Animation – Der ‚getrickte' Film und seine Möglichkeiten» im Kunstgewerbemuseum Zürich (17. Juni bis 16. September) den folgenden Beitrag, den wir mit freundlicher Genehmigung des Autors in deutscher Übersetzung veröffentlichen.

Die Zukunft des Trickfilms ist seine Vergangenheit

Mein Vorhaben besteht weder darin, eine These über eine neue Sprache vorzulegen, noch einen historischen Überblick über den Trickfilm zu geben – das hat Jerzy Toeplitz auf bemerkenswerte Weise bereits gemacht[1] –, sondern es geht mir darum, einige Überlegungen anzustellen über eine neue Ausdrucksform, die mich leidenschaftlich interessiert.

Lassen Sie mich zwei Aussprüche zitieren, die zwar nur ihre Autoren engagieren, uns aber erlauben, zum Kern der Sache vorzustossen. Walt Disney sagte einst: «Die Zukunft des Zeichentrickfilms ist seine Vergangenheit», und der französische Kritiker Robert Benayoun suchte vielleicht darauf zu antworten, als er feststellte: «Der moderne Zeichentrickfilm beginnt dort, wo Walt Disney aufhört.»

Die meisten Leute bilden sich ein, es gebe nur eine einzige Form des Trickfilms: Mickey Mouse, Donald Duck, Schneewittchen, Bambi und in der Folge im gleichen Stil: Astérix, Tintin und Lucky Luke.

Dieses Publikum weiss meist nichts von der Erneuerung der Stile und Techniken. Diese ist auf zwei Hauptursachen zurückzuführen, deren erste von der Reaktion jener Künstler herrührt, die bei Disney arbeiteten – ich denke an die Gründung der UPA (United Production of America, 1945) durch Stephen Bosustow und, unter anderen, John Hubley und Bob Cannon. Die zweite Ursache war ökonomischer Art: nämlich die nach dem letzten Krieg einsetzende, sehr starke Nachfrage nach Trickfilmen für das Fernsehen. Dieser Andrang von Aufträgen sprengte die industrielle Organisation der Disney-Trickfilme, der es nicht möglich war, billig zu produzieren, und vor allem nicht, sich zu erneuern. Denn es gab nur etwa 10 Autoren für 900 Spezialisten (Zeichner, Techniker usw.)

Obwohl Disneys Werk von manchen Kritikern als künstlerisch gescheitert betrachtet wird, bleibt doch immerhin die Tatsache, dass die Burbank-Studios eine technische Perfektion erreicht haben, die zweifellos nie übertroffen wird. Aber dieses künstlerische Scheitern hat auf einen Schlag die Trickfilmer der ganzen Welt von der Zwangsvorstellung des Disney-Stils befreit; neue Wege öffneten sich und neue Werte zeichneten sich ab. Eine Vielfalt der Mittel und Stile löst die Konformität und Anonymität der Zeichnung fülliger Formen, O-Stil getauft, ab.

All diese neuen Methoden werden nicht mehr unter dem Begriff des Zeichentrickfilms, sondern des «Animationsfilms» (im Deutschen generell Trickfilm) zusammengefasst, die charakterisiert ist durch die *Bild-für-Bild-Aufnahmetechnik*. Der Trickfilm zeichnet nicht wirkliche Bewegungen auf, sondern lässt die Bewegung gänzlich aus statischen, einzeln festgehaltenen Elementen entstehen. Auf Grund dieses Prinzips kann man alles beleben: einfachste Gegenstände, wie Würfel, Zündhölzer, Papierschnitzel, Photographien, feste und flüssige Materialien, Zeichnungen, Pup-

[1] «Kurze Geschichte des Animationsfilmes», im Katalog der genannten Ausstellung im Kunstgewerbemuseum.

pen, Lichtstrahlen und sogar lebendige Personen. Für die Künstler ist das ein unbegrenztes Experimentierfeld.
Zu oft wurde der Trickfilm nur für eine von der Werbung verwendete Technik gehalten, aber nicht für ein für jeden Schöpfer erreichbares Ausdrucksmittel.
Ist er wirklich eine neue Sprache?

Von griechischen Vasenbildern zum Film
Man soll nicht glauben, dass die Bildkunst des Trickfilms auf die Erfindung der Gebrüder Lumières in Frankreich oder von William Friese-Greene in Grossbritannien zurückgeht. Seit jeher hat der Mensch versucht, die Bewegung in seinen künstlerischen Werken darzustellen. Um sich davon zu überzeugen, genügt es, hinduistische Flachreliefs zu untersuchen, ägyptische Fresken aus dem Jahre 2000 vor Christus, Zeichnungen des Japaners Hokusai (1760–1894), Figuren von Leonardo da Vinci, wo verschiedene Bewegungsphasen übereinanderliegend wiedergegeben worden, die identisch sind mit den äusserst genau bestimmten Phasen der künftigen Trickfilmer.
Am Festival von Annecy 1962 konnte Germaine Prudhommeau vom «Centre National de la recherche scientifique» beweisen, dass schon die Griechen die Zerlegungsphasen der Bewegung kannten. Nachdem sie die verschiedenen Stellungen eines auf griechischen Vasen wiedergegebenen Schnelläufers photographiert hatte, filmte sie diese Photos der Reihe nach und wurde gewahr, dass die gezeichneten Figuren nur eine einzige Person in den aufeinanderfolgenden Phasen ihrer Bewegungen darstellten – ein Beweis dafür, dass der Künstler eine echte Bewegungsanalyse vorgenommen hatte.
In den Höhlen von Lascaux findet man ebenfalls eine Darstellung von Tieren in verschiedenen Stellungen, die diese Zerlegung der Bewegung illustrieren. Die Ägypter amüsierten sich damit, auf der einen Seite einer Mauer mit zwei Flächen eine Barke ohne Ruderer, auf der anderen Seite Ruderer ohne Barke darzustellen. Ging man rasch von einer Seite zur anderen, konnte man, dank dem Beharrungsvermögen der Netzhaut, die Ruderer in der Barke sitzend sehen.
Die Fähigkeit gewisser Künstler, unbelebte Gegenstände mit Bewegung zu versehen, hat schon immer grosses Interesse in der ganzen Welt geweckt: Kabuki-Marionetten in Japan, Schattenspiele in China, Flachmarionetten auf Bali, Karagöz in der Türkei, Polichinelle und Guignol (Hanswurst) in Frankreich, Pinocchio, Punch, Petruschka, Kasperli, Musikdosen mit Automaten zeugen davon.
Mit dem Erscheinen von Photographie und Film wurde die Entwicklung der bildenden Künste erschüttert. Die Künstler setzten indessen ihre Versuche mit der Darstellung von Bewegung in der Kunst fort: «belebte» Malereien, in der Graphik, vor allem beim Plakat, in der Bildhauerei mit den Mobiles von Calder, den Monstren von Tinguely und Luginbühl usw.
Auf einem anderen Gebiet widmeten sich Handwerker der Vervollkommnung von Gläsern magischer Laternen und der Erfindung optischer Spiele, die Bewegungen reproduzierten, so z.B. das Thaumatrop («Wunderscheibe») von John Ayrton Paris (1825), das Phänakistiskop («Täuschungsseher») oder Phantoskop («Erscheinungsseher») von Joseph Plateau (1832) und das «Optische Theater» (1880) von Emile Reynaud – es war die erste Vorführung bewegter Projektionen mittels einer Serie transparenter Folien, die kurze Szenen mit Gags illustrierten.
Mit der Erfindung des Films beginnt 1895 eine mit Abenteuern und Elend gespickte Geschichte: von Emile Cohls «Fantoche» über «Felix the Cat» von Pat Sullivan und «Popeye» von Max Fleischer zu Disneys «Mickey Mouse». 1965 revolutionierte ein Spielzeug des Menschen des 20. Jahrhunderts alle Techniken: der «Computer». 1968 wurden von Rechenmaschinen etwa

---

Comics und Medienpädagogik
Das Arbeitszentrum «Jugend – Film – Fernsehen», 8000 München, Waltherstrasse 23, gibt einen Sonderdruck der Zeitschrift «Jugend – Film – Fernsehen» unter dem Titel «Comics und Medienpädagogik» heraus. Das Heft umfasst 36 Seiten und enthält folgende Beiträge: Rainer Schwarz, «Auf dem Weg zu einer Comicsforschung»; Wolfgang J. Fuchs, «Trends in den Comics»; Malte Dahrendorf/Wolfgang Kempkes, «Comics heute»; Sigbert Kluwe, «Gewalt in den Comics»; Wolfgang J. Fuchs, «Zum Beispiel Tarzan». Der Sonderdruck kostet Fr. 3.90 (Mengenrabatt ab 20 Exemplaren). (F-KO)

---

250 Filme für den wissenschaftlichen Unterricht, die Raumforschung oder rein visuelle Versuche hergestellt.
Hat für die Künstler die letzte Stunde geschlagen?
Wir glauben es nicht. Die Maschine hat noch nie etwas erfunden. Sie kann nur das machen, was der Mensch von ihr zu machen verlangt, aber sie kann es in Rekordzeit.

Der Trickfilm wird erwachsen
Wie wir gesehen haben, hatte Walt Disney das Verdienst, aus dem Trickfilm eine mächtige Industrie gemacht zu haben. 1945 führte Bosustow, der Vater des «Mr. Magoo» und Gründer der UPA, den amerikanischen Zeichentrickfilm wieder auf das Mass eines produktiven Handwerks zurück. Die Künstler können sich nun in persönlichen Werken verwirklichen, indem sie ihre schöpferischen Mittel meistern, wie sie es schon immer im Bereich der bildenden Kunst, der Literatur und der Musik getan haben. Der Trickfilm hat aufgehört, sich ausschliesslich an Kinder zu wenden, ja er betrifft sogar oft nur ein erwachsenes Publikum, wenn er sich etwa mittels der Satire oder der Poesie ausdrückt.
Ausserhalb des rein ästhetischen Bereichs ermöglicht er nicht nur Zerstreuung, sondern auch Kommunikation mittels einer universalen, wortlosen Sprache. Er entdeckt im Alltäglichen das Wunderbare und macht das Banale wunderbar. Der Trickfilm ist erwachsen geworden.
In den meisten Ländern bildeten sich Equipen, angespornt vor allem von den dynamischen und erfinderischen Künstlern aus östlichen Ländern: Jiri Trnka in der Tschechoslowakei, die Schule von Zagreb, Polen und alle Länder Europas und der Welt. Der Beweis dafür ist die ungeheure Produktion von Trickfilmen, die leider in unseren Kinosälen so schlecht vertreten ist.
Mehr und mehr wurde das Publikum durch internationale Trickfilm-Festivals interessiert: Annecy, Mamaia und bald auch jenes von Zagreb.
Wie in einem Turm von Babel, wo die Verständigung wegen der Verschiedenheit der gesprochenen Sprachen so schwierig ist, erfolgt die Kommunikation durch die Vermittlung von Bild und Ton, ähnlich wie bei der Malerei, der Musik und dem Tanz.
Wenn auch die Trickfilmtechniken gewöhnlich für Werbung, technische und wissenschaftliche Demonstrationen, Bildung (insbesondere in der Mathematik) verwendet werden, so bleiben doch die Probleme des Menschen angesichts des Universums die Hauptthemen der Trickfilmkünstler.
Emile Cohl stellte mit seinem «Fantoche» die Missgeschicke des Menschen und seiner Umwelt dar, Disney gab den Tieren und Dingen eine menschliche Seele. Bosustow und sein UPA-Team stellten als vollendete Karikaturisten den amerikanischen Bürger im Kampf mit der Mechanisierung dar. Dusan Vukotic und Vatroslav Mimica entlarvten die Nutzlosigkeit des Krieges. Andere Autoren suchten sich den Menschen der Zukunft angesichts der Vor- und Nachteile seiner Weltraumeroberungen vorzustellen. Wie kann man die Bedeutung eines Films wie «Die Nachbarn» von Norman McLaren verkennen, der wirkungsvoller ist als eine lange politische Rede!
Keine Zügel ihrer schöpferischen Fähigkeiten finden die Künstler vielleicht nur in der Traumwelt des Trickfilms. Hier findet der Bild-für-Bild-Film seine Überlegenheit auf dem Gebiet des Ausdrucks gegenüber dem Film mit wirklichen Aufnahmen. Er ist zur universellen Sprache geworden. Die Gefahr, die dennoch auf die Künstler lauert, ist jene eines allzu verschlossenen Symbolismus, der zur Nicht-Kommunikation führt. Man hat ihn auch in anderen Bereichen erlebt, etwa in der bildenden Kunst. Vergessen wir nicht, dass der Trickfilm auch und vor allem ein Schau-Spiel ist.
Obgleich von gewissen Künstlern, die – wie Picasso, Braque, Cocteau, Duchamp, Severini, Kandinsky, Calder, Man Ray – an den technischen Schranken dieser neuen Kunst gescheitert sind, der Trickfilm noch zu sehr verkannt wird, haben andere (Léger, Richter, Fischinger, Bartosch, Alexeieff) trotz Hindernissen ihre Bemühungen fortgesetzt und in ihrem Gefolge jüngere Maler (Foldes, Lapoujade, John Hubley, Carmen d'Avino) mitgerissen.

Ist der Trickfilm eine neue Sprache?
Die Kinder unserer Zeit scheinen diese Frage zu beantworten, da sie sich der audiovisuellen Sprache vollkommen anpassen. Von der Lektüre von Comics-Heften begeistert, dringen sie mühelos in die Welt der lebenden Bilder ein, und es ist frappant zu sehen, bis zu welchem Grade sie mit Leichtigkeit deren Symbole entziffern. Gegenwärtig drücken sich zahlreiche Kinder mittels Comics-Zeichnungen aus, und wenn man ihnen die technischen Möglichkeiten gibt, auch mittels des Trickfilms.
Da ich weder Kritiker noch Historiker bin, habe ich vom Trickfilm nicht objektiv gesprochen. Ich

kann es nur mit Leidenschaft tun. Neben seinen Qualitäten als unterhaltendes oder ästhetisches Schauspiel ermöglicht er ein gründliches Studium des menschlichen Wesens, indem er dessen Vorurteile, Täuschungen, Besessenheiten, Erfindungen, Ideale und Ängste illustriert.
Zu wünschen ist dem Trickfilm eine bessere Verbreitung durch Kino, Fernsehen und Kassetten und eine wirksamere Zusammenarbeit mit Künsten wie dem Theater, der Musik und dem Tanz.
Der Trickfilm entspricht dem Bedürfnis jedes Menschen, sich in neue Welten abzusetzen.
(Übersetzung: ul.) Ernest Ansorge

Bücher zur Sache

Film im Untergrund – von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino

Birgit Hein, Ullstein Taschenbuch Nr. 2817, 240 S., 51 Abb., Fr. 5.–

«Der Undergroundfilm hat den Untergrund in den sechziger Jahren verlassen, er dringt mehr und mehr in die Öffentlichkeit»: Nichts zeigt die Richtigkeit dieser Feststellung, die Birgit Hein im Vorwort ihres Buches trifft, mehr als die Tatsache, dass ein Buch über dieses Thema mit grosser Auflage in einem nicht gerade progressiven Taschenbuchverlag erscheinen konnte, der sonst nicht eben Themen verhandelt, die zu den bürgerlichen Schreckgespenstern gehören. Der Titel also ist mehr von den Verkaufsabsichten des Verlages als von den Ansichten der Verfasserin gedeckt, eher schon der Untertitel.
Denn darum geht es in diesem Buch: um den Nachweis, dass das, was herkömmlicherweise als Untergrundfilm etikettiert wird, kein Phänomen unserer Zeit ist, sondern eine breite Spur durch die gesamte Filmgeschichte zieht, durch den besseren Teil der Filmgeschichte übrigens. Und es geht darum, dass dieser Film, den man als avantgardistisch, experimentell oder unabhängig bezeichnet, mehr ist als nur eine neue, andere Art, Filme zu machen und visuell zu denken. «Unabhängiges Kino», das meint auch eine neue Art, Filme zu produzieren, Filme zu vertreiben und Filme zu sehen (und vielleicht einmal auch, neue Kriterien für Filmkritik zu finden).
Eine Darstellung des Unabhängigen Kinos hat es bisher nur aus amerikanischer oder englischer Sicht gegeben, und diesen Versuchen eines Parker Tyler und Sheldon Renan tritt dieses Buch durchaus ebenbürtig zur Seite. Freilich hat Birgit Hein alles andere als eine trockene Enzyklopädie geschrieben (obwohl das Buch sehr wohl als Nachschlagewerk zu verwenden ist), und sie hat auch keine motivgeschichtlich orientierte Abhandlung wie Tyler geschrieben; vor allem fehlt ihr dessen Eitelkeit. Eher ist «Film im Untergrund» eine sauber dokumentierte Bestandesaufnahme mit einer Reihe von gutausgesuchten Photos und brauchbaren Registern. Natürlich geht es auch hier nicht ab ohne viele kleine Fehler, zum Beispiel in der Angabe von Jahreszahlen oder anderen filmhistorischen Daten. Sie entstehen, weil niemand auch nur annähernd alle wichtigen Filme dieser Gattung selbst ansehen kann, sondern weil man immer auf andere, auch schriftliche Quellen, angewiesen ist und aufs Zitieren: so pflanzen sich die Fehler eben fort, von Buch zu Buch.
Entscheidender ist, dass dieses Buch aus einer gewissen einseitigen Perspektive verfasst ist. Das ist ein Mangel und ein Vorteil gleichzeitig. Ein Mangel, weil manches eben viel zu kurz kommt, obwohl es für die Entwicklung und den Stand des Unabhängigen Kinos wichtig wäre. Ein Vorzug, weil das, was beschrieben wird, um so exakter und engagierter behandelt ist. So sind etwa dem politischen Film, speziell dem politischen Zielgruppenfilm, der in den USA und auch in Westdeutschland und der Schweiz zum weitaus grösseren Teil den unabhängigen Film ausmacht, nur drei Seiten gewidmet. Stattdessen ist es der formalistische, an neuen visuellen Formen interessierte Film, dessen Weg verfolgt wird, von Eggeling, Richter und Ruttmann, den Vertretern des absoluten, des reinen Films der zwanziger Jahre, über die dokumentarischen und surrealistischen Varianten, über die breit geschilderte Gruppe des «New American Cinema» bis zum «Expanded Cinema» und zum Computerfilm. Wenn auch die Filmemacher (den amerikanischen sind jeweils keine Porträts gewidmet) im Vordergrund stehen, ist immer auch Wert gelegt auf die Beschreibung neuer und alternativer Organisationsformen.

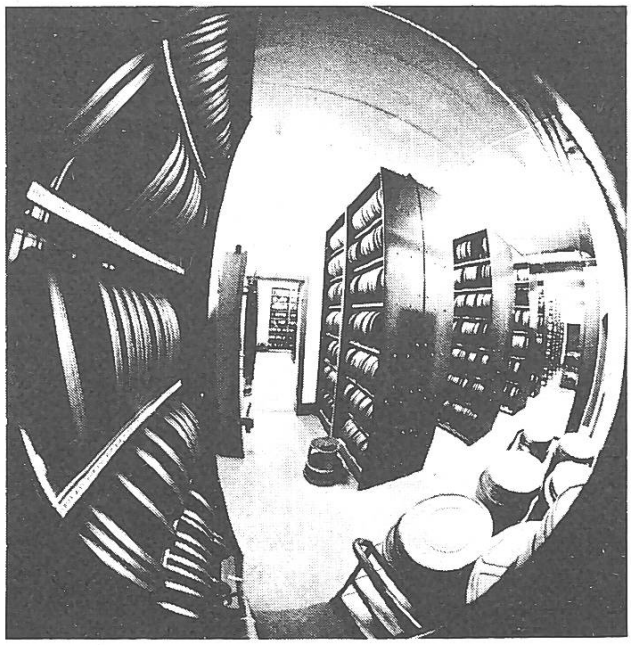
Birgit Hein stammt aus dem Kreis um das Kölner Kino «xscreen», einer der ersten unabhängigen Spielstellen Europas. Sie hat, zusammen mit ihrem Mann Wilhelm Hein, auch eine ganze Reihe von Filmen selbst gemacht («Rohfilm», «Work in progress»). Sie hat das erste Treffen der unabhängigen europäischen Filmemacher 1968 in München mitorganisiert. Sie hat Filmemacher wie Markopoulos und Brakhase in Europa eingeführt. Und sie hat ihre Vorlieben, für die Wiener Gruppe, für die Gruppe um Schoenherr in der Schweiz, für alle die, die ihren gemeinsamen Verleih in der «Münchner und Zürcher PAP haben. Diese Daten genügen, um zu zeigen, wo ihre Vorlieben liegen und dass für eine Darstellung dieser Richtung des anderen Kinos niemand besser geeignet war als Birgit Hein. Walter Schobert

---

Der Werkkurs für die Preisträger des Video- und Treatmentwettbewerbs

Auf reges Interesse stiess auch dieses Jahr wieder der Werkkurs der «Gesellschaft christlicher Film» vom 16. bis 22. Juli. Eingeladen waren die Preisträger des Video- und Filmwettbewerbes; zudem beteiligte sich zum erstenmal auch die österreichische Parallelorganisation «Christ und Film» an der Durchführung der Arbeitswoche.

Wir stellten uns die Aufgabe, aus drei prämiierten Arbeiten durch geeignete Verbindungsteile eine umfassendere Filmfolge zum Thema «Gewalt – Gewaltlosigkeit» zu gestalten. Uns ging es also um die Art der Verbindungsglieder, um ihr Aussehen und ihre Bedeutung. Im Laufe der Diskussionen ergaben sich zwei Varianten, und wir entschlossen uns, beide zu realisieren; dies brachte uns begreiflicherweise in die übliche Zeitknappheit. Schade war, dass nur die Autoren eines der drei zu verbindenden Filme anwesend waren. Die relativ kleine Zahl (6 Teilnehmer unter der Leitung von Willy Anderau und Wolfgang Suttner) wirkte sich andrerseits auch wieder sehr vorteilhaft aus: jeder war vollauf beschäftigt und kam vermehrt in den unmittelbaren Kontakt mit den verschiedensten technischen Geräten und Apparaturen. Sol iegt der Erfolg des Kurses vor allem in der technischen Ausbildung und in der Gruppenarbeit, weniger aber im sichtbaren Resultat. (Hinweis auf Wettbewerbe 1973 s. Seite 229) R.C. und M.M



Unser 16-mm-Filmlager enthält 13 228 Filmrollen

Im Verleih der Schmalfilmzentrale

Spielfilme
Kulturfilme
Kurzfilme
Gratisfilme

Im Verleih der Schulfilmzentrale

Unterrichtsfilme
Dokumentarfilme
Problemfilme
Filme zur Medienerziehung

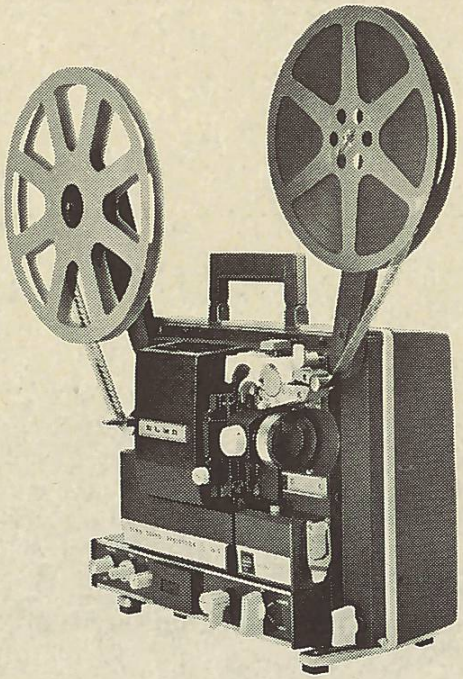
Verlangen Sie die Kataloge der beiden Zentralen!

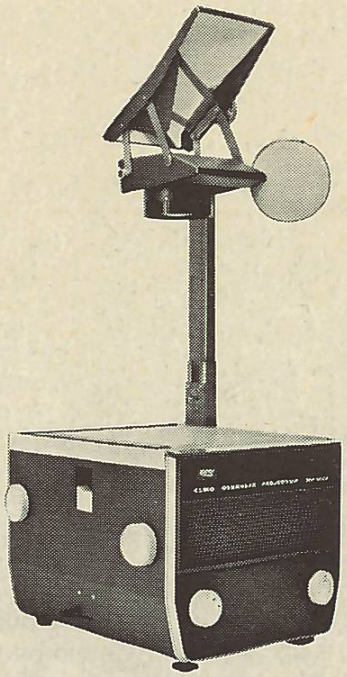
Schweizer Schul- und Volkskino,
3000 Bern 9,
Erlachstrasse 21,
Telefon 031/230831

77-ER-72

ELMO

Ideal für Industrie und Schulen
Wenn moderne Technik entscheidet...





ELMO-FILMATIC 16-S

16-mm-Tonfilm-Projektor für die Wiedergabe von Stumm-, Licht- und Magnettonfilmen

- Vollautomatische Filmeinfädelung (sichtbarer Durchlauf, deshalb ausserordentlich sicher und filmschonend)
- Manuelles Ein- und Auslegen des Filmes an jeder beliebigen Filmstelle möglich
- Vor-, Rück- und Stillstandsprojektion
- Slow-Motion (Zeitlupenprojektion 6 Bilder pro Sek.)
- Höchste Lichtleistung, Halogenlampe 24 V/250 W
- Geräuscharm
- Doppellautsprecher im Kofferdeckel
- Einwandfreier Service in der ganzen Schweiz

ELMO HP-100

- Hellraumprojektor modernster Konzeption
- Hohe Lichtleistung durch Halogenlampe 650 W
- Ausgezeichnete Schärfe dank 3linsigem Objektiv
- Geräuscharme, aber wirksame Kühlung
- Abblendvorrichtung für blendfreies Arbeiten
- Rückblickspiegel für ermüdungsfreie Kontrolle der Leinwand
- Eingebauter Thermostat und Deckelsicherung
- Zusammenklappbar
- Inkl. praktischen Tragkoffers, Rollfolienhalterung und einer Rollfolie

---

Ich/Wir wünsche(n)*

☐ Technische Unterlagen

☐ Persönliche Beratung

☐ Gewünschte Besuchszeit:

* Gewünschtes bitte ankreuzen!

Name: _____

Adresse: _____

PLZ: _____ Ort: _____

Tel.: _____

Generalvertretung für die Schweiz

ERNO

ERNO PHOTO AG,
Restelbergstr. 49, 8044 Zürich

Jetzt wieder lieferbar

2. Auflage 1972, 73 Seiten, broschiert, Fr. 9.50

«Manchmal kommt in bescheidenem Gewand daher, was sich bei näherem Zusehen als aus der Masse hervorstechend entpuppt. Das gilt in besonderem Masse für Max Kummers Schrift: ein Buch, dessen Inhalt schwer wiegt, so leicht es sich auch liest: ein Buch, dessen Lektüre jedermann empfohlen werden sollte», schreibt ein Rezensent zur 1. Auflage dieser Publikation, die bald vergriffen war.

In jeder Buchhandlung erhältlich

Verlag Stämpfli & Cie AG, Bern