

CINEMA



**Video
& Cie**

BIBLIOTHÈQUE
DOCUMENTS-ARCHIVES

SECTION **CINE**
MA
UNIL

Beloum
Claro
Vallo
CINEMA

Nummer/numéro 4/1977

Video & Cie

Neue Schweizer Filme/Nouveaux films suisses

Revue trimestrielle
November/novembre 1977
Vierteljahresschrift

Titelbild/couverture : Jean-Luc Godard, vidéaste

CINEMA

Unabhängige schweizerische Filmzeitschrift
 Revue cinématographique indépendante suisse
 23. Jahrgang/année — Nummer/numéro 4/77
 Erscheint vierteljährlich/publication trimestrielle

Herausgeber/Editeur

Arbeitsgemeinschaft CINEMA/Groupe de travail CINEMA
 Paul Bader (Basel), Jean-Pierre Brossard (La Chaux-de-Fonds),
 Hans M. Eichenlaub (Niedererlinsbach), Marianne Fehr (Fribourg),
 Bernhard Giger (Bern), Martin E. Girod (Basel), Jörg Huber
 (Bern), Werner Jehle (Basel), Alex E. Pfingsttag (Fribourg), Karl
 Saurer (Köln), Martin Schaub (Zürich), Claude Vallon (Lausanne),
 Walter Vian (Winterthur), Verena Zimmermann (Basel).

Mitarbeiter dieser Nummer/Collaborateurs à ce numéro

François Albera, René Berger, Hans M. Eichenlaub, (Jean-Luc
 Godard), Werner Jehle, Beatrice Leuthold, Francis Reusser, Jean
 Richner, Martin Schaub, Maly Schreyer, Alexander J. Seiler.

Sitzredaktion/Rédaction de ce numéro

Martin Schaub.

Für die Texte haften nur die Autoren.
 Les textes n'engagent que les auteurs.

©Copyright bei den Autoren/Réserve aux auteurs.

Preis/Prix

Einzelnummer/le numéro sfr. 5.— (Ausland/étranger sfr. 6.—)
 Jahresabonnement/abonnement annuel: 4 Nummern/numéros
 sfr. 15.— (Ausland/étranger sfr. 18.—).

Bestellungen/Commandes

Arbeitsgemeinschaft CINEMA, Postfach 1049, CH-8022 Zürich.

Postcheckkonto/Compte de chèques postaux

Arbeitsgemeinschaft Cinema, 80 - 40 664, Zürich.

Auslieferung in der BR Deutschland

Fosco Dubini, Lochnerstrasse 17, D-5000 Köln 1.

Druck/Imprimerie

Ganguin et Laubscher S. A., CH-1820 Montreux.

Redaktionsschluss dieser Nummer/Mise sous presse

1. November/novembre 1977.

Die « Gesellschaft Schweizer Film » ist kollektiv auf CINEMA
 abonniert.

Editorial

Video — Zweck und Mittel

Die elektronischen Bild- und Tonaufzeichnungsgeräte sind in die Reichweite des Einzelnen gekommen. Viele haben sich von dem ewigen Normenstreit der Gerätefabrikanten nicht abhalten lassen und begonnen, die anfänglich nur finanzkräftigen Körperschaften zugänglichen Apparaturen für ihre Zwecke und in ihrem Sinne zu brauchen. Am Anfang des TV-Zeitalters gab es ein paar wenige Sender und ein paar Empfänger. Die Zahl der Empfänger wuchs und wuchs; und seit kurzem wächst auch die Zahl der Sender, schneller als es allen lieb ist.

Nehmen wir den Begriff Sender einmal möglichst weit: Sender ist jeder, der die Apparaturen braucht, ein Produkt herstellt. René Berger, der Direktor des Lausanner Musée de Beaux-Arts, der sich als einer der ersten in der Schweiz für elektronische Kunst zu interessieren begann (und der in diesem Heft von CINEMA die wichtigsten Schweizer Künstler, die mit Video arbeiten, vorstellt), hat die ganze durch das Fernsehen geschaffene Kommunikationslandschaft eingeteilt in *Makro-, Midi- und Mini-Fernsehen*. Während im Makrofernsehbereich Einflüsse der Wirtschaft, der politischen Machthaber, der pressure groups, des politischen Klimas, der Gewöhnung usf. um sich greifen und Fernsehen zu einem starren Ritual werden lassen, werden Midi- und Minifernsehen immer lebendiger. (Auch *weil* das Makrofernsehen immer starrer und kontrollierter wird, tut sich in den anderen Bereichen mehr.)

Vom Mini-Fernsehbereich ist in unserer Materialsammlung nicht sehr ausgegibt die Rede. Wir befassen uns eher mit

Video-Schaffenden, die vom Film her kommen, mit jenen, die sich der elektronischen Bild- und Tonaufzeichnung als Mittel *bedienen*. Es wäre mehr zu sagen über jene, die konsequent zurückgegangen sind auf die Fragen nach dem Wesen des elektronischen Bildes, die darauf aus sind, dieses Wesen in einfachen Versuchsanlagen sichtbar und spürbar zu machen. Viele, die im Midifernsehbereich tätig geworden sind, verachten die Radikalen im Mini-Bereich, finden die Bänder von Amerikanern wie Nam June Paik, Douglas Davis, Vito Acconci, Peter Campus usw. langweilig und ihre Video-Installationen elitär, wirkungslos. Ich bin nicht dieser Meinung, habe andernorts auch schon versucht zu sagen, weshalb. (*Tages-Anzeiger-Magazin*, Nr. 37/1977, « TV ohne Ritual und Priester. Der Bildschirm ist kein Hausaltar »).

Ist bei diesen Video-Artisten das Medium Selbstzweck? Warum auch nicht? Schon die selbstzweckhafte Benützung von Video hätte ihren oppositionellen (oder doch zumindest verweigerischen) Aspekt. Aber meistens zielen die Video-Artisten höher: es geht auch ihnen darum, die installierten und längst nicht mehr diskutierten Abbildungs- und Sehgewohnheiten in Frage zu stellen, sie — im Ansatz, an der Wurzel — zu zerstören und neu anzufangen.

Bei mir hat Video-Art « funktioniert »: Sie liess mich (Makro-) Fernsehformen, die ich vorher noch akzeptiert hatte, in ihrer heillosen Konventionalität erkennen, eigentlich mehr als alle Versuche von Alternativ-TV und « Guerrilla-TV ». (Wie eingefleischt die Makrofernsehformen sind, haben die Tapes gezeigt, die die Entführer Hans Martin Schleyers verschickt haben. Das « TV-Arrangement » war unverkennbar. Die Schleyer-Tapes sind für mich im Moment der extremste Beweis audiovisueller Konditionierung.)

Video-Artisten und Verfechter interventionistischer Video-Arbeit schlagen Breschen in die zu rasch zum superkonditionierten Massenkommunikationsmittel verkommene elektronische Bild- und Tonaufzeichnung. Nur die Einschätzung der Lage unterscheidet die « politischen Videoarbeiter » von den

Videoartisten. Die Videoartisten setzen beim Punkt Null an, die Video-Gruppen und Video-Fabriken lösen sich « später » von der generellen Entwicklung des Mediums ab. Die Differenzen zwischen Videoartisten und beispielsweise Godard (oder Miéville, Reusser, der Gruppe Medianalyse in Lausanne, von der im Aufsatz von Jean Richner die Rede ist) entspricht genau dem Unterschied zwischen amerikanischem (nicht nur romantischem) Radikalismus und europäischer formulierter politischer Opposition. Wir dokumentieren sie in den Texten von Jean Richner, Jean-Luc Godard, Francis Reusser und François Albera.

*

Nach einiger Zeit legen wir wieder ein wirklich zweisprachiges Heft vor. Wir resümieren, was man resümieren kann, übersetzen, wo man übersetzen muss, und lassen gewisse Texte nur in einer Sprache erscheinen. Es würde uns interessieren, was unsere Leser dazu meinen.

Im übrigen: wir machen ein Jahr weiter, wenn wir von der öffentlichen Hand noch einmal unterstützt werden, und wenn Sie wollen. Ein Subventionsgesuch ist eingereicht, ein Redaktionsprogramm besteht. Die erste Nummer des kommenden Jahres befasst sich mit allen Formen des « anderen Kinos » (circuit parallèle) in der Schweiz.

Martin Schaub

VIDEO — BUT ET MOYEN

L'éditorial de ce numéro présente le matériel que la rédaction a rassemblé: Le centre de gravité se trouve dans les essais (de Richner, Godard, Albera, Reusser) concernant la « midi-TV ». Mais « mini-TV » (vidéo-art) et « midi-TV » sont parents. La vidéo des artistes américains (comme Paik, Acconci, Campus etc.) n'est point un but en soi; elle est aussi une réponse au rituel de la TV officielle (macro-TV). Seuls les points de départ

différent : tandis que les radicaux américains (et européens) veulent recommencer à zéro, réinventer le médium, les vidéastes dont parlent les différents articles de ce numéro de CINEMA attaquent sur un niveau plus « haut », sur le niveau de la lutte des classes, pour ainsi dire. — Le dernier numéro de CINEMA de cette année se veut vraiment bilingue, nous ne donnons de résumés que s'ils nous paraissent utiles et possibles. Nous aimerions bien connaître l'avis de nos lecteurs. Car nous continuons. Le programme de rédaction pour 1978 est établi ; le premier numéro de l'année prochaine sera consacré au circuit parallèle en Suisse. (msch)



Georg Egger
3084 Bern/Wabern
031 / 54 17 54

Untertitel / sous-titres
Übersetzungen / traductions
Filmveredelung / régénération

Politische Videoarbeit in der Schweiz und anderswo

Es trifft zu, dass der Entscheid von CINEMA, eine seiner Ausgaben schwerpunktmässig dem Thema Video zu widmen, auch ein wenig mit jener boomhaft um sich greifenden Euphorie zu tun hat, wie sie diesem Medium gegenüber in letzter Zeit allenthalben und in den kommunikations- und medien-theoretischen Publikationsorganen im besonderen zum Ausdruck kommt.

ZWEIFELHAFTE EUPHORIE

Die im Zusammenhang mit Video zu vernehmenden Beschwörungen handeln nicht selten von einer bevorstehenden Revolutionierung aktueller Kommunikationsformen (was vor allem dann nicht erstaunen kann, wenn man die Ursachen der massenepidemisch um sich greifende Erfahrung von Isolierung, Vereinzelung und Vereinsamung des Menschen in der herrschenden Industriegesellschaft auf die Existenz von Informationsdefiziten reduziert), sie handeln aber auch von grossartigen Einsatzmöglichkeiten des elektronischen Mediums, durch die Veränderungen von gesellschaftspolitisch emanzipatorischer Relevanz erzielbar seien (was dann nicht erstaunen kann, wenn man, von der Ideologie von der Wertfreiheit der Technik besessen, dieser historisch konstitutive Subjektivität zumutet). Ganz zu schweigen von der mitunter an Fahrlässigkeit grenzenden Darstellung der Problemlosigkeit, die die Beherrschung der Video-Technik angeblich kennzeichnen solle (wer letztlich wen beherrscht, die Technik den Menschen

oder umgekehrt, scheint angesichts dessen, was Äusserungen wie « Bereits Kinder ab 12 Jahren können mit Video arbeiten » implizieren, analysierenswert zu sein).

Diese Euphorie sollte zu denken geben und davor warnen, in dem von Huldigungen überströmenden Chor mitzusingen, andernfalls man nämlich auch Gefahr läuft, plötzlich ungewollt in die Nähe jenes profitorientierten Optimismus zu geraten, wie ich ihm beim stellvertretenden Leiter der Videoabteilung der Schweizer Generalvertretung für Sony-Produkte begegnete, als dieser mir den Verlauf der Umsatzkurve für portable Video-Recorder schilderte und frohlockend auf die innert Jahresfrist erzielte Verdoppelung des Absatzes hinwies. Auch er verstieg sich schliesslich in Superlative, nur war Video für ihn im ökonomischen Sinne phänomenal, da man es hier mit dem einzigartigen Fall eines « krisenunabhängigen Konsumgutes » zu tun habe, bei dem « trotz der Rezession ein sprunghafter, massiver Anstieg im Verkauf » zu verzeichnen sei. Für ihn liegt die Brisanz der Einsatzmöglichkeiten nicht im Bereich emanzipierter Kommunikationsformen oder gesellschaftspolitischer Veränderungen, sondern beim Militär (« für Manöverkritik »), bei der Polizei (« für Überwachung und so... »), in der Industrie (« Verkaufstraining », « Vertreter-schulung » etc.) oder in der Freizeit (« Sport », « Reiten » etc.).

Gehen wir von den Sachen aus :

Eine Video-Apparatur besteht aus einer Kamera und einem Video-Recorder. Die Kamera und ein frei geführtes oder in sie eingebautes Mikrophon fangen Bild und Ton elektronisch ein, während der damit verbundene Recorder diese Bild- und Tonsignale elektromagnetisch auf ein Magnetband aufzeichnet. Die Aufzeichnung lässt sich ohne Verarbeitung (im Gegensatz zum Film) unmittelbar danach auf einem Monitor (oder Fernseher) abspielen. Bezüglich der Aufnahme- und Wiedergabetechnik unterscheidet sich — etwas vereinfacht ausgedrückt — eine portabler Videorecorder nur dadurch von einem Tonbandgerät, dass, wie beim Unterschied zwischen Radio und Fernsehen, das Bild noch hinzukommt.

Geht man nun davon aus, dass bezüglich der Massenwirksamkeit, das Radio zu seiner Blütezeit und bei dessen entsprechend repressivem Einsatz (wie z. B. der « Volksempfänger » in der Nazizeit) durchaus mit derjenigen des heutigen Fernsehens vergleichbar ist, dann hat Video — einmal zum vergleichbaren Massenkonsumgut avanciert — genau so wenig mit alternativem Fernsehen zu tun wie das Tonbandgerät zu seiner Zeit mit alternativem Radio.

THEORIE UND PRAXIS

Die Theoretisierung politischer Videoarbeit hat im internationalen Rahmen bis gegen Mitte der 70er Jahre unzweifelhaft in Frankreich ihren entwickeltsten Ausdruck gefunden. Dass dieser analytische und interpretatorische Vorsprung jedoch keineswegs einer entsprechenden Akkumulation praktischer Erfahrung entsprach, drückt Guy Gauthier in seinem Buch « Vers la vidéo-animation » aus, wenn er, sich auf die Situation Ende der 60er bis anfangs der 70er Jahre beziehend, davon spricht, dass im internationalen Zusammenhang gewissermassen eine Arbeitsteilung entstanden sei, indem nämlich die Japaner die Geräte produzierten, die Amerikaner sie kauften, die Kanadier damit experimentierten und die Franzosen darüber schrieben. Die Schuld für dieses Praxis-Manko wird allgemein den in jenen Jahren vom Staat zu sozialtechnokratischen Zwecken lancierten Kabelfernsehprojekten (in Rennes, Metz, den « Villes Nouvelles » um Paris, Grenoble etc.) zugeschrieben, durch die bis etwa 1973 die politisch relevanten Video-Praktiker gleichsam aus dem Verkehr gezogen und zur politischen Wirkungslosigkeit verurteilt worden seien.

Am Kriterium politischer Relevanz gemessen, verfügen im europäischen Zusammenhang — auf den wir uns hier auch beschränken wollen — unzweifelhaft die italienischen Gruppen über die umfassendste praktische Erfahrung. Es erübrigt sich zu betonen, dass dieser Umstand in einem ursächlichen Zu-

sammenhang mit der Qualität und dem Niveau der Klassenauseinandersetzungen in unserem südlichen Nachbarlande steht. Hier ist man — andernorts noch pure Utopie — sogar schon so weit, dass auf privater Basis, teilweise mit bescheidenster Videoausrüstung, kabelunabhängige TV-Sendestationen von regionaler oder kommunaler Reichweite betrieben werden.

Die englischen und holländischen Videogruppen weisen — die durch ihre nationale Geschichte und Eigenart gebotene Differenzierung vorausgesetzt — ein mit der französischen Szene vergleichbares Entwicklungsniveau auf. Alle Gruppen versuchen heute, auf das langfristige Ziel der Konstituierung einer international organisierten Zusammenarbeit ausgerichtet, durch einen permanenten Diskussionsprozess und Erfahrungsaustausch im nationalen Rahmen den wünschenswerten Grad an theoretischer und praktischer Vereinheitlichung zu erreichen. Ein erstes Ziel in diesem Prozess stellt in der Regel die Schaffung eines zentralen Katalogs oder gar einer zentralen Vertriebsorganisation für den Verleih der von den Gruppen produzierten Video-Bänder dar.

Die von den Franzosen bis ca. 1973 dominierte Theorieproduktion scheint ab 1974/75 mehr und mehr die Domäne der bundesrepublikanischen Szene zu werden. Mit bekannter Gründlichkeit liefert man sich hier theoretische Gefechte, die, angesichts des desolaten Zustandes «proletarischer Öffentlichkeit» oder allein schon von «Gegenöffentlichkeit», jenes «inhaltlich, formal und funktional gegen die bürgerliche Öffentlichkeit gerichteten Arbeits- und Kommunikationszusammenhangs» (Negt/Kluge), eher Verzweiflung über schmerzlich erfahrene Bedeutungs- und Perspektivlosigkeit signalisieren, denn vom produktiven Bemühen bestimmt sind, Beziehungen der Solidarität zu schaffen, auf deren Grundlage eine gemeinsame Praxis zu entwickeln wäre.

Einige Schlussfolgerungen aus der bundesrepublikanischen Theorie- und Praxisdiskussion sind es indessen trotzdem wert, bei der Definition eines konzeptionellen Ansatzes zur Reali-

sierung politischer Zielsetzungen in der Videoarbeit berücksichtigt zu werden. Auf der Grundlage der von den Franzosen entwickelten Begriffe der «Video-Aktion» (Herstellung der «Gegenöffentlichkeit» durch die unmittelbare Teilnahme am Ereignis), «Video-Analyse» (die Zusammenfassung verschiedener Aspekte eines solchen Ereignisses) und «Video-Tract» (analytisch kurz und prägnant, wendet er sich, über den Kreis der unmittelbar Betroffenen hinaus, an ein breiteres Publikum), jener Formen also, die P. Flichy unter «vidéo militant» versteht und Guy Gauthier mit seinem Begriff der «vidéo-animation» ebenfalls anvisiert, aber auch mit eigenen Definitionen wie «prozessorientiertes Video» oder «produktorientiertes Video», schliesslich mit Anleihen bei Tretjakov («operatives Video») oder bei Brecht und Walter Benjamin synthetisiert das Medienpädagogik-Zentrum in Hamburg folgendes heraus:

«Politisch-pädagogische Medienarbeit bedeutet nicht nur Arbeit am Medienprodukt, an der Medienaussage, sondern zugleich auch an den Mitteln der Produktion und der Produktion von Beziehungen. Sie zielt auf die Entwicklung eigenständiger medialer Artikulations-, Kommunikations- und Öffentlichkeitsformen der Betroffenen ab, indem sie die Betroffenen in der praktisch-politischen Zusammenarbeit dazu befähigt, dass sie selbst ihre Erfahrungen und Interessen ausdrücken, d. h. ihre Medien- und Öffentlichkeitsarbeit und die Produktion ihrer Lebensweise selbst in die Hand nehmen.» (in: Medienarbeit Nr. 11, S. 22).

Für das Medienpädagogik-Zentrum steht also die Frage im Vordergrund, wie Selbsttätigkeit bei den Betroffenen zu erzielen sei, «die über die blosser Reproduktion vorhandener Fernsehklischees und über die Benutzung der Medien zur Zerstreuung und Ablenkung vom kapitalistischen Alltag hinausgeht und sich nicht nur auf mediale Selbsttätigkeit beschränkt». Hier werden schliesslich auch die Grenzen, die das Medium selbst setzt, reflektiert, und es wird ganz klar gesehen, dass eine Medienarbeit, die politischen Ansprüchen

genügen will, über das hinauszugehen hat, was die auf Video und ähnliche Technik spezialisierten Gruppen in der Regel als Zielsetzung ihrer Tätigkeit zu definieren pflegen, nämlich dass « die Forderung nach medialer Selbsttätigkeit der Betroffenen (...) nicht zu trennen (ist) von der politischen, kulturpolitischen Artikulation und Organisation der Betroffenen » (a. a. O., S. 24).

Damit seien einige Kriterien zur Beurteilung des politischen Gehaltes in der Arbeit mit Video gegeben, die uns als Grundlage für die Analyse der Schweizer Szene dienen sollen.

VIDEO-ARBEIT IN DER SCHWEIZ

Da die politisch arbeitenden Videogruppen im internationalen Zusammenhang vorwiegend mit 1/2-Zoll-Geräten der Marke Sony arbeiten und dies auch in der Schweiz mehr und mehr zur Regel wird, scheint mir die Verallgemeinerung gewisser verkaufsstatistischer Fakten des Sony-Generalvertreters legitim zu sein. Das erste Halbzollgerät in Studioausführung wurde von Sony in der Schweiz 1967 verkauft. 1970 kam der erste portable Recorder auf den Markt, wobei es sich dabei noch um die alte Norm handelte (niedere Bandgeschwindigkeit und andere Bandbeschichtung als heute, daher auch wesentlich schlechtere Auflösung des Bildes). Ende 1973 kam schliesslich das portable Gerät (Japan Standard I) auf den Markt, mit dem die Gruppen heute hauptsächlich arbeiten. In der Schweiz wurden bis 1977 etwa 600 portable Geräte (alte und neue Norm) dieser Marke verkauft. -

In der welschen wie in der deutschen Schweiz lassen sich 1970 die ersten Ansätze zu einem politisch motivierten Einsatz von Video feststellen. In Zürich beschaffte sich der Filmemacher *Jürg Hassler* eine Studio Anlage (Marke Shibaden), und in Lausanne begann *Miguel Stucky* nach dem Kauf eines portablen Recorders politisch mit Video zu arbeiten.

Wenn wir allerdings bei der Einschätzung der Verhältnisse in der Schweiz die vorgängig dargestellten internationalen

Massstäbe anlegen, dann sind wir mit einer eher entmutigenden Situation konfrontiert. Ausser den Aktivitäten von Hassler anlässlich der Ereignisse um den Lindenhof-Bunker (vom 31.10.70 bis 7.1.1971) und die « Antikapitalistische/antifaschistische Woche » an der Universität Zürich (6.-9.7.1971) sind in der deutschen Schweiz bis zum Frühling 1976 (Kampf gegen den Bau des Südportals des Milchbruck-Tunnels) keine nennenswerten Einsätze des Mediums zu verzeichnen.

Ausser in der « Anti-Fa-Woche » hat Hassler Video lediglich als Hilfsmittel zur Realisierung seiner Filmprojekte eingesetzt. Bereits für den Film « Krawall » im Jahre 1968 liess er, selber noch nicht im Besitz einer Video-Anlage, die Fernsehberichterstattung über die Globus-Ereignisse aufzeichnen und filmte anschliessend die für seinen Film brauchbaren Sequenzen von einem Monitor ab. Ähnlich verfuhr Hassler, nun mit einer eigenen Video-Anlage, bei der Realisierung seines Films « Pour un foyer collectif », der im Zusammenhang mit den Ereignissen um den Lindenhof-Bunker entstand. Es handelte sich dabei um einen Auftrag des welschen Fernsehens, bei dem ihm für die Herstellung eines 12-minütigen Filmes in der Gestaltung völlig freie Hand zugesichert war. Mit der Video-Apparatur liessen sich beliebig viele Interviews von beliebiger Länge durchführen. So bestand schliesslich der 12-minütige Streifen zur Hälfte aus abgefilmten Videomaterial.

Der dritte und letzte erwähnenswerte Video-Einsatz erfolgte anlässlich der « Anti-Fa-Woche ». Aber auch hier kann im strengen Sinne nicht von einer politischen Video-Arbeit gesprochen werden, handelte es sich doch eher um eine Dokumentation der Bewegung und nicht darum, mit dem Medium ein die Bewegung selbst darstellendes (animatorisches) und sie tendenziell weitertreibendes (militantes) Moment in die Auseinandersetzung einzubringen. Ein interessantes Detail ist vielleicht im Zusammenhang mit diesem Ereignis noch der erstmalige Einsatz einer Video-Grossprojektion, deren Bildqualität allerdings zu wünschen übrig liess, und die Be-

nützung eines Generators, wodurch netzunabhängig auch nach der Schliessung der Uni aufgezeichnet werden konnte.

Die von Stucky gegründete Gruppe « Medianalyse » in Lausanne dürfte wohl in der Schweiz die grösste Video-Erfahrung aufweisen. Ihr konzeptionelles Selbstverständnis soll kurz durch das folgende Zitat aus von ihr selbst verfassten Materialien veranschaulicht werden :

« Es ist weniger unser Ziel, Dinge zu zeigen, die die andern Medien oder die Animateure nicht zeigen können, sondern in einer anderen Art und Weise zu arbeiten : Das bedeutet, dass die Kamera militant ist, sie ist parteilich. Es gibt nicht länger das Problem der vollständigen Objektivität des Journalisten. Stattdessen wird eine neue Beziehung zwischen dem Filmer und dem Gefilmten geschaffen, ein Hauptpunkt im Kampf gegen die seichte Neutralität, die von der herrschenden Ideologie gewünscht wird. »

Stucky selbst konkretisierte diese Konzeption mir gegenüber durch die Schilderung des folgenden praktischen Falles :

« Es gab am welschen Fernsehen eine Sendung, die « L'antenne est à vous » hiess und in der sich Gruppen vorstellen konnten oder vorgestellt wurden. Dort war eine Gruppe von aktiven Gewerkschaften an der Reihe, und sie wandte sich zu diesem Zwecke an uns. Durch sie wurden wir mit einer Betriebsgruppe in einer Fabrik bekannt gemacht, die ihrerseits wieder mit unseren Gewerkschaften zusammenarbeitete. Mit dieser Betriebsgruppe und den darin vertretenen Gewerkschaftern machten wir schliesslich während zehn Tagen einen Video-Film mit dem portablen Recorder. Was nun an dieser Arbeit besonders interessant war, ist die Tatsache, dass die Betroffenen noch nie weder Film noch sonst ein Bild hergestellt hatten, und wir sie deshalb am gesamten Entstehungsprozess des Video-Filmes aktiv teilnehmen lassen wollten. Das heisst wir liessen sie nicht nur an den Dreharbeiten direkt teilnehmen, sondern wir hatten auch gleichzeitig unsere gesamte Montage-Anlage von Lausanne nach Genf gebracht,

um schon während des Drehens zu montieren und nach Massgabe der Erfahrungen bei der Montage jeweils die weiteren Dreharbeiten zu bestimmen ; das heisst man ging am folgenden Tag immer dasjenige filmen, was sich aufgrund der Diskussion der Gruppe bei der Montage als Ergänzung für den Film notwendig erwies. Den ganzen Video-Film haben wir auf diese Art und Weise mit ihnen realisiert. Meiner Meinung nach ist gerade das die entscheidend interessante Arbeitsweise, wenn man mit einer politischen Gruppe zusammen mit Video arbeiten will. Das heisst, dass also auch die Montage am Ort des politischen Ereignisses in Zusammenarbeit mit den Betroffenen geschieht. Mit dem portablen Recorder arbeitet man draussen mitten im Geschehen, und das Montagegerät ist in nächster Nähe davon in einem entsprechenden Raum zu installieren. Nach der traditionellen Weise zu arbeiten hiesse, mit den Leuten zuerst ein Drehbuch zu schreiben, in das diese dann ihre Ideen eingehen liessen, doch haben sie in der Regel keinerlei Ahnung davon, wie diese Gedanken in Bilder umzusetzen sind. Versucht man das aber schon von Anfang an ganz praktisch, können sie sich durch Experimentieren, durch den wiederholten Versuch mit der Zeit diese Umsetzung aneignen. Eine solche Arbeit ist nur mit Video zu leisten. »

Ein ähnliches Experiment will Stucky — dessen Gruppe Medianalyse in das kürzlich gegründete und mit dem Filmkollektiv Zürich zusammenarbeitende « Film et Vidéo collectif » aufgegangen ist — demnächst in einer Schule mit Schülern durchführen.

Um dem Anspruch eines historischen Überblicks zu genügen, sollen noch zwei wichtige Ereignisse Erwähnung finden, bei denen die Gruppe mit Video intervenierte. Den überhaupt ersten politischen Einsatz wagte man im Mai/Juni 1971 anlässlich der Ereignisse um das CAC (Comité d'action cinéma) in Lausanne, wo sich eine breitere Bewegung im Kampf gegen die Erhöhung der Kinoeintrittspreise herausgebildet hatte. Es kam damals zu Kundgebungen und Auseinandersetzungen mit der Polizei, die Tränengas einsetzte. Über diese

Vorfälle entstand schliesslich der erste wichtige Video-Film dieser Gruppe.

In den Jahren 72 und 73 setzte Medianalyse Video hauptsächlich in der Quartierarbeit ein, und zwar in einem Lössanner Quartier, das dem Bau eines Büropalastes hätte weichen müssen. Die Quartierbewohner organisierten sich gegen den Abbruch der Häuser und gaben zur Aufrechterhaltung eines kontinuierlichen Informationsflusses auch eine Quartierzeitung heraus. Die Videogruppe realisierte zusätzlich mit den Betroffenen eine « Videogazette », die in Restaurants und Cafés abgespielt wurde und die Mieterbewegung jeweils über die sie betreffenden wichtigen Dinge informierte.

ANSÄTZE UND PROJEKTE IN DER DEUTSCHEN SCHWEIZ

Von dem am 14. März 1977 gegründeten Video-Zentrum Zürich ist bezüglich einer konkreten politischen Praxis mit Video sehr wenig zu vermelden. Da das Zentrum selber nur über einen einzigen portablen Recorder mit dazugehöriger Kamera verfügt, also keinerlei Anlagen zur Verarbeitung eines Bandes besitzt, ist es dem Zentrum auch bis heute nicht möglich gewesen, eine unabhängige (autonome) eigenständige Arbeit zu leisten. Aus diesem Grunde hat man sich seit der Gründung auf die Organisation und Durchführung von Einführungskursen in die Handhabung des portablen Video-Recorders beschränkt. Leider fallen hier die publizistisch sehr effektiv verbreiteten Ansprüche und die realen Verhältnisse auseinander. Doch glücklicherweise befindet sich das Zentrum zur Zeit in einer Phase der kritischen Selbstfindung.

Seit etwa anderthalb Jahren verfügt auch das Filmkollektiv Zürich über eine Video-Abteilung, die auf eine bescheidene politische Praxis verweisen darf. Erstmals arbeitete man im Frühling 1976 mit einem portablen Gerät in der sogenannten « Milchbuck-Bewegung », einer Bürgerinitiative gegen den Bau des Südportals des Milchbuck-Tunnels, einer Etappe

des bereits seit einigen Jahren dauernden Kampfes gegen das Zürcher Express-Strassen-Projekt « Y ». Der Video-Einsatz erfolgte nicht mit einer animatorischen Absicht, sondern folgte dem spontanen Entschluss, mit der neu erworbenen Anlage praktische Erfahrungen zu sammeln. Im Laufe der Auseinandersetzung gelang es demzufolge auch nur ein einziges Mal, sich politisch erwähnenswert in den Dienst der Bewegung zu stellen, und zwar durch die Vorführung eines Bandes, das den unverhältnismässig aufwendigen Einsatz kampfmässig ausgerüsteter Polizeieinheiten gegen Belagerer eines Hauses, das dem Tunnelbau zum Opfer fallen sollte, eindrücklich dokumentierte. Es ist an der Vollversammlung gezeigt worden. Aus den rund vier Stunden Video-Material, dessen Visionierung verschiedenen Gruppen später zur kritischen und selbstkritischen Analyse jener Bewegung diente, wurde schliesslich ein Video-Film montiert, der im Theater am Neumarkt, anlässlich der Aufführungen von Dario Fo's Stück « Bezahlt wird nicht ! » jeweils gezeigt wurde, und der den Bezug des Stücks zu den hiesigen Verhältnissen hätte herstellen sollen. Ein weiteres Video-Band wurde mit der Quartiergruppe Westtangente für eine Mieterversammlung realisiert, in der gegen den Abbruch einer ganzen Siedlung protestiert wurde. Und schliesslich soll auch noch ein Band erwähnt werden, das anlässlich der Besetzung und gewaltsamen Schliessung des Frauenzentrums in Basel entstanden ist.

Da Video zur Zeit entsprechend gross im Schwange ist, bestehen in Zürich auch einige Projekte zur Schaffung von Video-Zentren. Als erstes sei der « Le Corbusier Community Workshop » erwähnt, der von Initianten des Gottlieb Duttweiler-Instituts projektiert ist, und in dem ein allen Selbsthilfeorganisationen und Bürgerinitiativen zugängliches Video-Studio eingerichtet werden soll. Ein weiterer Vorschlag zur Einrichtung eines Video-Studios in der « Roten Fabrik » soll der Präsidial-Abteilung unterbreitet und im Rahmen des « Kommunikationszentrums Thearena » realisiert werden.

Jean Richner

Video & Co.

Die Werbung (Dokument 1) hält uns nicht für Dummköpfe : sie sagt uns unsere Wünsche, noch bevor das Wort Wunsch seinen Weg auf unsere Zunge gemacht hat, kurz sie hat Vorsprung, und alle Bilder, von denen wir träumen, sind schon gedacht worden, wenn schon nicht gesehen. Als ein schlauer Verleger seine Bücher verkaufte, dem Vater Gutenberg eine Referenz erweisend, diesem falschen Propheten von McLuhan, erfand er überhaupt nichts : das Bild hat das Wort eigentlich nie seiner sprachlichen Meisterschaft enteignet ; die Wörter ergiessen sich wie Sturzbäche über alle vorstellbaren Leinwände. Furor des Diskurses, Führer ; der Diskurs in dieser Zeit der politischen Verlorenheit. Gut, dass man die Politik, klack, nicht mehr hören kann : weder die niederschlagende Beichte eines Streikenden, noch Belehrungen ex und in cathedra gutmeinender Einpauker : die Langeweile hat alles getötet, alles erstickt. Umso besser.

Bleibt die Werbung. Von Coca Cola bis zur « Dentellière » die gleichen eingefrorenen Gesichter, der gleiche Konsum des Nichts, nur immer das selbe, die Selbigkeit. Was könnte man sich noch für Bilder der « WELT » zum Verschlingen vorstellen ? Nun gut, hört, hört : es blieb das einfachste, der Blick und das Hören. Das hat in der gefährlichen Stille begonnen, in die man seine Frau, sein Kind, seine Freunde eingesperrt hatte ; Autismus der Epoche, nach Jahren des unfruchtbaren Wörterdreschens. Moment ! Der Faschismus (Dokument 2) mag jeden Tag vorübergehen, aber da gibt es einen Augenblick, wo man scheut : Und genau, ausgehend von diesem Erschauern, von dieser Schreckenstarre, haben wir uns gesagt : man muss wieder reden, aber sanft. Man muss wieder hinschauen, mit halb zusammengekniffenen Augen, um genauer sehen zu können. Oder eigentlich nicht :

man muss dieses tun und jenes. Und als man wusste, was dieses war, fragte man sich, wie es von jenem zu unterscheiden sein könnte ; und man hat sich einige Brocken von Technik angeschafft, kleine, nicht teure Kameras, ziemlich teure Mikros, sehr teure Aufzeichnungsgeräte ; deshalb gehören sie uns nicht und scheisst es ein bisschen an von wegen. Aber was dabei glatt oder duftig ist, nicht wahr, ist, dass man niemanden mehr braucht, wirklich nicht, weil jeder nachdenken kann, eine Landschaft finden, die vieles sagt (Dokument 3), sein « Linhof »-Stativ zu dreihundert Franken aufstellen, darauf seine Kamera für fünfhundert und warten, bis das Licht noch mehr sagt als die Landschaft selbst, jeder, wenn er nur den Finger rausnimmt und dem, was die Einpauker jeder Färbung erzählen, nicht traut. Das ist eine Arbeit, eine die wirklich weniger anscheisst als die andern, und das ist ein zureichender Grund um Lust zu haben, zu arbeiten, versteht sich.

Das Unlustige ist, dass die Einsamkeit einer der Wesenszüge dieses wunderbaren Berufes wird, und dass es, um ihr zu begegnen, keine Gemeinschaft gibt, die hält : Jeder muss in seiner Ecke beginnen ; die Bilanz werden wir später ziehen. Inzwischen : schaffen wir zwei, drei tausend Werkstätten von Arbeitsbienen, voll von Maschinen und einfachen Fragen.

Beinahe hätte ich etwas vergessen zur Landschaft vom 3. Dokument : Wenn nach einigen Monaten gesunder Geschäftsführung für den Produzenten-Techniker ein Gewinn rauspringt, was ein Trumpf ist für einen Produzenten, wird er sich das ziemlich teure Mikro leisten können, von dem ich oben geplaudert habe, und einen Ton unter oder über die Bilder legen, je nach Bedarf : einen Ton, der von der Beziehung der Landschaft zu seiner Kindheit spräche zum Beispiel oder vom Fehlen dieser Beziehung. Man muss sehen oder verstehen. So kommt man langsam, aber mit Vergnügen, vorwärts. Das ist alles, was ich hier im Augenblick sagen kann, und das (« ça »), das ändert die Dinge.

Bleibt zu bedenken : die Rückkehr der Einpauker eines

schönen Tages : Video, meine schöne Sorge. Diese paar Zeilen haben nur einen Zweck : auf das Wesentliche zu pochen, dass man sich nach hundert Jahren (Dokument 4) Bilder-geschäft nicht mehr machen kann als einige mehr davon für sich. (Übersetzung msch.)

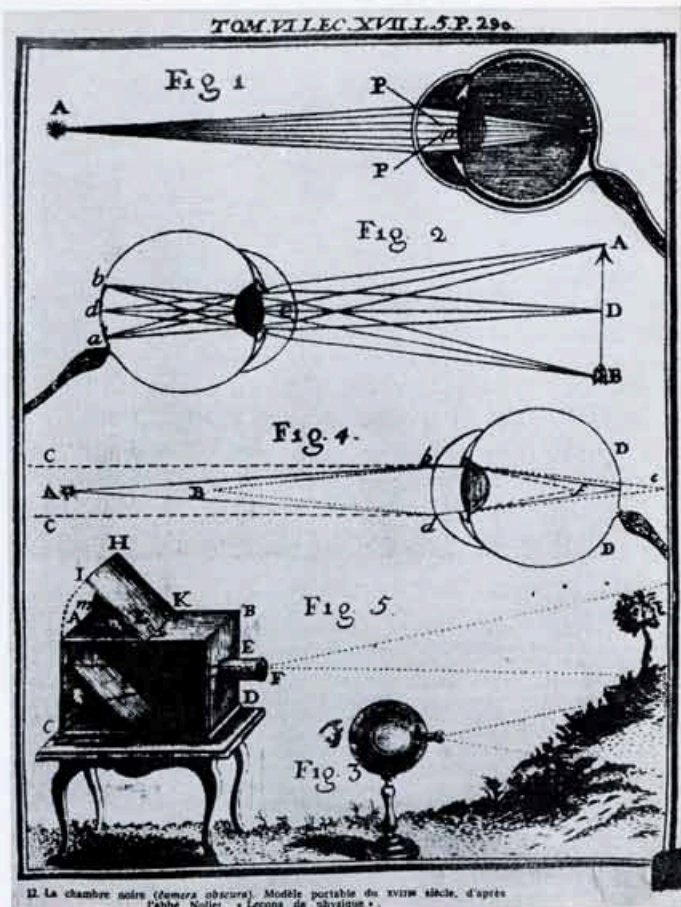
P. S. Die « Dokumente » finden sich auf den folgenden Seiten.

**NOCH VERFÜGBARE NUMMERN
NUMEROS ENCORE DISPONIBLES**

- 3/74 Autokino
4/74 André Delvaux, Cinéma belge
1/75 Swissmade 1966-1975 (nur noch wenige Exemplare)
2/75 Dusan Makavejev, Cinéma yougoslave
3/75 Jacques Rivette, Medienerzieher
4/75 Jean Renoir (bald vergriffen, bientôt épuisé)
2/76 Pier Paolo Pasolini (bald vergriffen, bientôt épuisé)
3/76 Deutscher Film im Lauf der Zeit
4/76 Bulgarischer Film
1/77 Die Früchte der Arbeit (nur noch wenige Exemplare)
2/77 Zensur und Selbstzensur

Preise	(Inland)	(Ausland)
3, 4/74	Fr. 4.50	Fr. 5.—
Zusammen/ensemble	Fr. 8.—	Fr. 9.—
1, 2, 3, 4/75 und 76	Fr. 5.—	Fr. 6.—
Jahrgang/année	Fr. 15.—	Fr. 18.—

Zu bestellen / à commander bei :
Arbeitsgemeinschaft CINEMA, Postfach 1049, 8022 Zürich
Schweiz



Les meubles à illusions : Camera obscura de Kircher

Video & Cie

La publicité ne nous prend pas pour des cons (document 1) : elle dit nos désirs avant que le mot désir n'ait fait son chemin jusqu'à nos lèvres, bref elle est en avance et toutes les images dont nous rêvons ont déjà été pensées à défaut d'être vues. Lorsqu'un éditeur malin vendit ses livres en faisant faire un bras d'honneur au père Gutenberg à l'intention de ce faux prophète de McLuhan, il n'inventait rien : l'image après tout, n'a jamais dépossédé la parole de sa maîtrise langagière ; les mots se déversent en torrents de tous les écrans imaginables.

Fureur du discours, führer, le discours en ses temps de perte politique. Ce qu'y a de bien c'est que la politique, couic, on peut plus entendre : ni confession de gréviste assomant, ni cours ex- et in-cathedra de pions bien intentionnés : l'ennui a tout tué, tout fait taire. Tant mieux.

Restent les pubs : de Coca Cola à la Dentellière, les mêmes surfaces glacées, l'identique consommation du Rien, que le même, et la mêmété. Que pouvait-on encore imaginer à déglutir d'images du « Monde » ? Et bien, surprise : il restait le plus simple, le regard et l'écoute. Ça a commencé par le silence dangereux dans lequel on enfermait sa femme, son enfant, ses amis ; un autisme d'époque, après des années de verbiage inopérant.

Halte là ! (document 2) Le fascisme a beau passer tous les jours y a un moment où on se cabre : et bien voilà, à partir de cet arrêt, de cette crispation de l'horreur on s'est dit : faut reparler, mais doucement. Faut re-garder mais les yeux à moitié fermés pour voir plus net ; ou plutôt faut pas : je dois faire ceci ou cela. Et quand on savait ce qu'était ceci, on s'est

Le monde vivant des cinéastes Bolex qui filment sonore.



Je filme avec une Bolex sonore, parce que je suis convaincu qu'un document est plus intéressant que tout ce que je pourrais filmer. Le monde est si riche, si complexe, si vivant, que je ne puis que constater, par le son, le relief de son caractère et son pouvoir d'étonner.



Je filme avec une Bolex sonore, parce que je suis convaincu que le son est la partie la plus intéressante de tout ce que je pourrais filmer. Le monde est si riche, si complexe, si vivant, que je ne puis que constater, par le son, le relief de son caractère et son pouvoir d'étonner.



Je filme avec une Bolex sonore, parce que je suis convaincu que le son est la partie la plus intéressante de tout ce que je pourrais filmer. Le monde est si riche, si complexe, si vivant, que je ne puis que constater, par le son, le relief de son caractère et son pouvoir d'étonner.



Je filme avec une Bolex sonore, parce que je suis convaincu qu'un document est plus intéressant que tout ce que je pourrais filmer. Le monde est si riche, si complexe, si vivant, que je ne puis que constater, par le son, le relief de son caractère et son pouvoir d'étonner.



Je filme avec une Bolex sonore, parce que je suis convaincu que le son est la partie la plus intéressante de tout ce que je pourrais filmer. Le monde est si riche, si complexe, si vivant, que je ne puis que constater, par le son, le relief de son caractère et son pouvoir d'étonner.



Je filme avec une Bolex sonore, parce que je suis convaincu que le son est la partie la plus intéressante de tout ce que je pourrais filmer. Le monde est si riche, si complexe, si vivant, que je ne puis que constater, par le son, le relief de son caractère et son pouvoir d'étonner.



Je filme avec une Bolex sonore, parce que je suis convaincu qu'un document est plus intéressant que tout ce que je pourrais filmer. Le monde est si riche, si complexe, si vivant, que je ne puis que constater, par le son, le relief de son caractère et son pouvoir d'étonner.



Je filme avec une Bolex sonore, parce que je suis convaincu que le son est la partie la plus intéressante de tout ce que je pourrais filmer. Le monde est si riche, si complexe, si vivant, que je ne puis que constater, par le son, le relief de son caractère et son pouvoir d'étonner.

Bon

Je suis intéressé par votre offre et je voudrais en savoir plus. Veuillez m'envoyer le prospectus et le catalogue de votre matériel Bolex. Je vous prie de m'indiquer également le prix de revient de votre matériel Bolex. Je vous prie de m'indiquer également le prix de revient de votre matériel Bolex.

Nom: _____

Adresse: _____

Prénoms: _____

Bolex SA, CH-1201 Genève

Préparez-vous avec Bolex. Parce que le monde est fait d'images et de sons. Quand vous y réfléchirez.



Document 1 :

La publicité ne nous prend pas pour des cons


Les zones érotogènes


(Une belle arme, c'est comme une jolie femme, on prend toujours plaisir à la découvrir. Découvrez donc la belle que voici.

Comme toutes les armes signées FN-Browning, elle est le fruit de six siècles de grande tradition armurière liégeoise. Et des plus récents apports de la technique moderne. Légère, précise, endurante, efficace, Fidèle. Elle séduit les sens et satisfait l'esprit. Mais attention: ses zones érotogènes ont entraîné plus d'un vaillant tireur à commettre des infidélités.

Le soin apporté aux opérations de bascule (usinage canons/basculé) et à la réalisation des sorties des faces de vent, constitue une solide garantie de longévité.

Les 84 pièces qui constituent ce FN-Browning sont réalisées au cours de 794 opérations sur des machines de précision. En cours de fabrication, 1.490 calibres et instruments de mesures perfectionnés sont utilisés pour contrôler 2.310 cotés. 155 opérations manuelles viennent parfaire l'œuvre des machines, pour en faire un chef-d'œuvre.


BROWNING LA VOLUPTÉ DE TIRER

FABRIQUE NATIONALE HERSTAL SA DIVISION 
11 AVENUE HERSTAL - 1300 BRUXELLES - FRANCE - PARIS



Une ligne d'une élégance fabuleuse, un enlèvement de matières nobles qui facit des «arons» embrassent les bois précieux du garde-main et le cross.

Des canons mondialement réputés, pour leur remarquable résistance aux épreuves les plus dures et la constance de leurs performances.

La bascule compacte, enveloppante et d'une résistance extraordinaire ne forme qu'une seule pièce, bien entretournée, avec la sous-garde, et supporte tout le mécanisme de détente de percussion et d'armement. Les connaisseurs apprécieront.

Les bois, le galbe des crosses tout en arrondi, si évocateurs que la main ne peut s'empêcher de les caresser.

LE MOIS

économique et financier

1977/2

CE QUI CHANGE EN SUISSE CENTRALE



SOCIÉTÉ DE BANQUE SUISSE
SCHWEIZERISCHER BANKVEREIN
SOCIETÀ DI BANCA SVIZZERA

COMERCON
Partenaire commercial
avec point d'interrogation

Document 2 :
Le fascisme a beau passer tous les jours

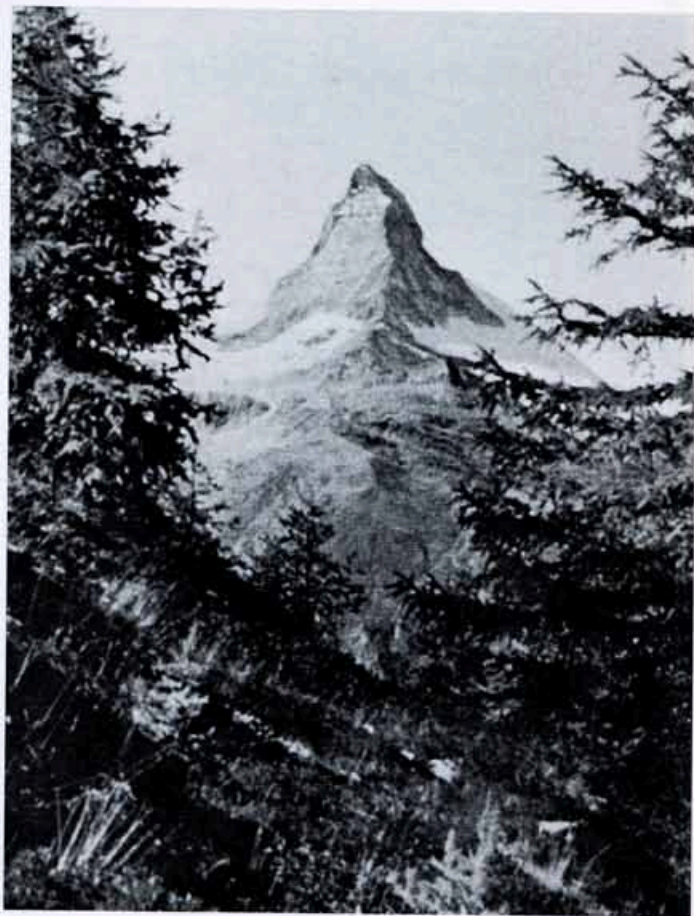
Document 3 :
Un paysage qui en dit long

demandé comment faire la différence avec cela ; et on s'est fabriqué des bouts de technique, des petites caméras pas chères, des micros assez chers, et des enregistreurs très chers, c'est pour ça qu'ils sont pas à nous et c'est encore un peu emmerdant à cause de. Et ce qu'est chouette, voyez-vous c'est qu'on a plus besoin de personne mais alors vraiment, parce que réfléchir, trouver (document 3) un paysage qui en dise long, écarter son pied « Linhof » à trois cents francs, poser dessus sa caméra à cinq cents et attendre que la lumière en dise encore plus long que le paysage, c'est à la portée de tout un chacun à condition de se casser le cul et de ne pas se fier à ce que racontent les pions de tout poil sur le paysage, le pied ou l'argent. C'est un travail, un vrai moins chiant que les autres et c'est une raison suffisante pour en avoir envie, de travailler s'entend.

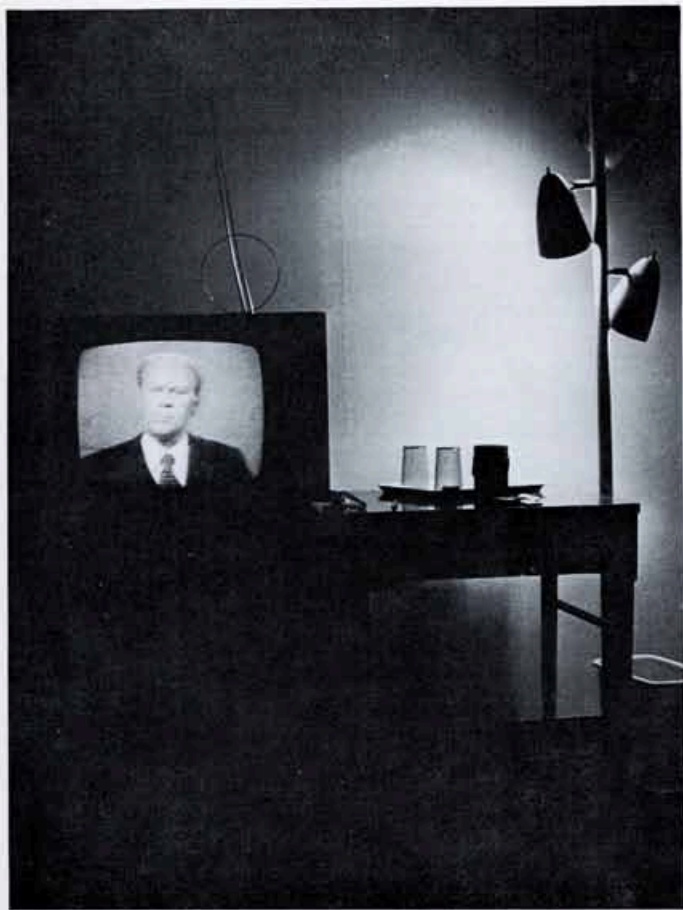
J'oubliais à propos du paysage ci-devant : si après quelques ce merveilleux métier et que pour y pallier il n'y a pas de collectif qui tienne ; faut que chacun s'y mette dans son coin, on fera les comptes plus tard. En attendant, créons un, deux, trois mille ateliers d'abeilles travailleuses pleins de machines et de questions simples.

J'oubliais à propos du paysage ci-devant : si après quelques mois de saine gestion le Producteur-Technicien réalise un bénéfice, ce qui est un atout pour le producteur, il pourra se payer le micro assez cher dont je cause plus haut et mettre un son sur ou sous l'image selon besoin : un son qui parlerait du rapport du paysage à son enfance par exemple ou de l'absence de ce rapport, faut voir ou « entendre ». On avance ainsi lentement mais avec un peu de plaisir, c'est tout ce que je peux dire ici maintenant et « ça », ça en change des choses ; reste à interpréter : retour des pions sans doute un beau jour ; video mon beau souci ! Ces quelques lignes n'ont qu'un objet : d'insister sur l'essentiel, (document 4), qu'on ne peut guère plus qu'il y a cent ans en matière d'image, sinon s'en faire un peu plus.

Francis Reusser



Document 4 :
On ne peut guère plus qu'il y a cent ans en matière d'image



Les meubles à illusions : « Débat » Ford-Carter

« Ecoutez-voir »

Es sind insgesamt fünf Super-8- und Video-Sendungen, die das Westschweizer Fernsehen ausser Hauses hat herstellen lassen. Die Ausstrahlung hat am 11. November begonnen. Noch ist die Reihe nicht abgeschlossen. Hier die Daten : 11., 18., 25. November, 2. und 9. Dezember. Die vier Autoren der Sendungen haben die fertigen Produkte John Berger vorgeführt, dem englischen Kulturphilosophen und Drehbuchmitarbeiter von Alain Tanner. Dieser stellte ihnen darauf Fragen. Aus den Fragen und Antworten ist die erste Sendung entstanden. Die Einleitung zum Ganzen schrieb Francis Reusser. Wir bringen sie hier im Wortlaut ; ein paar Gedanken Reussers zu Video und Super-8 finden sich im ersten illustrierten Teil dieses Heftes im Original, vorgängig in einer Übersetzung. Den Hauptartikel hat François Albera geschrieben : wir verzichten auf ein deutsches Résumé, weil der nicht leichte Text kaum zu resümieren ist.

« Y a eu un, puis deux, puis quatre. Des professionnels, des à-moitiés, des qui se disaient. On avait pensé : une fois 4, ça devrait libérer la parole, changer un peu la manière ; rompre les habitudes et les plaisirs solitaires qui fondent l'auto-rité et la maîtrise du metteur en film. Au bout du compte ou en faisant les comptes, on s'est retrouvé 4 x 1 ou 2 x qu'une selon le point de vue et c'est le signe x qui en disait le plus long. Mais 4 et x c'était déjà pas mal pour penser et filmer ailleurs que dans les chambres obscures officielles qui délivrent toujours la même photo d'identité ; et l'identité ça nous questionne parce que décidément un passeport ne dit pas grand chose de l'autre, même avec une image ; et parler devenant le dur de la relation, la parole de chacun ricocha sur un écran pour être entendue du voisin. Et cet écran on se l'est un peu approprié, le temps de fabriquer nos bouts de

dialogues ; mais à la vérité, c'était 5 qu'on devait se retrouver à la fin et l'absence discrète de l'un d'entre nous a creusé un trou qu'à défaut de combler il fallut désigner.

John Berger a écrit des textes pertinents sur le regard et les regardants. On lui demanda de voir avec nous les 4 bandes déjà réalisées. Ses réactions suscitérent des questions qui nous donnèrent à réfléchir et à nous réfléchir. La 5e bande était ainsi trouvée. Elle devint la première lorsqu'il nous sembla que nos 4 parenthèses dans le discours télévisuel nécessitaient ce dont la télévision use justement pour occulter ce qui suit, une introduction. Mais pris à la lettre, ce mot nous convient. Notre travail, en effet, produit et réalisé loin de la grande usine télévision, donc de son mode habituel de fabrication, en diffère et perturbe sans doute la réception : il est de notre devoir de prévenir comme disent les *speakers*. »

ECOUTEZ-VOIR

Le texte ci-dessus est l'introduction à l'émission des quatre cinévidéastes Miéville, Reusser, Tanner, Verna pour la SSR. Il a été rédigé par Francis Reusser après le montage de la cinquième émission (la première sur les ondes, le 11 novembre 1977) qui montre John Berger questionnant les auteurs de la bande. Un autre texte de Francis Reusser se trouve dans le premier cahier d'illustrations de ce numéro.

La bande des quatre

Anne-Marie Miéville/Francis Reusser/
Alain Tanner/Loretta Verna

Les quatre émissions co-produites par la TV-romande et Vidéo-films, leurs auteurs — Miéville, Reusser, Tanner, Verna — développent un autre type de discours TV que le dominant de cette institution. Pourquoi, c'est-à-dire grâce à quel contrat (co-production par ex.), à quelle indépendance technique (ils ont remis à la TV des cassettes 3/4 pouce U-Matic, des produits finis), ce n'est pas à moi de le dire — je l'ignore précisément (économie/droit/mode de production) —, ou de le commenter, l'interpréter. Seulement de dire en quoi la démarche d'écriture est différente, à voir et entendre ces textes.

Pourtant il serait urgent de savoir comment c'est possible — on y reviendra — : car l'appareil, l'institution TV en même temps qu'il multiplie les « ouvertures » — « L'Antenne est à vous », « Carte blanche » — homogénéise le(s) discours qu'il diffuse.

LA JUSTESSE POLITIQUE

Relever d'abord la *justesse politique* de ces quatre interventions en tant, précisément, qu'intervention hic et nunc :

Loin d'autonomiser une pratique signifiante de tout ancrage matériel (lieu de diffusion, spectateurs, temps, etc.) comme le fait la vidéo-art, les auteurs envisagent cette pratique comme pratique *sociale* spécifique par rapport aux autres pratiques sociales (l'art-vidéo postule au contraire un

hors-champ où tout est « possible », utopie qui procède d'une conception religieuse de l'art — en l'occurrence : fétichisation (de la technique, du concept, etc.) — prise banalement dans le circuit marchand des galeries) ;

loin de prétendre « noyauter » la TV en s'y glissant pour dire « la vérité » (singerie de l'« entrisme » qui consiste à se soumettre au système avec une réserve morale énoncée — seulement énoncée ! — en terme de conscience politique !) ;

loin de reproduire « dehors » le dedans de la TV (façon service/centre, etc. audio-visuels des écoles publiques) ; les quatre émissions, les quatre auteurs d'« Ecoutez-voir » tiennent les deux bouts de la chaîne sans s'y assujettir... leurs propos peuvent prendre place dans le flux quotidien de la TV, ils y seront vus et entendus et pourtant ils ne se soumettent à aucun moment à la loi télévisuelle.

LE TV FLUX, C'EST DEUX CHOSES

Le TV flux ininterrompu, scintillement de l'écran électronique que citent les quatre émissions : écran vide que regardent pourtant les vieillards de « Et pourtant la vie s'écoule », écran de la romance amoureuse de « Papa comme maman », écran où tout se mêle, vélo, mao, dodo dans « Le Croyable et le Vrai », écran-meuble de « Temps mort », ce flux, c'est deux choses selon l'endroit où l'on se place.

1) Quand on est décalé par rapport à la place assignée au spectateur par le poste, la TV apparaît comme un *dispositif*. « Un meuble qui parle » dit Tanner ; effectivement. Et par rapport auquel il n'y a qu'une seule place possible, distance, angle, hauteur, etc. Dans l'histoire des meubles à illusions, la TV, c'est la même chose que la caméra obscure de Kircher ou sa lanterne magique, objets rapidement devenus des meubles où s'asseoir, ou devenus portatifs (Cf. Canaletto), de même les machines à miroirs, puis les phénakistoscopes etc. On en fait des meubles, on les insère dans le mobilier bourgeois, le salon. Et l'on assigne une place fixe au spectateur

— symétrique de la place du peintre, lequel chez Dürer a la tête bloquée d'une *mentonnière*.

A cela près que la TV ne « reflète » pas, son écran ne reçoit pas une projection, il diffuse l'image. Inversion de ce rai lumineux issu comme de l'œil de celui qui regarde (le projecteur, la lanterne, etc. est dans sa nuque), des rayons géométriques formant la pyramide visuelle — dont la pointe est dans l'œil chez les spectateurs. A la TV, c'est l'écran qui (me) regarde.

Non seulement comme on peut dire que *sur la base* des procédés figuratifs, la représentation inscrit le spectateur dans l'image au titre de reflet. Mais parce que l'opposition que voyait Barthes entre photo et cinéma peut être déplacée entre cinéma et TV : à l'*avoir-été-là* de l'enregistrement cinématographique s'oppose l'*être-là* de l'image télévisée toujours lue comme « en direct » (part de direct proprement dit, part d'émissions enregistrées dans les conditions du direct, effet de lecture sur le reste. Un film-ciné à la télé — même s'il n'est pas en scope — inscrit presque toujours la présence de l'écran — effet-écran disons : c'est-à-dire la rhétorique du montage, des mouvements, des raccords propre au cinéma).

Aussi parce qu'en termes de Benveniste, à la TV, le discours l'emporte sur le récit : « Je/Tu » prévaut sur le « il » de la narration (« Je/tu » grammatical, mode d'énonciation et non implication du sujet qui parle, filme...).

2) Et si je suis en face de l'écran, *dans* le dispositif, ce flux m'apparaît singulièrement plus discontinu qu'au cinéma : pas de durée, une fragmentation extrême, aboutissement aussi d'un processus que Berger (John) origine dans la peinture renaissance — représentés sur une toile les objets peints *se valent* — et qu'on peut, via W. Benjamin déplacer du « sujet » au support : l'image — quelle qu'elle soit —, les images s'équivalent sur le mode de l'échange.

A. *Donc* : la question du *montage*, du *temps*, contradictions principales du discours TV. A la TV, il n'y a pas de montage — comme articulation signifiante — et il y a un

sur-montage, hâchis d'images dont le défilement ou plutôt la superposition, la substitution — le défilement, c'est le propre du cinéma — implique l'annulation. Pour le son aussi. S'y opposer, c'est :

- Monter des fragments pour les opposer au niveau :
- de leur matière signifiante (texte écrit/image/noir),
- de leur statut par rapport au réel (image de Robert en plan moyen/cette image sur un écran plus petit que l'écran du poste),
- de leur contenu (mères aimantes/mains qui font la vaisselle) ;

Monter un son et une image qui ne soient pas dans un rapport d'implication causale, expressive (commentaire/son diégétique/son déplacé : sur ce plan de Lucien regardant le lac, la rumeur de l'asile qui viendra plus tard).

B. *Donc* : la question de la durée. Les normes qu'intériorise tout réalisateur (« maison » ou « free ») font que jamais il n'y a de durée à la TV : geste « technique » qui a son répondant dans le discours, toujours hâtif, fait de prélèvements, survol, confusion. La durée qui ne se confond pas avec le « tour de force » (?) de faire coïncider durée du film et durée réelle (comme J.-J. Lagrange s'y est employé dans « Le tableau des sables » — de surcroît s'agissant d'une fiction, la durée « réelle » est celle du « réel » scénarique !). Durée d'un plan fixe et d'une parole c'est un retournement de l'événementiel de la TV.

Ce non-montage, ce refus de la durée ont un corrélat : la multiplication du même, les flashes d'images déjà connues, à reconnaître qui refoulent d'autres images du réel, jamais montrées ou qui n'existent pas (peu d'images d'enfants battus, aucune de mère battant son enfant ; peu ou pas d'images d'un atelier, d'une chaîne ; aucune image d'un vieux que l'infirmière lave de s'être conchié *comme* elle lui donne la soupe).

LES QUATRE EMISSIONS

D'abord *ce qui les unit* : ce même refus du « langage » télé, d'une transparence tant du sujet de l'énonciation — chacun dit « je », non le « je » du présentateur qui vise surtout le « tu-vous » du spectateur à s'approprier, non le « je » de la personne (morale-juridique), mais celui du sujet, divisé (histoire, désir) qui implique un point de vue définition du lieu d'où la parole est prise) — que d'une transparence de l'écran (« fenêtre ouverte sur le monde ») — chacun dit : « on est à la télé », ou : « c'étaient quelques images pour la télé », etc.

Et *ce qui les divise* :

1) Le matériau utilisé, le support, n'est pas chaque fois le même.

Tanner utilise uniquement du film super-8 mm, monté et mixé sur une table de montage. Le produit film terminé étant repris sur vidéo par télé-cinéma.

Reusser use uniquement de la vidéo et réalise son émission entièrement en studio (ce que ses dernières images indiquent) — interview, repiquage de la télé, photos, musique, voix ; les images d'« extérieur » étant prises depuis le studio — trottoir, rue, parc).

Miéville et *Verna* utilisent à la fois la vidéo et le super-8 mm, mais les images en super-8 ne sont pas montées sur ce support, elles ne le sont qu'une fois repiquées en vidéo.

2) Les démarches.

A. *Tanner* développe une problématique de cinéaste, son émission, c'est encore du cinéma, un récit. Ses images se veulent l'évacuation, l'éviction de tout récit : des paysages depuis une voiture, un train, des quais de gare. Une parole off par-dessus pour interdire que cela fasse récit.

Pourtant un autre récit : il n'y a pas d'images *vides*, ce que démontre Duras dans « Le Camion ». La narration et peut-être le roman ne tiennent pas en ces artifices, ces astuces policières (avec ou sans flic) qui la codent. En partie d'ail-

leurs parce que contrairement à ce que dit Duras à propos de son film — et que cite Tanner — il n'est pas vrai que « le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance, l'imaginaire », que « le texte seul est porteur indéfini d'images », sinon dans un cinéma illustratif d'un (pauvre) texte, un scénario, un cinéma aveugle à l'infini de l'image (Foucault : On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit... »).

Trois personnes sur un quai de gare c'est trois histoires de ces gens, cette voiture allemande sous la pluie, des fermes bernoises, les flèches sur l'autoroute... Des images qui en appellent d'autres ou des sons.

Tanner décide de faire taire ses images, position de maîtrise mais du coup souffrante et dénégatrice : la musique « hollywoodienne », la parole féminine qui dit « il » et parle au passé ré-inscrivent la fiction. Polémique par rapport à la TV, « Temps morts » sera aussi intéressant par rapport à un prochain film 35 mm.

F. Reusser n'affirme pas : « plus la peine », « plus rien à dire », mais « comment dire ? », question. Autrement qu'elle, mais comme chez L. Verna, il s'agit de définir un mode de discours malgré tout : compte tenu de là où l'on est — TV boulimique, pléthorique —, d'où l'on vient — ce film 16 mm il y a longtemps, ce concept de cinéma suisse qui fait recette à Cannes-Jours de France : questions du filmeur/questionneur, les mêmes que celles du prolo interviewé — questions que lui ne se pose pas (encore). Reusser n'affirme pas de maîtrise sur celui, ce qu'il filme ; non par charité, mais parce qu'il se pose les questions qu'il pose à l'autre : solitudes à deux (solitaire/solidaire) à partir de deux réalités qu'il serait naïf (et trompeur) de fantasmer en unité (comme le fait le « cinéaste-militant » au service de... La Palestine, la Classe ouvrière...). Et à partir de ces deux réels (travail : l'usine/le ciné ; vie ; amours...) le troisième terme, un commencement de rapport.

A.-M. Miéville peut-être au-delà de se demander « comment dire ? » dit et le fait « puisqu'il le faut bien » en quelque

sorte, donc loin d'une maîtrise quand même. Elle parle de ça — la fonction de mère — à partir de deux déplacements (l'objet du propos n'est pas figurable comme tel : déjà donné, à filmer) : à partir d'autres paroles que la sienne (celle d'un père et d'une fille), surtout à partir d'une mère absente, dont la fonction a été assumée par d'autres (le père, la fille), dont l'image est en creux, en manque où du coup l'idée ou le sentiment de mère ne mêle plus amour maternel et travail ménager (la mère raccourcit les pantalons par amour maternel, etc.).

Se trouvent dès lors interpellés par l'émission à la fois la femme (comme mère, fille) et l'homme (mari, fils) puisque toutes les places de l'institution familiale s'échangent : le père est mère, la fille fils, compagne du père, le père son ami, etc.

L. Verna par contre se donne un objet qu'il s'agit de représenter, d'évoquer dans son « plein », la vieillesse, la mort. Et son émission inscrit l'impossibilité de traiter de la question « comme ça » : ici le texte se fait récit de son cheminement. Le moment où furent filmées les images et enregistrés les sons des séquences d'interviews (un vieillard, un jeune-homme) et d'asile — séquences en super-8 — est contredit par le moment du montage, autre temps où l'auteur prend la parole pour s'interroger, glisse des images vidéo de sa vie, des mots qui font problème. « Pourquoi je parle de ça ? », la découverte un peu de sa place par rapport à cet objet, ce « bon objet » de télé — un film, une émission sur les vieux, le troisième âge — dont elle fait ce « mauvais objet », inassimilable.

L'ANTENNE EST A QUI ?

Le rendement de la TV (économie et économie symbolique) passe aujourd'hui par la mise en scène de la différence, la variété, la diversité. L'enjeu, c'est de « conforter » l'imagerie

du libéralisme dont l'institution vit et c'est peut-être plus. Ainsi l'émission « L'Antenne est à vous » propose à des groupes de toute sorte, associations etc., vingt minutes d'« antenne ». Ce dehors de la TV et même des autorités, des officialités (on y voit le MLF, les AAO) dispose donc de l'antenne (diffusion) mais on omet de dire qu'on ne lui donne pas les moyens de production. S'imaginant monter sur la scène pour dire la (leur) vérité, ces groupes ne voient pas que la place qu'on leur a assignée — et qu'ils ne peuvent remettre en question dans le contrat — prévaut sur ce qu'ils peuvent dire. La TV refuse de passer dans le cadre de cette émission une bande vidéo 1/2 pouce — seul support que des non-professionnels peuvent utiliser —, de procéder à des reports de super-8, de monter des séquences pré-filmées, bref ! « L'Antenne est à vous » autorise bien l'utilisation de quelques photos ou d'un petit film au titre d'*illustration*, mais les conditions faites à l'utilisateur le contraignent à jouer la comédie de la table ronde et du « direct ». Deux heures de studio, trois caméras, le temps imparti à la mise en boîte d'un débat — que l'on peut recommencer si quelque chose a foiré. La TV est donc loin de proposer aux « autres » d'être des *producteurs*. Les quatre émissions d'« Ecoutez-Voir » procèdent à ce premier *déplacement* dans les dispositifs discursifs du/ des pouvoirs.

François Albera

Über Unabhängigkeit, Ideen, Film und Video

Vor einem Jahr, am 20. November 1976, hat der Verband Schweizerischer Film- und AV-Produzenten Jean-Luc Godard, der damals noch in Grenoble arbeitete, an ihre 8. Informationstagung nach Bern eingeladen. Godard hielt keinen vorbereiteten Vortrag, sondern versuchte, eine Plauderei zum Thema Film und Video anzuregen. Er fing an zu reden, sprunghaft, improvisierend, verlangte immer wieder nach Fragen aus dem Publikum. Seine Sache sei die Kommunikation, er wolle kommunizieren. Die Fragen kamen dann auch, und Godard erwies sich — was man allerdings schon seit langer Zeit, beispielsweise seit « Numéro deux » wissen konnte — als ein äusserst informierter Benutzer der neuen Apparaturen. *Jean Richner* hat die Tagung in Bern auf Tonband aufgezeichnet und sehr viel Zeit darauf verwendet, all das, was übersetzbar war, all das, was einen Zusammenhang ergab, zu übersetzen. Aus den Ausführungen Jean-Luc Godards lässt sich kein Aufsatz abziehen. Was möglich ist, versuchen wir hier: wir publizieren eine Sammlung von *Aperçus* von jenem Samstag in Bern, der vielen Teilnehmern viele Rätsel aufgab und vielleicht eines annähernd löste, das Rätsel Godard nämlich: er ist ein Kommunikationsforscher, und er sucht jenen Ort in unserer Gesellschaft, von dem aus man ungehindert sprechen kann.

Ich bin immer daran interessiert, auf Fragen von Leuten zu antworten, die sich nicht für mich persönlich interessieren, sondern für das, was wir gemacht haben, oder für das, was

wir anders gemacht haben als sie. Auf einer solchen Ebene können wir uns unterhalten und Vergleiche anstellen.

*

Ich versuche mich daran zu erinnern, wie es dazu kam oder wie es dazu kommen konnte, dass ich mir eines Tages ein « Sony » kaufte. Ich glaube, das muss um 68 oder 69 herum gewesen sein, also in der Zeit, als die schwarzweissen Aufzeichnungsgeräte in Europa auf den Markt gekommen sind. Was mag wohl der Grund gewesen sein, dass ich als technisch ausserordentlich interessierter Regisseur angefangen habe, diese Dinger zu brauchen? Ja, ich habe mich dieser Technik ganz einfach aufgrund eines moralischen Prinzips bedient, das heisst aus dem Bedürfnis, es anders zu machen, anders als Papa und Mama. Als ich « Opération béton » machte, war doch alles verboten. Man sagte einem: « Das ist so zu machen », und immer wieder erschien mir das eigenartig. Als ich in Frankreich mit Schwarzweiss-Aufnahmen begann, war es in allen grossen Filmen verboten, weisse Hemden zu tragen. Man sagte, das gäbe zuviele Reflexe oder das mache zuviel Kontrast. Das Wort « professionell » hat mich immer getroffen; es wird äusserst oft gebraucht am Fernsehen, oder man braucht das Wort « Qualität » oder gar « professionelle Qualität ». Ich erinnere mich, dass, als ich einmal einen Film mit einer grossen amerikanischen Firma machte, effektiv im Vertrag stand: « You as a director are engaged to deliver a first class quality picture ». Und ich fragte sofort, was denn das sei, « first class », ich wisse nicht, ob ich vielleicht vierzehnte Klasse herstellen würde, und wer denn überhaupt darüber bestimme, was erste und was zweite Qualität sei. Bei der Eisenbahn gebe es solche klare Unterscheidungen, und die funktionierten auch, aber im Film? Wer denn da entscheide? « Nun, wir entscheiden das », sagten die Verantwortlichen der Firma, und ich erwiderte ihnen, dass ich das nicht könne, ich wollte sehr gerne, aber ich sei nicht

sicher, etwas machen zu können, was sie dann « first class quality » nennen würden.

*

Wir haben eine Produktions-Gesellschaft, die sich « Son-image » nennt, deren rechtlicher Sitz in Paris ist und die aus produktionstechnischen Gründen und aus Gründen der Kreativität beschloss, in die Provinz zu ziehen. Denn als wir, um unabhängiger zu werden, in einem gewissen Moment unser eigenes Material angeschafft hatten, merkten wir, dass man seine Unabhängigkeit mit seinem Verbleib in Paris wieder verliert. Dies sogar schon dann, wenn ich beispielsweise nur ein Pferd aufnehmen will. In Paris kann ich das nicht. Man muss da x Kilometer zurücklegen, bis man eins findet.

Erst im Moment, da man etwas Unabhängigkeit gewonnen respektive erkämpft hat, kann man etwas von jener Beweglichkeit finden, wie sie beispielsweise Leute wie Mack Sennett in den Anfängen von Hollywood gekannt haben. Wir verloren sie, weil eben Paris nicht dasselbe ist wie Los Angeles zur Zeit von Mack Sennett. Wir sahen uns schliesslich gezwungen, uns in ruhigere und vergessenerere Gegenden zurückzuziehen. Und das war eben die Provinz.

*

Ich habe immer versucht, die Lücke zwischen superprofessionellem und Amateur-Material auszufüllen, und zwar immer, indem ich mich als Amateur verstand, der aber wie ein guter Handwerker professionell zu arbeiten und eine professionelle Qualität zu erzielen versucht. Im Film bedeutet das, den 35 mm zu vergessen, auf dem Niveau des 16 mm zu bleiben.

Wir besitzen das klassische 16mm-Material. Eine grosse Neuigkeit für uns war es schon, unser eigenes Überspielgerät zu besitzen. Wir kauften eine Maschine von Sondor in

Zürich, weil sie damals am weitesten entwickelt war. In einem gewisse Moment war für mich schon die einfache Tatsache, die Überspielung nur drei Meter vom Montagetisch entfernt machen zu können, eine grosse Neuigkeit. Denn anstatt vier Kilometer zurückzulegen, um meinen Ton zur Überspielung zu bringen, benötigte ich jetzt nur noch ein paar Schritte. Und das bewirkte, dass ich anders überspielte. Anstatt dass ich alle Rushes zum Anlegen des Tons weggab, überspielte und legte man den Ton nach Massgabe der auf dem Schneidetisch besichtigten Rushes an. Nur das, ich weiss nicht, bewirkte eine gewisse Bewegung, die vielleicht nach nichts aussieht, die aber ein Zeichen für grössere Unabhängigkeit ist. Man überspielt, skizziert die Idee eines Kommentars, zeichnet sie auf, montiert, löscht wieder, zeichnet wieder auf. Das ist ein Kommen und Gehen zwischen den Maschinen, und man hat überhaupt keine Lust mehr, einen Film in der herkömmlichen Art zu entwerfen und zu montieren.

Ob wir in 35 mm, 16 mm oder Super-8 drehen, der Ton und die Mischung werden in 16 mm gemacht, und alles bei 25 Bildern pro Sekunde, was der Frequenz des Fernsehens entspricht. Ich habe mich immer gewundert, weshalb Leute in Europa mit 24 Bildern pro Sekunde drehen. In den USA sind diese 24 Bilder wohl normal, weil die Amerikaner mit 60 Halbbildern pro Sekunde aufzeichnen und nicht mit 50 wie die Europäer; 60 und 24, das geht bald einmal auf.

An Super-8 Material besitzen wir eine stumme Beaulieu und eine mit Ton, eine Leicina — jene kleine, die man einfach in die Tasche stecken kann —, eine Nizo und eine Fujica. Diese letztere interessiert uns besonders, weil sie eine Andruckplatte aufweist, durch die die Filmkassetten stabiler werden, was bei Super-8 besonders wichtig ist.

Was Video betrifft: Wir haben auch heute noch keine grosse Ausrüstung. Wir besitzen zwei Sony U-Matic-Recorder, die durch ein Montagepult miteinander verbunden werden können, was bedeutet, dass es jetzt endlich eine — halbprofessionellen Bedürfnissen zugängliche — Montagevorrichtung

gibt, deren Preis noch relativ akzeptabel ist, und die es mir erlaubt, mit Video fast wie mit 16 mm zu produzieren.

Meiner Meinung nach hat Sony diese Anlage herausgebracht, um damit den 16mm-Film zu konkurrenzieren. Für die amerikanischen Fernsehstationen ist ein perfektioniertes System entwickelt worden. Früher drehten diese alle ihre Aktualitäten in 16 mm. Die Anschaffung einer beweglichen U-Matic-Anlage erspart einen Korrespondenten. Notfalls kann sie von einem einzigen Mann bedient werden.

Ich habe, um meine Vorstellungen und schöpferischen Ziele zu verwirklichen, mich immer jenes Materials bedient, das der wissenschaftliche, journalistische und der Industriefilm, die sich vom Spielfilm getrennt hatten, hervorgebracht haben. Ich trachte darnach, Filme zu machen, wie man sie in Hollywood macht, aber das mit der Technik, derer sich beispielsweise die CBS für ihre Reportagen bedient. Nicht dass ich am Hollywood-System interessiert wäre. Man hat kein Recht dorthin zu gehen. Aber man hat ein Anrecht auf vergleichbare technische Bedingungen.

Ich kann mir in der Tat einen Film mit Alain Delon vorstellen, der in gewissen Teilen auf Super-8 gedreht würde. Montiert würde er in Video, und wenn er über Gaumont in den Kinos herauskommen müsste, würden wir vom Videoband eine Filmkopie machen.

Ich glaube, dass Super-8 gerade zum Sammeln grosser Mengen von Dokumenten sehr gut ist. Man kann das Material sofort auf Video kopieren und später auf 8mm oder auf 16mm herausbringen. Seine Kopie muss man nicht mehr berühren, zudem sind die Bilder auf Video durchnummeriert, was beim Film nie der Fall ist.

Ich glaube, es ist auch besser, wenn man von 16mm auf 35mm aufblasen will, den Weg über die 2-Zoll Quadruplex-Aufzeichnung einzuschlagen. Ich glaube, dass das Resultat besser sein könnte, handelt es sich doch nicht um eine eigentliche Vergrösserung, sondern um eine zweifache elektronische Übertragung. Mit 3/4-Zoll- oder 1-Zoll-Bändern

wird das nicht ganz so gut; die Auflösung ist schlechter. Aber bei gewissen Gegenständen und für gewisse Zwecke wird auch das genügen.

Was den Transfer von Video auf Film betrifft, existiert auf dem europäischen Kontinent noch nichts Gescheites. Man muss dazu in die USA oder nach London gehen, wo es schon zwei oder drei Systeme gibt. Für uns gibt es im Moment nur das Abfilmen vom Monitor mit einer Kamera, die eine spezielle Synchronisier Vorrichtung hat, um den Balken auszuschaalten. Als wir den Film « Numéro deux » machten, den wir mit Video gedreht hatten und bei dem wir die Bilder gut fanden und uns schon darauf freuten, mit dem Ausgangsmaterial ein gutes Filmbild zu machen, schirmten wir die grossen Monitore mit schwarzen Lichtblenden ab und filmten die Bilder einfach ab. Aber indem wir schwarz abdeckten, erzielten wir einen Kontrasteffekt, der die Bilder noch schärfer erscheinen liess. Das brachte uns auf die Idee, zwei Monitore gleichzeitig aufzunehmen und die Geschichte etwas anders zu erzählen.

*

In einem gewissen Moment, als wir « Numéro deux » machten, erinnerte ich mich meiner früheren Dreharbeiten mit beschränkter Equipe, mit einer Mitchel, mit sechs, sieben Scheinwerfern, mit Kabeln, acht Kisten, die man da in ein natürliches Dekor tragen musste, und vieles andere mehr. Wir drehten « Numéro deux » mit einer IVC-Anlage, die etwa gleich gross ist wie die U-Matic, und jetzt waren wir zu dritt anstatt zu fünfzehn. Man stelle sich einmal einen Raum von vier Metern im Quadrat vor; da macht es wirklich einen Unterschied, ob man zu dritt ist oder zu fünfzehn. Was mich immer gestört hat beim Film, war, als wir einen Raum betreten, die notorische erste Frage des Skripts: « Aber wo stellen wir denn die Kamera hin? » Ich erwiderte dann etwa: « Gut, da haben wir einen Schauspieler, er wird auf

diesem Bett da sitzen, da gibt es eine Zahl Techniker; ihr stellt euch dort auf, wo ihr das richtig findet, und dann bin ich sicher, dass keine dreissigtausend Orte mehr übrigbleiben für die Kamera; es wird eben nur noch jener Platz da sein, der übrigbleibt, und dort werden wir die Kamera hinstellen. Also macht, was ihr wollt, und dann nehmen wir, was übrigbleibt. » Schliesslich wurde das sogar ein Gag, weil wir die Kamera immer dort hin stellten, wo sich das Skript oder der Kameramann zuerst niederliess. Man meinte dann einfach: « Aha, dort ist es ». Schliesslich ging es so weit, dass die Techniker dem Skript nur noch sagten: « Willst Du dich endlich setzen? Wir wollen die Kamera aufstellen. »

*

Ich meinte schon oft, dass sich niemand interessiert für das, was ich mache, und ich kann nur noch auf mich selber zählen. Und wie kann man das am besten, auf sich selber zählen? Zum einen braucht man Material, und zum anderen Ideen. Gut, ich habe mit den Ideen angefangen, da ich das Material noch nicht kannte. Ich nahm dann, was beim Film existierte: die Lampen, die vorhandenen waren, die Kameras, die es gab, die Rohfilme, die erhältlich waren; und dann versuchte ich jedesmal, damit zurechtzukommen. Es war genau so, wie wenn man bei einer Familie, bei der man eingeladen ist, das Essen nicht gut findet und deshalb in die Küche geht und es mit den Sachen, die da sind, besser zu machen versucht.

So, sagt man, das ist eine Kamera, und die muss man auf ein Stativ tun. Gut, sagte ich mir, ich weiss nicht, wenn ich sie auf ein Stativ setze, so zwingt mich das, eine bestimmten Blickwinkel zu wählen. Da ich aber nicht weiss, welchen Winkel ich will, ziehe ich es vor, die Kamera in die Hand zu nehmen. So kann ich die Dinge einmal so und einmal anders sehen, und ich muss mich nicht mit der Frage herum-schlagen, wo ich die Kamera hinstellen muss, weil ich sie

ja auf der Schulter trage. Sie wird immer da sein, wo ich bin, oder zumindest dort, wo ich jemanden hingeschickt habe, der meine Kamera trägt. Gut, so machten wir das, und man hat sich über uns lustig gemacht, hat uns verleumdet, uns misstraut. Und heute machen wir es gerade umgekehrt. Wir stellen irgendwo eine kleine Kamera auf ein Stativ, bewegen sie nicht mehr. Sie bleibt genau so, wie sie ist, vielleicht sogar während einer stündigen Einstellung. Und schon sagt man uns wieder: Grotesk. Lächerlich. Ihre Kamera bleibt ja fix während einer ganzen Stunde. Eigentlich haben wir immer alles anders gemacht als die andern, und zwar aus dem Bedürfnis des Forschens heraus, als Suchende.

Manchmal versuchen wir, die Aufnahmen zu verwerten. Aber da haben wir kein Glück, weil es eben Forschung, Erkundung ist. Was sich verkauft, ist eben nicht das, was das Suchen zeigt. Damit ist kein Geschäft zu machen. Man verkauft nicht das Suchen, man verkauft nur, was man gefunden hat. Man verkauft nicht die Idee einer Pflanze; man verkauft eine fertige Pflanze. Man verkauft ein fertiges Schauspiel, und nicht die Idee eines Schauspiels.

Jean-Luc Godard
(Übersetzung Jean Richner)
(Montage Martin Schaub)

Les mousquetaires de l'invisible

La vidéo-art en Suisse

Ils sont cinq au départ, le portepak en guise d'épée. Dans l'ordre alphabétique: René Bauermeister, Gérald Minkoff, Muriel Olesen, Jean Otth, Janos Urban, plus quelques autres qui se sont joints épisodiquement à eux (Lüthy entre autres), à qui s'ajoutent Jacques Guyonnet et Geneviève Calame¹. Pourquoi l'ordre alphabétique, aussi arbitraire que saugrenu? C'est que la vidéo dérouta, à ce que j'ai pu constater, non seulement nos habitudes de l'art, mais jusqu'à nos modes traditionnels de penser, l'esprit historique inclus.

Si nos artistes suisses ont commencé à travailler chronologiquement après Paik, Gillette, Ira Schneider, Peter Campus, Beryl Korot et bien d'autres, leurs recherches se sont orientées dès le départ en dehors d'une action directe ou indirecte de ceux-ci. C'est ce que je puis attester personnellement. M'étant rendu très tôt aux Etats-Unis, au Canada, au Japon, j'ai pu observer dès 1971-72 ce que faisaient les artistes vidéo américains, canadiens, japonais, tout comme j'ai suivi ultérieurement les recherches entreprises par nos artistes suisses. Or force m'est d'affirmer que nos artistes ont fait œuvre de pionnier et que, s'il y a des analogies avec les travaux de leurs prédécesseurs, celles-ci sont dues à la nature du médium, au magnétoscope, que nos artistes ont appris à connaître et à manier en toute autonomie. Ce point mérite d'être souligné. Peut-être est-ce la première fois dans l'histoire de l'art que l'explication par les influences fait défaut. La techno-culture² dans laquelle nous sommes entrés ne se satisfait plus d'explications traditionnelles; elle fait appa-

raître un type de créativité liée aux seules transformations techniques.

Cela dit, je constate que nos artistes se sont trouvés d'emblée devant des difficultés communes. Les uns et les autres se sont refusés à faire de la vidéo un substitut de la macro-télévision³, répudiant aussi bien la rhétorique que la dramaturgie de celle-ci, dénonçant au besoin — tel Otth — les stéréotypes de l'écran canonique. Démarche aventureuse qui n'était pas faite pour attirer la sympathie des milieux orthodoxes.

Une autre difficulté commune, sauf exception, à tous les artistes vidéo du monde, c'est que les vidéotapes échappent en grande partie au marché de l'art. L'intérêt des galeries n'étant guère requis, nos artistes, comme beaucoup d'autres, ont dû se manifester à l'aventure : rencontre d'amis dans un appartement, salles de cours occasionnelles, parfois, plus tard seulement, coins de musées. C'est dire l'audience réduite qui a été la leur et l'effort constant dont ils ont dû faire montre pour poursuivre leurs recherches⁴.

Considérations matérielles, mais décisives, qui situent le lieu *excentrique* de la vidéo, à partir duquel il me paraît important de noter cinq voies dans lesquelles se sont engagés les artistes suisses ; celles-ci constituent à la fois leur orientation commune et, je crois, leur apport original :

1. *La multitemporalité :*

À la différence des artistes plasticiens qui, sculpteurs ou peintres, s'établissent à l'intérieur de la représentation, nos artistes vidéo ont compris que la bande magnétique fournissait le moyen, non seulement de jouer avec le temps, voire de le déjouer, mais de le faire accoucher de dimensions inconcues auparavant, temps réel, temps imaginaire, temps historique se mêlant consubstantiellement.

2. *La multispacialité :*

La stabilité spatiale à laquelle nous a accoutumés la

représentation se dénoue en une suite de métamorphoses qui font du dehors et du dedans, à l'instar du ruban de Möbius, une topologie en action. L'espace cesse d'être un contenant, de même que les objets cessent d'être un contenu. La bande électronique devient le lieu d'une « cosmophonie ».

3. *L'invention génétique :*

Répudiant les formes du spectacle, les vidéotapes déroulent des processus qui enclanchent notre perception tantôt sur une mémoire immédiate, généralement insensible, tantôt sur une mémoire longtemps sédimentée qu'éveille (ou que réveille) l'expérience électronique.

4. *La multi-identité :*

L'affirmation du moi, à laquelle se prête si bien la langue, se dissout pour faire place aux virtualités du conscient et de l'inconscient, comme si les instances, que notre vie en société catégorise et divise, pouvaient se mêler dans le jeu de l'être et de l'apparence, du corps et de son ombre. Les formes échappant à leur démarcation pour fleurir dans le probable, dimension nouvelle que seule la vidéo est apte à révéler.

5. *Le multi-regard :*

Sans pouvoir récuser totalement l'effet « spectaculaire » (la bande vidéo la plus audacieuse passe nécessairement sur un écran), nos artistes multiplient ruptures et fractures pour créer ce que j'appellerais le regard intersticiel ou multi-regard. Aussi les images qu'il propose sont-elles moins faites pour être reçues que pour inciter le regardeur à les modifier, à commencer par la sienne propre. Multi-regard générateur de doutes, qui rompt avec les certitudes établies et féconde la découverte de nouveaux rapports avec autrui.

Il serait nécessaire de préciser les démarches particulières de chaque artiste. Si je m'en abtiens, c'est non seulement à cause de la place qui m'est impartie (excuse trop commode)

mais surtout parce qu'il me paraît vain d'analyser des vidéo-tapes que la plupart des gens n'ont pas vues (et combien parmi ceux-ci ont eu la patience de les voir jusqu'au bout ?). C'est dire que, à l'étape où nous sommes, m'importe, plus qu'une présentation particulière de nos artistes, plus même que de les situer historiquement à l'intérieur du phénomène vidéo, de poser le fait, à mes yeux non contestable, qu'ils appartiennent bel et bien à la pléiade des artistes internationaux qui ont fait figure de pionnier — c'est le premier point —, de poser encore — voici le second — que leurs recherches sont fondées dès l'origine sur l'exploration d'un médium dont la nature continue de les alimenter dans un esprit aussi cohérent que novateur.

Aussi terminerai-je moins par une conclusion que par un vœu ; à savoir que, par le truchement de cette revue, ou d'autres, s'établissent en Suisse des lieux de rencontre pour les artistes vidéo, afin que ceux-ci deviennent, *face à un public encore à créer*, les mousquetaires, non plus de l'invisible, mais du visible ! Ce n'est pas une boutade ; l'art ne se constitue pas seulement par les artistes ; il lui faut des circuits (je ne dis pas exclusivement commerciaux) qui l'habilite socialement. Le problème est d'autant plus délicat que la vidéo s'en prend à l'idée même de public. Celui-ci n'existe qu'à partir d'un ensemble d'objets ou de phénomènes à la fois homogénéisés et valorisés. Or l'un des caractères les plus paradoxaux de la vidéo, c'est de faire place *au banal*, du moins à ce que nous tenons pour tel. Est-il dès lors possible de créer un public autour d'une entreprise qui prétend élever *l'insignifiant* au niveau du sens ? On mesure l'effort requis pour changer d'attitude. Renverser l'ordre des signes, c'est se mettre radicalement en question, non seulement dans ses idées, mais — ce qui est plus difficile — dans ses comportements. L'aventure socratique s'est achevée dans la ciguë pour la vidéo — y échappera-t-elle ? — c'est qu'à multiplier les discours sur elle, on finisse par se satisfaire des discours et à se tenir quitte d'elle.

René Berger

¹ Les travaux de ces deux artistes, essentiellement fondés sur la recherche musicale, constituent un apport à part.

² Cf. « La Mutation des signes, vers une technoculture en mouvement », Denoël, Paris, 1972.

³ Cf. « La télé-fission, alerte à la télévision », Castermann, Paris, 1976.

⁴ Il est vrai que depuis la période héroïque, les confrontations se sont multipliées tant en Suisse qu'à l'étranger.

Das neue Kellerkino-Buch

DOKUMENTARFILME AUS DER SCHWEIZ
von « Nice Time » bis « Früchte der Arbeit », 1957-1976

Geschichte des neuen Dokumentarfilms, Selbstzeugnisse
der Autoren, Aufsätze.

232 Seiten, Fr. 18.—

Zu beziehen beim Kellerkino, Kramgasse 26, 3000 Bern
oder durch den Buchhandel.

**Filmkopier-Anstalt für die
gesamte Filmtechnik 35/16/8
in Farbe und schwarz/weiss**

**Schwarz
Filmtechnik
GmbH**

CH-3072 Ostermundigen/Bern
Telefon 031 510141
Telex 32757 sonor

Nicht zu extrem und nicht zu lange

«**Cinéma mort ou vif**», ein Film über einen Film

Eine Szene ist eine Einstellungsfolge, eine Sequenz, die kontinuierlich an einem Ort spielt. Die Szene muss nicht nur aus einer Einstellung bestehen, sie muss keine Plansequenz sein. Es kann mit Schnitten, mit Schuss-Gegenschuss etwa gearbeitet werden. Alain Tanners «Jonas» besteht aus 77 Szenen. Szene 46 bildet den Ausgangspunkt einer filmischen Analyse von Urs Graf. Ihr Titel: «Cinéma mort ou vif». In Szene 46 treffen sich all die Leute erstmals, welche Tanner im Verlaufe seines Films einzeln vorgestellt und zusammengebracht hat. In Szene 46 zeichnen Kinder eine der Personen (Max) an eine Mauer. «Später im Film werden auch die andern sieben Hauptpersonen nach und nach auf die Wand gezeichnet. Die Personen selbst verlieren sich wieder — gehen auseinander — zurück bleibt lediglich das verwitterte Abbild auf der Mauer im Hof»¹, wo zuletzt der fünfjährige Jonas spielt.

Die «Jonas»-Dreharbeiten begannen am 28. Januar 1976. Die Szene 46 wurde am 23. März aufgenommen. Eine Equipe des Filmkollektivs (Kameras: Hans Stürm und Iwan P. Schumacher; Ton: Mathias Knauer; Assistenz und Koordination: Urs Graf.) filmte während dieses Tages mit zwei Kameras am Drehort. «Über 'Jonas'» hiess der Arbeitstitel ihres Exposé, in dessen am 29. März 1976 verfassten Anhang stand: «Erst wenn Alain Tanner die Arbeit an seinen Film abgeschlossen hat, können wir mit der Arbeit am Film «Über 'Jonas'» beginnen. Der fertiggestellte Film «Jonas» und unsere Aufnahmen der Dreharbeiten werden die Grundlage

sein, auf welcher wir zusammen mit Alain Tanner, John Berger, Renato Berta und weiteren Mitarbeitern der Jonas-Équipe stufenweise Konzept und Realisierung des Films « Über 'Jonas' » erarbeiten werden. Der Film wird das Resultat dieses Prozesses sein. » (Der Drehbuchautor John Berger konnte schliesslich nicht mitmachen) ².

WARUM UND WIE ANDERE BILDER UND TÖNE ?

Aus drei Teilen besteht die mit filmischen Mitteln unternommene Analyse. Im ersten Teil (553,9 m - 50 Min.) wird gefragt, « warum und wie andere Bilder und Töne » herzustellen seien (« pourquoi et comment produire des images et des sons autres — une journée de tournage »). — Tanner wird befragt ³. Er sagt ungefähr das, was er schon geschrieben hat in Michel Boujuts Materialsammlung zu « Le milieu du monde » ⁴: Der Zuschauer ist Bilder und Töne gewohnt, die eine Unterhaltungsindustrie entwickelt hat, der es, um möglichst überall verstanden zu werden, nie um präzise Aussagen ging. Urs Graf interviewt neben Tanner Mitglieder des ganzen « Jonas »-Teams, Schauspieler und Kameramann, über ihre Erfahrungen bei der Arbeit zum Film. Der Spielfilm, über den Grafs Dokumentarfilm geht, ist im Bewusstsein gemacht, dass die Technik eines Films etwas mit der Ideologie eines Films zu tun hat. Tanner meint, er müsse dem Zuschauer eines Films Widerstand entgegensetzen, eher, als dessen schlechte Kino-Gewohnheiten zu bestätigen. Während das herrschende Kino, das « cinéma mort », den Betrachter einullt, zur Identifikation auffordert mit pseudo-naturalistischen Effekten und überall verdeckt, dass es hergestellt ist, fordert Tanner ein Kino, dem man ansieht, dass es gemacht ist, künstlich ist.

Die Plansequenz, der Verzicht auf Schnitte innerhalb einer Szene, die aus nur einer Einstellung bestehende Handlungseinheit, ist für Tanner ein Mittel, Dinge, die der übliche Film zerstückelt, wieder erfahrbar zu machen. Dass Tanner dabei den Zuschauer schockiert, liegt an der Konvention.

« Le plan-séquence, l'absence de coupe à l'intérieur de la scène, est bien davantage qu'une élégance de mise en scène. Paradoxalement, alors que normalement cela devrait être le contraire qui serait vrai, (mais cela est simplement dû aux habitudes forgées dans l'œil du spectateur) le plan-séquence éloigne le réel tout en restituant la durée. C'est parce que la durée est tellement compressée au cinéma que le simple fait de la réintégrer provoque un effet d'étrangeté » ⁵.

Der Schnitt ist für Tanner kein Mittel, billige Reime herzustellen, Unzusammenhängendes unauffällig aneinanderzureihen. Schnitte werden von Tanner — wenigstens von der Absicht her — betont. Wenn in Filmschulen die Kunst der unsichtbaren Schnitte gelehrt wird, so ist der Schnitt in Tanners Filmen ein Sprachmittel... « La coupe 'dit' énormément de choses... j'ai même parfois fait renforcer le son en début ou en fin de plan afin de rendre la coupe encore plus sensible » ⁶. Das, was vor einem Schnitt erscheint, kann das folgende beeinflussen und umgekehrt. Mit Schnitten können Gegensätze, Widersprüche, klar gemacht werden. Wenn man daran « radiert », gleitend den Zuschauer über zeitliche und thematische Sprünge hinwegtäuschen will, arbeitet man an einem Kino, das mit dem unmündigen Zuschauer rechnet.

Das Travelling, die Kamerafahrt, die Fahraufnahme, ist für Tanner nicht Trick, der den Zuschauer in Bann schlägt, einsaugt in die Tiefe des Bildes. Die fahrende Kamera macht Räumliches zu einer zeitlichen Kategorie. Dinge entstehen für Tanner, während die Kamera sich bewegt. Die Kamera macht die Dinge. « Le travelling crée une sorte d'émotion, de sentiment, qui n'a rien à voir avec ce qui arrive aux personnages mais qui provoque un 'frottement', un glissement entre l'œil et le sujet regardé. »

Alain Tanner möchte dem Publikum, das er respektiert, ein Chance geben, selber zu sehen, wenn er auf das suggestive Hickhack der kommerziellen Zooms und auf die auf-sässige Schnitttechnik, die einen von Eindruck zu Eindruck jagt, verzichtet. « C'est une façon de le (le spectateur) res-

pector, lui et son intelligence que de ne pas lui hurler son propos le nez collé au sien » 7.

Solches macht der Film Grafs deutlich, wenn er in Totalen die Arbeit am « Jonas » zeigt. Soweit so gut : Graf hat einen Film für die Schule (Fach Medienerziehung) gemacht, einen Film der Gattung « Wie entsteht ein Film ? » — Nein. Der Dokumentarfilm über den Spielfilm geht weiter. Wo Tanner einhalten muss, den Zuschauer zu verunsichern, dem Zuschauer Hürden in den Weg zu legen, kann Graf einsetzen. In sympathischer Penetranz misst er « Jonas » an den theoretischen Äusserungen seines Autors und findet dessen Grenzen : nicht verbal, sondern mit den Mitteln des Films selbst. Graf tut, was Tanner fordert. Er macht nichts in seinem Werk, was leicht zu konsumieren wäre. Graf spricht in diesem Zusammenhang von « Kleinigkeiten, die vielleicht auch eine bestimmte Haltung erkennen lassen ».

Er verwendet Schreibmaschinenschrift für seine Zwischentitel, « eine nicht perfekte Schreibmaschinenschrift ». Kommentar Grafs : « Mit Titeln, die unverrückbar dastehen, ist ein Zuschauer leichter zu überzeugen. Schreibmaschinenschrift erkennt man als etwas Hergestelltes. » — Eine andere « Kleinigkeit », mit der Graf arbeitet, um den Zuschauer zu fordern, besteht in Titeln, die « ein paar Informationen » enthalten : « Zum Beispiel 'Marco et Marie' oder 'Roger Jendly und die Filme, in denen er schon für Alain spielte ». Der Zuschauer muss nun diese Informationen selbst mit den Bildern in Verbindung bringen, das heisst, er wird schon durch Kleinigkeiten in der Einleitung daran gewöhnt, dass er selbst aktiv sein muss. »

Graf vermeidet es zudem, « dass Bilder — oder besser : abgebildete Handlungen — allzu eindimensional gelesen werden können. Nur kontinuierliche Handlungen werden aneinandergeschnitten. Ein zeitlicher Bruch wird sichtbar gemacht durch Ab- und Aufblenden ; und in den Statements durch eingeschobenen Schwarzfilm oder — bei Fortführung einer Thematik — durch eine Überblendung. Die Bilder —

und Töne — sind was sie sind. Sie werden nicht interpretiert (hingegen natürlich in Zusammenhänge gebracht). » (Graf in einem Brief an den Verfasser, Ende Septembre 1977).

DEN BLICK DES ZUSCHAUERS VERÄNDERN

Im zweiten Teil des Filmes, « pourquoi et comment produire des images et des sons autres — le montage — la musique » (373,6 m, 35 Min.) passiert etwas für den inzwischen wachgerüttelten Zuschauer entscheidendes. Tanner, der sich verbal dazu bekennt, dem Betrachter Widerstand entgegenzusetzen, der sich mit seinen Bildern schwertut, reist — obwohl er zum Direktor neigt — zur Herstellung einer Filmmusik zu einem Musikanten nach Strassburg. Der operiert — böse gesagt — nach dem Hollywood-Spottwort : « birdie sings, music sings ». Die « images autres », die anderen Bilder, werden mit musikalischen Geplätscher von der Sorte aufbereitet, die in Supermarkets verkaufen hilft. So etwas kann kein Zufall sein. Entweder hat Tanner von Musik keine Ahnung — was ich bezweifle —, oder er opfert in diesem Punkt der Konvention.

Graf demonstriert den Widerspruch. Das Publikum mag richten. Oder der dritte Teil der Studie « Cinéma mort ou vif », überschrieben mit... « transformer le regard du spectateur... » (209,4 m - 20 Min.) bringt die Lösung. Es geht in Grafs Film auch um das Verhältnis zwischen Kunst und Geld, « l'art et l'argent ». In Filme wird investiert. Investitionen müssen etwas abwerfen. Der Produktionschef wird interviewt und sagt, welche Grenzen das investierte Kapital setzt. Der Kameramann Renato Berta sagt, dass er bei Tanner mitmacht, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen und um frei zu sein, die Kamera für Jean-Marie Straub zu führen. Graf sagt : « Alain bewegt sich eindeutig in den ökonomischen Bedingungen des herrschenden Produktions- und Verleihgeschäfts, und er hat sich davon nicht korrumpieren lassen... Man hätte einen deprimierenden Film machen können

über die Anpassung von Goretta, oder über die Produktionsbedingungen, welche Soutter diktiert bekommt. Wir befassen uns mit dem Besten, was es in der Schweiz an Spielfilmen gibt, um es zur Grundlage zu nehmen für die Frage wie weiter? oder wie noch besser?» (Graf-Brief)

Graf sieht, dass Tanner dem Zuschauer mit seinen Bildern und Tönen noch zu wenig zutraut. Tanners Mittel «können vom geprägten Kinozuschauer immer noch bequem konsumiert werden. Die Musik wird anders eingesetzt — aber nicht zu laut. Die Musik entspricht allgemein konsumierbaren Harmonien und Rhythmen. Die Kamera bewegt sich unabhängig von den handelnden Personen — aber nicht zu extrem und nicht zu lange. Falls etwas ungewohnt ist: Der Reichtum an Handlungen und die Geschwindigkeit, mit der dem Zuschauer Material angeboten wird... Offen bleibt natürlich die Frage, ob Alain seine fünf Spielfilme hätte machen können, wenn er dem Zuschauer Widerstand leisten würde. Es kann sein, dass Alain genau so weit geht, wie dies im Kinogewerbe möglich ist (jedenfalls mit Filmen, die nicht nur in den Studiokinos gezeigt werden).» (Graf-Brief)

Urs Graf wollte Kritik an den herrschenden Kinoformen üben, indem er Tanners Arbeit studierte. Er konnte anhand der Widersprüche zwischen Tanners Theorie und Praxis aufdecken, worum es beim Filmen neben ästhetischen Problemen auch geht: um Geld! Er selbst demonstriert, dass er freier ist als Tanner, weil er für seinen Dokumentarfilm weniger Geld braucht, als Tanner für seinen Spielfilm. Erst Graf's Film ist etwas anderes; erst seine Bilder sind das, was Tanner im Gespräch fordert, Graf's Film besteht aus «anderen Bildern und Tönen».

Werner Jehle

¹ Urs Graf, Exposé «Über Jonas» vom Februar 1976 plus Nachtrag vom 29. März 1976, S. N 4.

² Graf, Exposé, a. a. O. S. N 1.

³ Tanner sitzt während des Interviews im Einfamilienhaus seiner Eltern in Genf. Graf bringt die Stadt-Land-Thematik, die für Tanner entscheidend ist, ins Bild. Einmal schwenkt die Kamera über den Bauernhof des Drehortes. Man sieht, der Hof ist nicht mehr in Funktion, er ist Lager eines Bauunternehmers. Montiert wird in Genf bei der Citel. Der Produzent sitzt in Paris.

⁴ Alain Tanner, «Le 'pourquoi dire' et le 'comment dire'» in «Le milieu du monde ou le cinéma selon Tanner», hrsg. Michel Boujut, Lausanne, 1974, S. 12 ff.

⁵ Tanner, *Le pourquoi*, a. a. O., S. 20.

⁶ Tanner, *Le pourquoi*, a. a. O., S. 21.

⁷ Tanner, *Le pourquoi*, a. a. O., S. 23.

«**Cinéma mort ou vif**». Produktion: Filmkollektiv Zürich mit Beiträgen der SRG, des EDI, des Institut central cinématographique d'utilité publique, der schweizerischen Konferenz der kantonalen Erziehungsdirektoren. Ein Film von Urs Graf, Mathias Knauer, Hans Stürner und Felix Singer, Alain Klarer, Rainer Trinkler, Luc Yersin, Iwan P. Schumacher, Anne Cuneo, Beni Lehmann, André Pinkus. 16 mm. col., 1137 m., 105 Minuten.

PAS TROP EXTREME, PAS TROP LONG

Avec une équipe du «Filmkollektiv» zurichois, et l'accord d'Alain Tanner, Urs Graf a analysé une journée du tournage de «Jonas». Graf confronte les déclarations de Tanner, sa volonté de faire un «cinéma autre» avec la pratique et démontre des contradictions. Seul dans le documentaire sur «Jonas» (titre: «Cinéma mort ou vif») se manifeste ce que «images et sons autres» signifient, il devient clair que des images cinématographiques sont quelque chose d'artificiel. Les totales de Graf englobent aussi les appareils avec lesquels l'équipe travaille pour un plan. Graf montre la technique, plus précisément: il informe sur la scène 46, tournée le 23 mars 1976. C'est le documentariste qui résiste au public et qui oblige le spectateur à la réflexion, parce qu'il renonce au déroulement conventionnel de l'action, à la typographie léchée des titres, aux enchaînements doux: bref, en prenant Tanner au sérieux. Graf peut se le permettre parce que son documentaire n'a coûté qu'une fraction de ce que le film de fiction qu'il observe a dévoré. «La liberté artistique est presque illimitée aussi longtemps que la caisse est en ordre», dit Graf. «La liberté finit avec les chiffres rouges.» (msch.)

Der Künstler ist auch ein Mensch

Zu Jürg Hasslers « Josephsohn »

*Ich suche ständig irgendwas. Es ist zum Verzweifeln.
Ich bin da auf eine Art gar kein Bildhauer.*

Josephsohn

Wir machen nur das, was wir müssen.

*Die Putzfrauen
im Museum zu Allerheiligen*

« Josephsohn — Stein des Anstosses » : an dem Titel habe ich mich zunächst gestossen. Man denkt an kaum behauenen, kantigen Granit oder an einen Findling, abgeschliffen durch Jahrtausende und noch immer unförmig. (Oder an einen Pflasterstein, Mai 1968 in Paris.) Der Bildhauer Josephsohn arbeitet aber nicht oder nur ausnahmsweise in Stein, sondern vor allem in Gips : ein weiches, poröses Material, fragil, verletzlich, intim in der Oberfläche, wie dazu gemacht, von Blinden mit Fingerspitzen betastet, ertastet zu werden. Oder in Lehm, den er mit blossen Händen knetet und formt. An diesen Figuren und Reliefs, die so gar nichts von Steinen haben, kann man eigentlich nicht anstossen und auf keinen Fall sich wehtun. Aber man kann sie sehr leicht beschädigen, solange sie aus Gips oder Lehm sind, und man kann — trotz der Patina, ohne die Josephsohn sie nicht aus der Hand gibt — mit dem Blick an ihnen abgleiten, wenn sie erst einmal in Bronze gegossen sind.

Auch der Mann Hans Josephsohn hat nichts Steinernes

und nur wenig Steiniges an sich. Er ist keiner jener Findlinge oder erratischen Blöcke, als die manche Bildhauer kraftmeiernd und potenziert sich gerne auch persönlich geben. Bei Josephsohn ist es eher so, dass er seine Kraft versteckt. Die grosse Heftigkeit, die seinen Reliefs die Spannung gibt und die nur selten explosiv aus ihm herausbricht, umgibt er mit einem Mantel aus Gelassenheit, Gleichmut und Distanz. Die Absolutheit seines Anspruchs verbirgt er hinter Anspruchslosigkeit. « Nicht auffallen » — diese Devise, genauer : diese Überlebensbedingung aller Verfolgten hat ihn aus Nazideutschland durch das Italien Mussolinis in die Schweizer Flüchtlingslager begleitet und ist ihm als Gewohnheit oder Bedürfnis auch in den Strassen und Cafés von Zürich geblieben. Oder wie Josephsohn von sich selber sagt : « Ich bin nicht interessant. » Womit er meint, interessant sei allein sein Werk.

*

Lässt man das Sinnliche der Metapher einmal beiseite, so stimmt der Titel natürlich : dieser Hans Josephsohn ist ein Stein des Anstosses, und auch der Film von Jürg Hassler ist in kürzester Zeit dazu geworden. Anstosserregend an Josephsohn ist nicht so sehr sein Werk, das man immer noch erst entdecken muss, um es überhaupt wahrzunehmen — Anstoss erregt vielmehr Josephsohns Existenz, die in jeder Beziehung quer zur Zeit steht : in der unbedingten und doch ganz unfanatischen, unverkrampften Konzentration auf die Arbeit, in der souveränen Gleichgültigkeit gegenüber allen Modeströmungen und Trends, in der konsequenten Weigerung, für den möglichen Erfolg einen anderen Preis zu zahlen als die unbeirrte tägliche Arbeit. Wie Josephsohn sagt : « Entweder müssen sie mich für einen armen Idioten halten, oder es ist eigentlich so eine Provokation für ihr eigenes Leben, dass, wenn sie es genau nehmen würden, mich eigentlich erschlagen müssten. »

Um sich Jürg Hasslers Darstellung des Bildhauers Josephsohn anzunähern, mag es nützlich sein, sich zunächst einen andern Film vorzustellen: den eines «Kunsthistorikers», wemöglich von einem Kunsthistoriker oder -kritiker kommentiert, der sich ein «Künstlerporträt» («Mensch und Werk») zum Ziel setzt. Der würde vermutlich bereitwillig eingehen auf Josephsohns Wunsch, hinter seinem Werk gleichsam spanisch zu verschwinden: er würde ein paar biographische Daten geben, den Künstler *bei der Arbeit* zeigen und sich darum bemühen, das Œuvre chronologisch oder systematisch oder sonstwie zu zeigen und zu interpretieren. Sich darauf zu beschränken, wäre übrigens seine einzige Chance, denn träte er Josephsohn zu nahe, etwa mit der Forderung, ihn auch *privat* zu zeigen, so würde das Unternehmen fast sicher mit Krach und Hinausschmiss enden.

Zu diesem Film, den fast jeder andere gemacht hätte, ist Hasslers Film das genaue Gegenstück. Hassler ist seit zwanzig Jahren mit Josephsohn vertraut: als Schüler, Helfer, Freund, und sein Film ist zunächst nichts weiter als die Fortsetzung eines täglichen Gesprächs mit anderen Mitteln. (Was Josephsohn für Hassler bedeutet, lässt sich am ehesten mit dem heute so missbrauchten Wort *Guru* bezeichnen: ein Meister, von dem man nicht ein Handwerk oder eine Fertigkeit, sondern sehen und leben lernt.) Mit Hasslers Worten: «*Die Filmaufnahmen haben sich oft ganz nebenbei ergeben, ohne die zielstrebige Absicht nach einem Resultat. Ich habe Josephsohn mehr als Freund für einen Schwatz besucht oder für handwerkliche Handreichungen oder um mich mit seinen Plastiken auseinanderzusetzen, und es kostete manchmal Überwindung, sich vom unmittelbaren Eindruck loszureissen, um die Kamera an den richtigen Standort hinzustellen.*» Nur aus diesen *nichtprofessionellen* Voraussetzungen konnte sich ergeben, was Josephsohn sonst streng vermeidet: eine Selbstdarstellung nicht bloss durch das Werk, sondern vor und neben dem Werk. Was andere Künstler in Aufzeichnungen, Tagebücher niederlegen: die Entstehungs- und Randbedin-

gungen, die Neben- und Abfallprodukte des Werks — das gibt im Falle Josephsohn eine erste Ebene von Jürg Hasslers Film in unmittelbarer Lebendigkeit — *sur le vif*, wie die Franzosen sagen — und aus der Intimität einer Beziehung wieder, in der die Grenzen zwischen Gespräch und Selbstgespräch weitgehend aufgehoben sind. Wie Josephsohn sich im *Figurenwald* seines Ateliers bewegt, wie er mit seinen Arbeiten, unfertigen, halbfertigen, umgeht, wie er sie in Frage stellt, verbessert, auch zerstört, wie er vor sich hinschimpft, wenn die Gesetze der Schwerkraft sich nicht nach seinen Vorstellungen richten, wie er sich von seinen Geschöpfen auf den Liegestuhl und ganz nach innen zurückzieht — das alles verschmilzt mit dem, was Josephsohn in *Aperçus* von oft aphoristischer Schärfe über sich, Gott und die Welt aussagt, zu einem subtil facettierten und doch ganz einheitlichen *Selbstbildnis aus der Sicht eines Freundes*.

Nun hat Hasslers Methode aber nichts gemein mit *cinéma-vérité* oder *uncontrolled cinema*. Gewiss haben sich seine «*Aufnahmen oft ganz nebenbei ergeben, ohne die zielstrebige Absicht nach einem Resultat*». Aber einmal ist sein Film bei aller Direktheit und Spontaneität der einzelnen Einstellung und Szene in einem sehr hohen und gerade darum für den Zuschauer kaum spürbaren Mass gestaltet und durchkomponiert — und zweitens hat der Autor des «*Agitationsfilms*» *Krawall* (1970) diesen Film nicht einfach gemacht, um der Nachwelt ein Dokument des Bildhauers Josephsohn zu überliefern. Die Selbstdarstellung, zu der er Josephsohn immer wieder provoziert und überlistet, indem er ihm Fragen und ihn — durch die Stimme des «*Sozialisten*», durch ein feministisches Traktat undso weiter — in Frage stellt, ist zugleich eine Selbstbefragung des Autors. Unter allen Dokumentarfilmen des neuen Schweizer Films ist dies vielleicht der erste, der die ethnographische Perspektive — hier ich, der Beo-

bachtende und Fragende, dort du, der Beobachtete und Befragte — ganz überwunden hat. Nicht der Künstler Josephsohn und nicht sein Werk, das ihn überleben wird, stehen im Zentrum des Films. Worum es Hassler geht, ist eine Seinsweise, die er als exemplarisch, als « *Beispiel und Modell* » empfindet und die ihn ebenso beunruhigt wie fasziniert, mehr: durch die er sich selber nicht weniger als die meisten Zeitgenossen in Frage gestellt sieht. Josephsohns Sammlung und Konzentration auf das Eine, seine Autonomie innerhalb einer Welt, die er gestaltet hat und immer weiter gestaltet, weil sie nie fertig ist, seine Ablehnung alles Plakativen, Parolenhaften, Abstrakten: das erscheint in Hasslers Film als Gegensatz nicht nur zu Konsum und Reklame, Pop-Art und sozialistischem Realismus, sondern als *Gegenwelt* schlechthin.

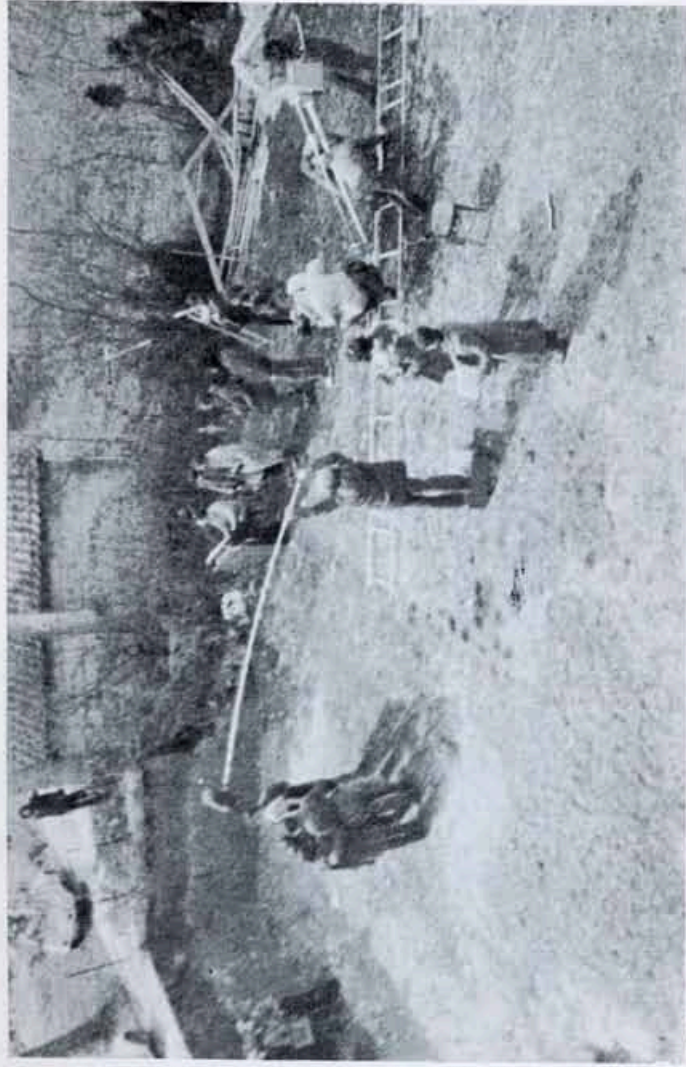
In dieser Perspektive erscheint auch Josephsohns Biographie: die Kindheit und Jugend als kleinbürgerlicher Jude im Deutschland der *völkischen* und der *entarteten* Kunst; die Suche nach einer Identität bis hin zur Selbstentfremdung in der jüdisch-deutschen « Jugendbewegung »; der Ausbruch nach Italien, dessen Menschen und Landschaften und archaische Kunst ihm zur eigentlichen Heimat werden; das Exil in der Schweiz, wo Flüchtlingslager und Fremdenpolizei ihn vollends auf sich selbst verweisen. Dass einer von Amts wegen kein Geld verdienen, keinem Erwerb nachgehen darf, erweist sich in der Rückschau als seine eigentliche Chance.

*

In den wenigen Monaten seit seiner Uraufführung ist Jürg Hassler Film vor allem auf Unverständnis und Ablehnung gestossen. Auswahljürs haben ihn abgelehnt, staatlich bestellte Experten « *die Konzeption und die Gestaltung des Films unausgegoren* » genannt und sich zu der Behauptung verstiegen, « *es gelinge dem Regisseur nicht, das bildhauerische Werk des Künstlers filmisch zu erfassen, darzustellen* ».



« Jonas », Alain Tanner, Szene 46: « Je suis crucifié »



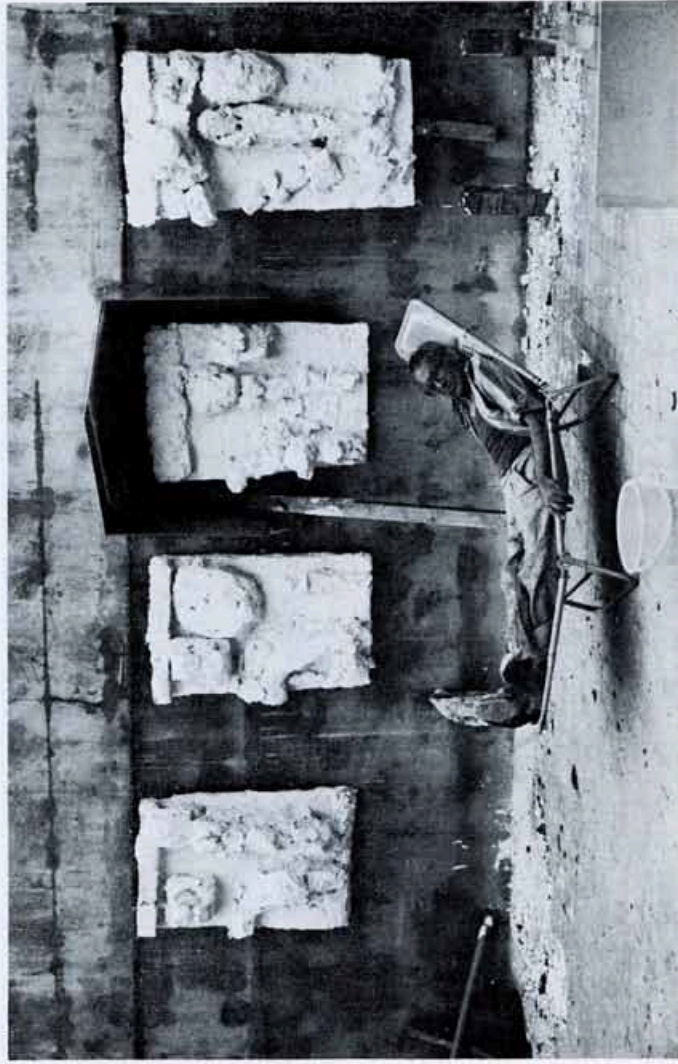
« Cinéma mort ou vif » über « Jonas », Szene 46, Kamera eins



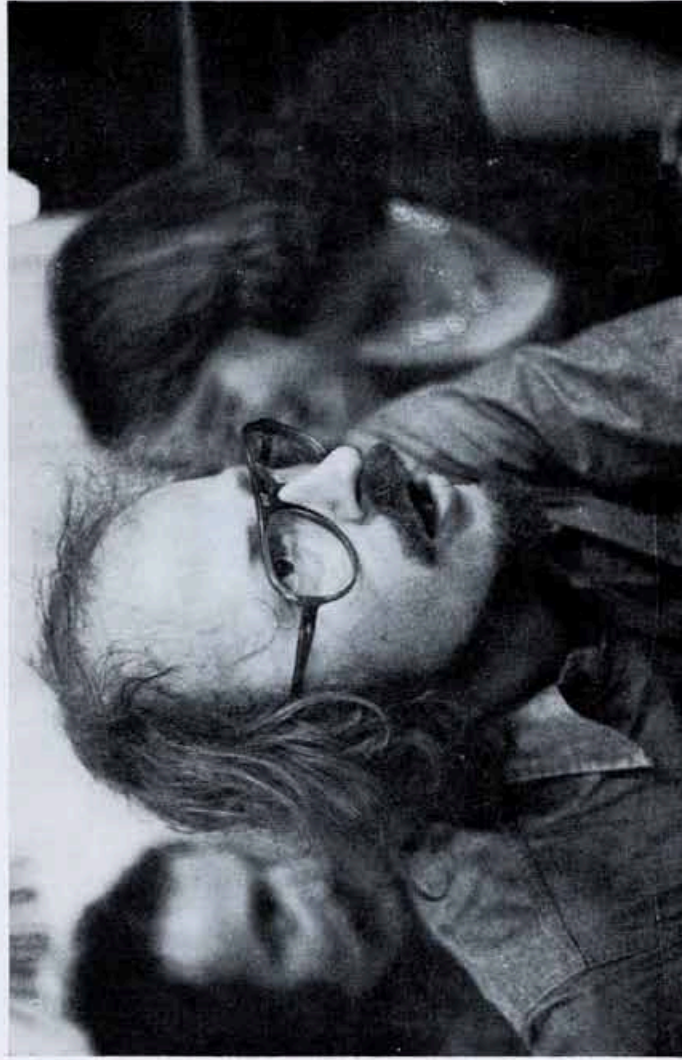
« Cinéma mort ou vif » über « Jonas », Szene 46, Kamera zwei



« Josephsohn » von Jürg Hassler : ein Meister, von dem man sehen und leben lernt



Josephsohn, wie er sich von seinen Geschöpfen auf den Liegestuhl und nach innen zurückzieht



Roman Hollenstein, Ende Juli 1975



« Freut Euch des Lebens » : Mike



« Freut Euch des Lebens » : Walter



« Sisifus », Peter Weibel



«Tauwetter» von Markus Imhoof, Gila von Weitershausen und Niels Aarestrup



«Tauwetter», Schlusszene

CINEMA, in eigener Sache

Das ist das sechzehnte Büchlein, das wir Ihnen vorlegen. Wir haben in vier Jahren ungefähr 1300 Textseiten und 200 Bildseiten produziert, bessere, weniger gute und auch unbefriedigende. Wir haben Lay-out und Korrekturen selber gemacht, wir haben die Hefte an unsere Verkaufsstellen gebracht und mit ihnen abgerechnet. Wir führen die Abonnementkartei selbst und bearbeiten wöchentlich durchschnittlich ein Dutzend Nachbestellungen. Wer von Anfang an als Abonnent dabei war, den haben die 1500 Seiten Fr. 60.— (Fr. 72.— im Ausland) gekostet. Der Staat hat für jeden rund Fr. 20.— draufgelegt.

Wir haben in den vier Jahren auch etwa **2000 Mahnungen** verschickt.

Jetzt, da Sie die letzte Nummer dieses Jahrgangs in Händen halten, stehen bei uns noch rund 150 Abonnementszahlungen aus. Wir werden wohl oder übel noch einmal mahnen müssen. Wenn nicht dieses Eigeninserat, das Sie jetzt lesen, hilft.

Wir bearbeiten jährlich 200 Adressänderungen. (Wir haben da ganz eigenartige Kunden: Einer hat sich die Hefte an drei verschiedene Adressen schicken lassen, hat aber noch nicht bezahlt. Wir wissen nicht, wofür er uns hält.)

Das Echo auf unsere Arbeit, finden wir, könnte grösser sein. In den Zeitungen geht's noch. Da gibt es nur einen einzigen alten Kollegen, der uns in der Luft zerreisst, seinen Lesern aber nicht einmal unsere Adresse mitteilt. (Ein Inserat in der «NZZ» können wir uns (noch) nicht leisten.)

Ihr Echo, verehrter Abonnent, wäre zuerst einmal ein grüner Postcheck-Abschnitt. Andere Echos wünschten wir uns auch. Vielleicht sogar ein Angebot zur Mitarbeit, in der Herstellung, im Vertrieb.

Arbeitsgemeinschaft CINEMA, Postfach 1049, 8022 Zürich,
Postcheck-Konto: 80 - 40 664.

und zu interpretieren.» Um zu meinem anfänglichen Unbehagen mit dem Titel zurückzukehren: sowohl von Josephsohn wie von Jürg Hasslers Film lässt sich sagen, dass sie weniger Anstoss erregen würden, wenn sie mehr Stein, wenn sie steinerne, versteinerte wären. An Josephsohns Plastiken wird das Unfertige, Unkonturierte, Fliessend-Fragmentarische bemängelt, der sozialistische Realist im Film nennt sie «vom Optischen her — und wir sind ja vor allem optische Leute in unserer Epoche — (...) einfach ziemlich rudimentär, infantil», und die Putzfrauen im Museum zu Allerheiligen sehen, «dass das Köpfe sind, aber was es darstellt und was der Künstler sich gedacht hat dabei, als er sie gemacht hat, was...». Von Jürg Hasslers Film sagen Fachleute der Kunst und des Films, «die Visualisierung wirke zerfahren, unkontrolliert und technisch mangelhaft».

Es ist schon so: Hassler verzichtet konsequent auf jenen professionellen Oberflächenfinish und -firnis, der im Schweizer Film mit dem Anschwellen der Budgets und der Mitarbeiterstäbe überhandgenommen hat. Das Leben, das wir in den letzten Jahren zunehmend in ausgeklügelte Cadragen und Kamerabewegungen zwängten und dessen Poren wir mit der Goldbronze und dem Seidenglanz perfekter Ausleuchtung verstopften: das Leben pulsiert in «Josephsohn» dicht unter der Haut. Auch hier ist die Analogie zu Josephsohns Plastiken und ihrem «bröcklig-unbestimmten, tastend-unfertigen Oberflächengrad» (Paul Nizon) evident. Es geht darum, sich einem Gegenstand, einer Vorstellung, einer Figur anzunähern, nicht sie festzulegen und festzurammen in einem Endresultat.

Mit «Josephsohn» hat der neue Schweizer Film eine Spiralwindung zurück zu seinen Anfängen und zugleich über sie hinaus vollzogen. Die Spontaneität des *Cinéma direct*, das Vertrauen auf die Selbstdarstellung der Dargestellten kehren auf einer neuen Stufe wieder in der Dialektik von Selbstdarstellung und Kritik, von Frage und Selbstbefragung. Jürg Hassler zeigt den Künstler Josephsohn so, wie er sich

selber darstellt, und indem er es tut, weigert er sich zugleich, ihn so zu zeigen, wie er sich selber sieht : als Künstler, der nur in seinem Werk und durch sein Werk lebt. Das Leben, das Hans Josephsohn in Jürg Hasslers Film gewinnt, geht über sein Werk hinaus, es est plus que chaque de ses œuvres et aussi plus que la somme de ses œuvres. Der Prozess des Schaffens est plus important que les produits. Der Künstler est aussi ein Mensch — vielleicht est er einfach der Mensch. Indem er uns diese Einsicht nahelegt, hat Jürg Hassler mehr getan als « nur das, was wir müssen », und das, vermute ich, nimmt man ihm vor allem übel.

Alexander J. Seiler

« Josephsohn — Stein des Anstosses ». P., R., K., Schnitt : Jürg Hassler ; einmalige Mitarbeit : Werner Zuber (K), Samuel Müri (Ton) ; 16 mm., Farbe, ca. 95 Minuten. Verleih : Filmcooperative, Zürich.

L'ARTISTE EST AUSSI UN HOMME

« Josephsohn — pierre d'achoppement », le titre du film de Jürg Hassler laisse d'abord perplexe, puisque le sculpteur Josephsohn ne travaille presque jamais la pierre, et qu'on ne peut pas se heurter à ses figures et reliefs. Et lui-même, il n'a rien d'une pierre. Il enveloppe sa véhémence sous un manteau de placidité et de distance. Il dit : « Je ne suis pas intéressant » ce qui veut dire « seules mes œuvres le sont ».

Mais le titre est juste : Josephsohn est une pierre d'achoppement parce qu'il se met au travers du temps avec sa concentration sur son travail, son indifférence vis-à-vis des tendances et des modes. « Ou bien ils doivent me prendre pour un pauvre idiot, ou je suis une provocation pour leur propre vie ; s'ils me prenaient au sérieux, ils devraient m'abattre. »

Hassler est depuis vingt ans familier avec Josephsohn, comme élève, aide et ami, et son film n'est rien d'autre que la suite de ses conversations avec d'autres moyens. Seules ces conditions non professionnelles ont rendu possible ce que

Josephsohn évite toujours : l'autoreprésentation. Ce que d'autres artistes nous donnent dans des journaux intimes, des essais théoriques, Josephsohn le donne dans le film de Hassler **sur le vif**. Résulte : l'autoportrait de la perspective d'un ami. Hassler provoque Josephsohn en lui posant des questions, les mêmes qu'il se pose et auxquelles il s'expose lui-même.

Ce film est composé et maîtrisé, il est de plus le premier documentaire suisse qui a supéré la perspective ethnographique. Josephsohn est « exemple et modèle » pour Hassler, un exemple d'autonomie, un modèle d'un monde alternatif.

En peu de temps, le film de Hassler a rencontré des refus, le plus éminent venant de la section cinéma à Berne dont les experts ont jugé « concept et forme rudimentaires ». Hassler renonce au vernis professionnel qui s'est étendu sur le cinéma suisse, et les experts ne voient déjà plus rien.

Avec « Josephsohn », le cinéma suisse regagne les débuts et gagne du terrain. La vie que l'artiste acquiert dans le film de Hassler dépasse la somme de ses œuvres. Le processus se montre plus important que les produits. L'artiste est aussi un homme. (msch.)



**L'Imprimerie
Ganguin & Laubscher
S. A.**

Montreux

Rue du Centre 1

Tél. (021) 61 26 23

est à votre disposition
pour toute impression
revues, ouvrages
ou travaux de ville

Roman Hollenstein

Viele hatten ihn immer wieder gefragt: Ist er jetzt fertig, Dein Film? Ich möchte ihn sehen. Und lächelnd — ich habe Roman Hollenstein nie verschlossen, unnahbar gesehen — sagte er jedesmal, es wird schon werden. Er habe eben gerade noch eine neue Möglichkeit entdeckt. Oder: es sei halt verdammt schwierig. Ganz am Schluss muss es der sprichwörtliche Galgenhumor gewesen sein; aber der sah nicht anders aus als jener, an den man sich bei ihm gewöhnt hatte. Einmal, im Frühling dieses Jahres, als der Film nicht mehr weiterkam, hat er ein paar Freunde zusammengerufen, hat sich mit ihnen beraten, hat seiner Angst und auch seiner Verärgerung ein bisschen Luft gemacht. Dann ging er wieder an die Arbeit. Tag und Nacht zuletzt — Schneidetisch, Kaffee und Biscuits; alles, was nicht dieser Film war, begann zu stören. Und der Film « Und scheint die Sonne noch so schön » oder « 1983 1/2 » oder « Je-ka-mi » war verschiedene Male « fertig »; nicht für Roman Hollenstein selber, der mit dem Produkt und zuletzt mit sich unzufrieden war.

Über ein Jahr hatte der Filmemacher über ein Thema recherchiert, das schon in seinem ersten langen Film, « Freut Euch des Lebens », vorhanden war, über die Fabrikation von Normen. Im Exposé zu dem Film spielte die Kaninchenzucht eine grosse Rolle: Hollenstein hatte an Ausstellungen die « Zuchterfolge » von Tierhaltern gesehen, die sich in beängstigender Weise von der Natur entfernten; er hatte staunend und erschreckt gelernt, wie diese « Erfolge » gemessen und bewertet werden. Mit den Tieren konnte man Mitleid haben, aber hinter den Tieren und nach den Tieren? Von Gen-

Manipulationen war in jener Zeit mehr die Rede als heute. (Vielleicht, weil man zur Praxis übergegangen ist?) Die Zuchttiere anschauend, begann sich Roman Hollenstein über die Zucht und die « Selbstzucht » der Menschen Gedanken zu machen. Das alles sah im Exposé noch nach einer bösen Satire aus. Nicht mehr in der Drehvorlage, die er nach einem Jahr Recherchen vorlegte. Es war ein dickes Buch, eine Materialsammlung, ein Steinbruch, Stoff für ein Dutzend Filme. Die Kaninchen kamen nur noch am Rande vor. Während den Recherchen war Roman Hollenstein das Hauptthema aufgegangen: Leistungszwang und Leistungsprinzip, gesellschaftliche Norm, Wünsche und die irrsten Versuche, mit unzulänglichsten Mitteln Norm und Wunsch zu erfüllen.

Auch die Dreharbeiten dauerten — mit Unterbrechungen — ein Jahr. Bei Spielern, Sportlern, Naturisten, an der « Volksolympiade », eigentlich überall, wo Roman Hollenstein seinem Thema nachspürte: befremdende, beängstigende, groteske Bilder. Beim Engadiner Ski-Marathon kotzende Läufer, Erschöpfungszustände, ein von den Organisatoren verschwiegener Toter. Im Naturisten-Camp ein alter, sonnengegerbter Herr, der sein « Lebensgeheimnis » preisgab: sexuelle Abstinenz. An der « Volksolympiade » Teilnehmer, die über die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit hinausgingen, als ob ihr Leben davon abhängen würde. Das war so irr, wie es sich Hollenstein nicht vorgestellt hatte.

Dann sass er vor seinem Material mit der Aufgabe, die « perversesten », die Unmenschlichkeit streifenden menschlichen Äusserungen in einen menschlichen Diskurs zurückzuführen; hinter den Fitness-Krampfern die versteckten Antreiber zu sehen; die Sisifusse gegen ihre Götter zu verteidigen; kritisch zu sein und verständnisvoll, aggressiv und gerecht; innen und aussen. Im Vertrauen auf die unbeschränkten Möglichkeiten des Denkens mit Bildern in der Montage hatte Hollenstein nicht nur gerade das gefilmt, was seinem Konzept, seiner Tendenz, seinem Ziel diene. Vor einem Jahr hat er für das vom Kellerkino herausgegebene Buch « Dokumentarfilme

aus der Schweiz » geschrieben : « Es geht ja nicht nur darum, dass man sich als Filmmacher selbst während der Zeit der Realisation verändert : dass man bei der Fertigstellung an einem anderen Punkt steht als zu Beginn. Die Montage bekommt so für mich einen anderen Stellenwert. Sie ist nicht dazu da, vorhandenes Material nach alten, einmal festgelegten Richtlinien zu verarbeiten, sondern neue, schöpferische Aspekte zu ermöglichen... Konzepte sind dazu da, dass sie wieder vergessen werden können. » Im gleichen Text heisst es später : « Dokumentarfilme sind notwendiger denn je — besonders auch in einer Zeit, in der die Fernsehprogramme dazu neigen, unter dem Deckmantel der 'Ausgewogenheit' dem Zuschauer wichtige Informationen vorzuenthalten und ihn so zu bevormunden, seine Urteilsfähigkeit von vornherein in Abrede zu stellen. Diese Tendenz rückt in gefährliche Nähe von sehr un-liberaler Manipulation. »

Roman Hollenstein wusste ziemlich genau, was er wollte und weshalb er es wollte. Er hat sehr viel von sich gefordert. Das Unmögliche.

Hinter seiner lächelnden Heiterkeit verbarg Roman Hollenstein wohl immer die gleiche Sorge : ob es menschenmöglich sei, das Unmenschliche in einen menschlichen Diskurs zu bringen. Er glaubte daran bis zu einem bestimmten Moment. Da hat er ein Ende gemacht.

Wie er an seinem Film gearbeitet hat, wie er sich nie zufrieden gab, wie er nichts aus der Hand geben konnte, was noch nicht das war, was er wollte und woran er glaubte, zeigt auch, wie zentral für ihn die Thematik aller seiner Filme war, des Kurzspielfilmes « Sisifus », in dem ein junger Mann seine Zimmereinrichtung zusammenschiesst, weil er sich sonst selber erschliessen müsste, und der beiden Dokumentarfilme, in denen von der Überwindung der Umstände und seiner selbst die Rede ist, von der Sehnsucht nach dem Perfekten, nach dem Resultat, das über jeden Zweifel erhaben ist, von den Umwegen und Irrwegen dieser Sehnsucht.

Martin Schaub

Lieber Herr Doktor

Eine Kollektivproduktion und die Überlegungen danach

Exposition. Zu Beginn, ungefähr vor einem Jahr, planten wir einen 30 bis 45 minütigen Diskussionsfilm zum Thema « Abtreibung in der Schweiz ». Die Wahl des Themas war bedingt durch unsere Praxis als Frauen der Infra (Informationsstelle für Frauen), die wöchentlich, und als Ärzte, die täglich mit dem Problem konfrontiert wurden. Das Thema Abtreibung lag uns nahe, weil es exemplarisch sehr viel aussagen konnte über die Situation der Frau in der Schweiz.

Am Schluss bestand unsere Arbeit aus einem 60 minütigen Film, der vor der Abstimmung über die Fristenlösung während 10 Wochen in 8, während der letzten 6 Wochen in 15 Kopien täglich irgendwo in der Schweiz gezeigt wurde. Zwischen 60 000 und 80 000 Leute haben den Film gesehen. Das ist eine grosse Zahl gemessen an unserm Arbeitsaufwand, an den finanziellen Mitteln, gemessen auch an der Tatsache, dass keine reguläre Kinoauswertung und keine TV-Ausstrahlung stattfand. Unter anderen beurteilen Hedi Schaller (SABZ, 75 Vorführungen mit 3 Kopien), Annemarie Rey (Vereinigung f. straflosen Schwangerschaftsabbruch), Elfi Schöpf (SPS-Sekretariat), Prof. H. Stamm (Baden) den Film als ausgezeichnetes Mittel im Abstimmungskampf. Diese auf realpolitischem Boden stehenden Leute, die sich seit Jahren für die Fristenlösung einsetzen, und die sich — wie wir übrigens auch — keine Chance für die Freigabe ausrechneten, bezeichnen das Resultat (48 % Ja-Stimmen) als positiv. Unser Teilnehmen am Abstimmungskampf war *nicht* ein Kampf um ein kurzfristiges Erfolgsziel, sondern ein Teilnehmen an einem Prozess, der z. B. dank einer Abstimmungskampagne voran-

getrieben werden kann. Wir wussten aus der Praxis, dass selbst bei der (unwahrscheinlichen) Annahme der Fristenlösung sich die Situation für die Frauen der konservativen Kantone nicht ändern würde in den nächsten 5 bis 10 Jahren. Sie würden weiterhin keine Ärzte finden und in die Städte wandern müssen. Mit dem Film wollten wir den Leuten das Problem vor Augen führen und nicht propagieren: Fristenlösung ja. « Emanzipatorischer » Film heisst für uns nicht, den Zuschauer zu der Meinung zu bringen, die wir von ihm erwarten. Es heisst für uns vielmehr, den Zuschauer überhaupt zu motivieren, seine Meinung, wie sie auch immer sei, zu reflektieren, sie auszudrücken, sich persönlich in einem Votum zu engagieren. Der Zuschauer, der provoziert wird, seine Gedanken öffentlich zur Diskussion zu stellen, steht bereits in einem Bewusstseinsprozess. Das ist unser Ausgangspunkt.

•

Exkurs 1. Der Verleih wäre in diesem Ausmass nie möglich gewesen ohne die Infrastruktur der Filmcooperative und ohne die Arbeit der Filmgruppe. Es war von Anfang an klar, dass die Mitarbeit an einem Diskussionsfilm auch die Mitarbeit an den Vorführungen bedeutete. Das Filmemachen war eine erste Arbeitsleistung, das Erarbeiten eines Instrumentes. Die Vorführfähigkeit war immer als zweite Leistung vorgesehen. Interessierte wurden zusätzlich aufgefordert, die Vorführungen in die eigenen Hände zu nehmen. Frauengruppen nahmen Projektorkurse in der Filmcooperative und zogen während Wochen in Eigenregie mit dem Film herum. Sehr gut war auch der Kontakt zu Einzelpersonen (Hausfrauen, Lehrer, Pfarrer), die von sich aus Vorführungen in ihren Gemeinden organisierten. Die Filmgruppe funktionierte in diesem Fall als Berater, einzelne nahmen auf Wunsch an der Veranstaltung teil, traten aber zugunsten der Autonomie der Veranstaltenden in den Hintergrund.

•

Exkurs 2. Die Realität der Frauen in der Innerschweiz, mit welcher konfrontiert zu werden für uns eine heilsame Erfahrung war. Frau aus einem Innerschweizer Dorf: « Wir wollen eure Abtreibung nicht. Wie sollen wir uns noch unsere Männer vom Leib halten, wenn wir nicht mehr sagen können, ich werd gleich wieder schwanger? Die schicken uns dann nach Zürich abtreiben! » Frau aus Zürich (spontaner, nicht überlegter Ausruf): « Was habt Ihr denn für Männer? » Frauen aus der Innerschweiz (sehr wütend): « Glaubt nur ja nicht, Ihr hättet in Zürich die bessern! »

Die Frauen dieser Kantone verfügen oft nicht einmal über die einfachsten Verhütungsmittel.

Die Realität der Gegner. Die Filmgruppemitglieder bekamen sie zu spüren durch anonyme Telephone, Drohbrieve, verschiedene Prozessandrohungen, einen tatsächlich als unwahrscheinliche Farce über die Bühne gegangenen Prozess, der im Sand verlief. Am härtesten war der im Film vorkommende Arzt betroffen, der den Verunglimpfungen seiner Herren Kollegen ausgesetzt war. U. a. wurde behauptet, der im Film gezeigte Abbruch sei fiktiv oder schlecht ausgeführt. Nur indem er selbst mit Verleumdungsklagen drohte, konnte er solche Gerüchte zum Verstummen bringen. In Vorführungen konnte man gelegentlich die Autoritätsgläubigkeit des Publikums und das Prestige der Ärzteschaft kennen lernen. Ärzte konnten ihre Lügen aufdecken (z. B. « Wenn Ihr ja stimmt, wird auch jedes missgestaltete Neugeborene mit einer Spritze getötet »), und ein Teil des Publikums war stets bereit, diesem « lieben Herrn Doktor » alles zu glauben.

•

Fazit. Gemessen an quantitativen Kriterien war der Film ein Erfolg, sein Gebrauchswert ist rein äusserlich als gut zu bezeichnen: der Film hat « funktioniert ». Wir sind uns jedoch bewusst, dass Zahlen über die Qualität des Films nichts aussagen. Wir selbst kennen seine Fehler, wissen, dass viele An-

sprüche nicht eingelöst werden konnten. Die Fertigstellung war ein non-stop-Marathon mit allen sich daraus ergebenden filmischen und persönlichen Problemen. Man gab sich im Mai mit der Hälfte und weniger dessen zufrieden, was im Januar noch geplant war. In absehbarer Zeit wird man uns wahrscheinlich auch von offizieller Seite bestätigen, dass der Film schlecht ist. Wir sind überzeugt, dass schlechte Filme nicht nützliche Filme sein können. Den Anspruch, dass ein nützlicher Film auch ein guter Film sein muss, wollen wir unbedingt aufrecht erhalten. Hier müssen Selbstkritik und Analyse einhaken.

In einigen Punkten sind wir uns einig. Richtig finden wir nach wie vor die Art der Interviews: die befragte Frau erzählt halbnah einem Gruppenmitglied, das der Kamera den Rücken zukehrt, ihre Erfahrung. Wir haben ein Dutzend Interviews in dieser Konstellation gefilmt. Eine Fernsehcutterin, die das 8-Minuten-Interview mit Françoise T. auf dem Schneidetisch sah, sagte: « Das könnt ihr nie machen. Wo sind die Gegenschnitte? Wo sind die Grossaufnahmen? » Wir wollten nicht, dass Françoise dem Zuschauer ins Herz weine. Der Zuschauer sollte sich nicht mit einem beklagenswerten Opfer identifizieren. Identifikation erschwert selbständiges Weiterdenken. Um allen Missverständnissen vorzubeugen: « sich nicht identifizieren » heisst keineswegs « keine Emotionen haben ». Wir wollten dem Zuschauer lediglich die Emotion « Mitleid » verweigern (Mitleid blockt ab), vielmehr die Emotion « Solidarität » mit Frauen in einer Situation, die sie extrem zur Unterdrückten macht, die Emotion « produktive Wut » hervorrufen.

Schlecht finden wir u. a. die Zwischenteile. Schlecht im Sinn von filmisch ungenügend und nicht im Sinn von unvollständig. Filmemacher stehen hierzulande (wohl auch anderswo) immer unter einem Vollständigkeitszwang, was dazuführt, dass sie jahrelang an ihren Produkten arbeiten. Differenzierter, breiter, subtiler wollten wir das Thema zu Beginn angehen, aber nicht allumfassend. Wenn der Zuschauer von

selbst draufkommt, dass in einem Diskussionsfilm « etwas fehlt » und darüber spricht, dann ist diese « Fehl-Leistung » implizit im Film enthalten.

Die Ästhetik des Gebrauchsfilms ist nicht geschrieben, und es ist uns nicht möglich, sie jetzt zu schreiben. Präzise Vorstellungen müssen unbedingt erarbeitet werden, bevor auf diesem Filmgebiet weitergemacht wird.

*

Exkurs 3. Wir haben die Filmarbeit ohne Geld begonnen und unternahmen grosse Anstrengungen, die Mittel zu erhalten. Zu Beginn war die Situation verzweifelt, und es wurde beschlossen, über Geldfragen nicht mehr zu sprechen, da die Arbeit dadurch gelähmt wurde. Hunderte von Briefen wurden während Wochen an Freunde, Bekannte, Politiker und Organisationen verschickt. Bei fortschreitender Arbeit flossen die Spenden von Privatpersonen reichlich. Heute sind die Auslagen gedeckt, Honorare wurden nicht bezahlt. Gratisarbeit beruht aber auf einem elitären Prinzip (wer kann sie sich heute leisten? Sind die, welche sich das leisten können, auch immer die richtigen Leute?) und soll nicht idealisiert werden. Auch die Geldaktion wollen wir im Nachhinein weder idealisieren noch unbedingt empfehlen, obwohl sie uns zeigte, dass eine breite Basis unser Projekt wichtig fand. Die Aktion hat uns viel zuviel Zeit gekostet. Das Geld kam zusammen, weil das Thema aktuell war und jeden einzelnen betreffen konnte. Würde sich diese Art von Geldbeschaffung durchsetzen, könnte sich bei der Themenwahl eine Art Opportunismus durchsetzen, würde man sich zum voraus fragen, mit welchem Filmthema man am meisten Geld erhalten könnte. Offizielle Stellen könnten sich vermehrt um einen Beitrag drücken mit dem Hinweis auf den Erfolg der Basis-Geldbeschaffung.

Von offizieller Stelle wurden wir kaum unterstützt. Dadurch dass wir plötzlich auf die politische Realität einschwenk-

ten und den Film kurzfristig fertigstellen wollten, gingen wir des EDI-Beitrages verlustig, obwohl die Expertenkommission mit allen gegen eine Stimme das Projekt befürwortet hatte. An dieser Stelle muss wieder einmal ganz klar gesagt werden, dass es in der Schweiz unmöglich ist, einen Film zu einem politisch brisanten Thema mit einer Unterstützung des Bundes zu realisieren. Diese Tatsache sollte ehrlicherweise in den Richtlinien zur Filmförderung offen festgehalten werden.

Gewerkschaftsbund und SPS unterstützten das Projekt nur zögernd und mit lächerlich kleinen Beiträgen, obwohl sie den Film nachträglich sehr stark einsetzten. Es wäre an der Zeit, dass die zuständigen Gremien merkten, dass Filme nicht zu unterschätzende Mittel der Öffentlichkeitsarbeit darstellen. Dass Filme eine bessere, weil offen geführte Strategie ermöglichen und auf einer ganz andern Ebene funktionieren als letztlich anonym und parolenhaft gehaltene Kleber, Zündholzbriefchen, Postversand in private Haushaltungen und dergleichen. Es ist mühsam, dass qualifizierte Filmemacher immer noch auf Misstrauen stossen und ihre Projekte den später mit ihnen zusammenarbeitenden Organisationen betelnderweise schmackhaft machen müssen. Erfreulicherweise scheint sich in einzelnen Gewerkschaftssektionen eine Änderung in Richtung einer aktiveren Medienpolitik abzuzeichnen. Sie haben gemerkt, dass der Film als Produkt zwar teuer, in seiner Effizienz (Diskussion in Öffentlichkeit und Presse) aber verglichen mit andern Mitteln billig zu stehen kommt. Das einzige Machtpotential politisch engagierter Filmemacher, Künstler, Intellektueller ist im Grunde, Sachen zu machen, die von der Gegenseite nicht erwartet werden. Dieses Potential müsste einmal ohne Legitimationszwang anerkannt werden.

Mit der Geldfrage verhält es sich genau wie mit der Ästhetik: vieles muss gründlich abgeklärt werden, bis eine sinnvolle Weiterarbeit gewährleistet ist.

*Beatrice Leuthold,
im Auftrag der Filmgruppe*

« CHER DOCTEUR »

Béatrice Leuthold, une des réalisatrices du film sur la question de l'avortement, dessine l'histoire de ce film d'intervention et fait — au nom du collectif — l'autocritique, le bilan de cet expérience. Pendant dix semaines, le film circulait avec huit copies, pendant les six dernières semaines avant la votation, avec 15 copies. Entre 60 000 et 80 000 spectateurs ont vu ce film. Ceux qui l'ont utilisé dans leur campagne le jugent utile et efficace. Le collectif a toujours visé plus haut; même si l'initiative avait été acceptée, la situation de la femme n'aurait pas changé profondément. « Film émancipateur » ne signifie pas donner des réponses, mais provoquer la réflexion.

La distribution a été effectuée en collaboration avec la « Film-cooperative » de Zurich; les auteurs du film ont pris des cours d'opérateur; elles ont accompagné le film dans toute la Suisse. La collaboration avec des groupes et des personnalités aux lieux de la projection était excellente. Par contre, le collectif a rencontré des murs d'incompréhension (souvent motivée par un sentiment d'infériorité) chez des femmes concernées et un front d'adversaires (souvent des médecins) qui ne reculaient devant rien. En ce qui concerne le succès quantitatif du film, la valeur de « Cher Docteur » est considérable; le film a fonctionné. En ce qui concerne la qualité « intérieure », Béatrice Leuthold pèse le pour et le contre. L'esthétique du film à usage immédiat n'est pas encore écrite. Mais partant des expériences pratiques, le collectif se pose des questions avant de continuer le travail. Il réfléchit en même temps sur le financement de films d'intervention politique. Il aimerait bien que la Confédération se prononce clairement: Est-ce qu'elle peut aider des projets qui abordent une problématique politique précise et qui reflètent clairement une position politique. Sinon, les partis et groupements politiques devront changer d'attitude. Les cinéastes ne sont pas des mendiants, mais des confédérés qui méritent la confiance et l'appui financier. (msch.)

Huis clos im Schnee

Über Markus Imhoofs «Tauwetter»

In einem kleinen Bahnhof irgendwo in den Bergen sind in dichtem Schneetreiben einige welsche Trainsoldaten damit beschäftigt, ihre Pferde zu verladen. Der WK geht zu Ende, es herrscht Aufbruchstimmung. In Gedanken sind sie schon weg, der eine beim Mittagessen im Bahnhofbuffet Chur, der andere zuhause, bei Liliane... Dann hört man ein langes, dumpfes Grollen, die Pferde trampeln und wiehern erschrocken. Die Kamera wird mit einem schnellen Schwenk nach oben gerissen — Schnitt — tosend geht ein Lawine zu Tal — Schnitt — Im Hotelsaal stürzen die Gäste aufgeregt ans Fenster, und die Wirtin meint lakonisch: « Jetzt ist es halt doch, wie ich gesagt habe. Ans Abreisen ist auf alle Fälle nicht zu denken. »

Damit beginnt für die Gästeschar — deutsche und Schweizer Touristen — im einzigen Hotel des Bergdorfes eine Zeit der Ungewissheit, die weniger von unmittelbarer Gefahr als vielmehr vom Umstand geprägt ist, dass niemand voraussagen kann, wie lange die unerwartet verlängerte der Skiferien dauern wird. Die Lawine hat die Zufahrtstrasse verschüttet, der andauernde Schneefall die Gefahr weiterer Lawinen vergrößert. Der Dorfteil jenseits des Baches wird sicherheitshalber evakuiert. Einige einheimische Familien sowie die Soldaten werden im Hotel untergebracht, die Touristen müssen zusammenrücken. So auch Jutta (*Gila von Weitershausen*) und Manfred (*Arthur Brauss*) — ein Zahnarzt-Ehepaar aus Frankfurt, seit acht Jahren verheiratet, mit achtjähriger Tochter Sandra — die das Kinderzimmer den Soldaten überlassen. Die Enge im überfüllten Hotel wird langsam übermächtig. Bei jeder Bewegung stösst man jemanden an, tritt jemanden auf die Füsse. Die dünnen Wände verunmöglichen jede Gebor-

genheit. Immer das Gefühl, nirgends allein sein zu können, ständig beobachtet zu werden. Die Eingeschlossenheit, dieser äussere Druck, hat für Jutta und Manfred zur Folge, dass sie, halb aus Spiel und Langeweile, halb im Ernst, über sich und ihre Beziehung nachzudenken beginnen. Die romantische Liebe der Studentenbudenehe von damals ist längst verfliegen. Man begegnet sich in Klischees und abgegriffenen Gesten. Und die erneute Schwangerschaft hat Jutta unsicher gemacht. Immer mehr wird die innere Enge und Leere dieser Beziehung sichtbar. Die beiden streiten, ein Wort gibt das andere. Die Auseinandersetzung kulminiert in Vorwürfen. Jutta zu Manfred: « Die ganze Welt hast du verändern wollen und hast nur dich verändert. » Darauf Manfred zu Jutta: « Und du hast nicht einmal dich verändert, du hast einfach immer mitgespielt, du hast überhaupt nie etwas gemacht, nicht einmal — nicht einmal einen anderen Mann! »

Tags darauf kommt Jutta zu spät zum Nachtessen. Manfred hat längst begriffen, dass sie seinen Vorwurf als Aufforderung verstanden hat. « Eigentlich hab ich's gemacht wie eine Strafaufgabe », erklärt sie ihm zwischen Braten und Salat, doch Jean-Luc (*Niels Arestrup*), der Trainkorporal mit dem immertraurigen Blick, hat Feuer gefangen. Zwischen den beiden Männern beginnt das alte Spiel von Eifersucht und Verletztheit. Nur Jutta scheint etwas begriffen zu haben. Am Schluss reist sie ab, allein mit ihrer Tochter. Wie weit sie kommt, erfährt der Zuschauer nicht; schon am nächsten Bahnhof stehen die beiden Männer: Bei der grössten Spannung steht das Bild still. Ende!

«Tauwetter» ist erneut ein Gefängnisfilm. Wiederum besteht Fluchtgefahr, und einmal mehr kommt es zu einem Ausbruchversuch mit sehr geringer Chance auf Erfolg.

VON DETAILS UND DETAILS

Ich tue mich schwer mit Imhoofs neuem Film. Was ich an

« Tauwetter » bewundere, ist die Kraft, mit der er diese innere und äussere Enge im eingeschneiten Bergdorf, die Kälte zwischen diesen so zur Nähe gezwungenen Menschen, sichtbar macht, wie er das Gefühl der Eingeschlossenheit dem Zuschauer erfahren lässt. Was mich ebenfalls überzeugt, ist die Art und Weise, wie das Sprachproblem, das sich ja bei Deutschschweizer Spielfilmen immer wieder stellt, souverän gelöst ist. Die Soldaten reden französisch und bruchstückhaft deutsch, die Schweizer Hotelgäste Mundart und mit den deutschen Gästen Schriftdeutsch, wie man es halt in der Schule so gelernt hat, und die Einheimischen schliesslich unterhalten sich auf rätoromanisch oder im Bündner Dialekt, sprechen aber mit den ausländischen Gästen und mit den Soldaten ebenfalls ein Schuldeutsch mit deutlicher Mundartfärbung. Diese « Vielsprachigkeit » wirkt völlig natürlich und authentisch.

Mühe macht mir dagegen die Grundkonzeption des Films, Imhoofs Erzählstil gewissermassen. Bei « Fluchtgefahr » hatte er die Formel geprägt: « In der Summe des Unnötigen entlarvt sich das Wesentliche. » Dass das zutreffen kann, hat er mit eben jenem Film eindeutig bewiesen. Für « Tauwetter » nun wurde die Formel modifiziert. « Ich muss das Wesentliche in der Summe der Nebensachen aufzeigen », schreibt Imhoof im Vorwort zur Pressedokumentation, und, verkürzt, steht im Dreharbeits-Tagebuch unter dem Datum des 30. Januars: « Das Wesentliche ist die Summe des Unnötigen ». Und daran hat sich der Filmemacher denn auch konsequent gehalten. Einerseits durch die Aneinanderreihung von unzähligen Details auf der Bild- wie auf der Tonebene, andererseits durch den knappen Dialog und die fast beiläufige Inszenierung der Hauptfiguren. Das heisst, er liefert dem Zuschauer gewissermassen Mosaikstein für Mosaikstein. Nun gibt es aber wichtige und weniger wichtige Details. Das wird schon in der ersten Szene klar. Der Dialog zwischen den Soldaten und dem Bahnarbeiter ist nur fragmentarisch verständlich. Dem Zuschauer wird bedeutet, dass hier nicht

jedes Wort zählt, dass die Satzketten zur Ambiance gehören, wie im folgenden viele Off-Dialoge auch. So hört man denn über dies und das hinweg, und plötzlich fehlen wichtige Mosaiksteine. Kommt dazu, dass die Tonqualität (sowohl bei der Pressevisionierung in Zürich wie in Bern) stark unterschiedlich ist, so dass einige Dialogstellen bei bestem Willen nicht verständlich sind. Dies mindestens ist meine Erfahrung.

Nach der ersten Visionierung des Films in Zürich hatte ich Mühe, den Motivationen einzelner Figuren zu folgen. Da schien mir einiges nicht ganz zusammenpassen zu wollen. Bei der zweiten Vorführung konzentrierte ich mich auf gewisse Passagen, bis ich dann die Mosaiksteine zusammenbrachte; richtig, wie die Drehbuch-Lektüre daraufhin verifizierte. Doch das Problem der Details liegt nicht nur auf der Ton- und Sprachebene.

Imhoof wundert sich, dass es Filmkritiker gibt, die nicht bemerken, dass Jean-Luc, wenn er mit Jutta aus dem Stall-Zelt tritt, Juttas blaugeringelte Wollmütze trägt. Die Blitzumfrage nach der Berner Pressevorführung unter Kinoleuten und Kritikern hat, wie Imhoof weiss, erneut ergeben, dass kaum einer diesen Tausch mitbekommen hat, einen Tausch der ja am Schluss des Films seine Entsprechung findet, wenn Manfred Jean-Lucs Militärmantel trägt. Ein zweites Beispiel: Juttas Empörung über Jean-Luc, als die beiden im Wagen in den andern Dorfteil hinüberfahren, wird nur erklärbar, wenn der Zuschauer bemerkt, dass Jean-Luc trotz des eingebundenen Fusses nicht hinkt, wenn er aussteigt, um die Brücken-Absperrung zu entfernen.

Solche Details müssen erkennbar sein, müssen wahrgenommen werden können. Nur so ist der Zuschauer in der Lage, sie zum Wesentlichen zu summieren. Ich gebe Imhoof völlig recht, wenn er sagt, im Kino einen Film anzusehen, müsste so lebensgefährlich sein wie Autofahren, müsste dieselbe Aufmerksamkeit erfordern. Aber um ein Auto zu lenken absolvieren wir eine Prüfung! Und beim Autofahren bewahrt uns die zunehmende Routine vor Unfällen, im Kino

aber macht Routine blind. Ich wünsche « Tauwetter » möglichst viele « sehende » Zuschauer.

Hans M. Eichenlaub

« **Tauwetter** ». Premiere : 22. Oktober in Scuol und Lavin. Produktion : Limbo Film AG, Zürich ; in Koproduktion mit Solaris OHG, München. Buch und Regie : Markus Imhoof. Drehbuch-mitarbeit : Claude Chenou. Kamera : Gerard Vandenberg. Ton : Vladimir Vizner. Schnitt : Marianne Jäggi. Regieassistentz : Adrian Marthaler. Beleuchtung : Willy Kopp. Ausstattung : Dani Bodmer. Produktionsleitung : René Egger. Aufnahmeleitung : Peter Spöri, Edi Hubschmied. Herstellungsleitung : George Reinhart, Peter-Christian Fueter. Darsteller : Gila von Weitershausen, Diana, Arthur Brauss, Niels Arestrup, Lotte Lang, Irene von Lichtenstein, Gerda Schweizer, Herbert E. Meyer, Joos Heintz, Kurt Meier, Marlies Mühlemann, Arthur Mühlemann, Roger Jendly, Yves Räber, Jacques Michel, Daniel Gubler, Eric Berthoud, Jean Claude Bocherens, Tina Cuorad sowie 90 der 130 Einwohner von Lavin. Drehzeit : 12. Januar bis 7. März 1977 in Lavin. Susch, Sent und Pontresina. 35 mm., Farbe, 100 Minuten.

HUIS CLOS DANS LA NEIGE

Dans un petit village de montagne, les habitants, des touristes et quelques soldats sont bloqués par une avalanche. Une partie du village est évacuée, tout le monde se bouscule dans le petit hôtel. Un couple allemand avec leur fille évacue la chambre de l'enfant pour les soldats. Dans l'étroitesse inattendue, le couple commence à s'interroger, à se quereller finalement. Le mari reproche à sa femme de n'avoir rien « réalisé » toutes ces années de leur mariage, même pas un autre homme. Le lendemain, la femme « rattrape » ce qu'elle a manqué ; elle touche avec un des soldats. Entre les hommes, le vieux jeu de la jalousie et de la vulnérabilité commence. Tous les trois sont finalement littéralement enfermés. La femme devient consciente de ce qui se passe avec eux et avec elle ; elle part avec sa fille, mais à la première gare, les deux hommes l'attendent.

L'étroitesse, le froid et le climat du danger dans « Le Dégèle », deuxième long-métrage de Markus Imhoof convain-

quent. Le problème linguistique est résolu comme dans peu de films suisses alémaniques ; chaque personnage parle sa langue.

Les difficultés du spectateur résident en la forme de narration qu'Imhoof a choisie. « L'essentiel se démasque dans la somme des banalités », dit le metteur en scène à propos de « Risque d'évasion ». Maintenant, il modifie : « L'essentiel, c'est la somme des banalités ». Le film de Markus Imhoof est une mosaïque de banalités. Imhoof risque les malentendus à cause de la manière passagère avec laquelle il met en scène ces banalités, surtout en ce qui concerne le son. Imhoof dit que regarder un film devrait impliquer presque un danger de mort. Ce danger nous rendrait attentif. Mais, pour les spectateurs, les salles de cinéma ne sont pas si dangereuses. (msch.)

INHALTSVERZEICHNIS/TABLE DES MATIERES

Editorial : Video — Zweck und Mittel	3
Jean Richner, Politische Videoarbeit in der Schweiz und anderswo	7
Francis Reusser, Video & Co.	18
Ecoutez-voir	21
François Albera, La Bande des quatre	23
Jean-Luc Godard, Über Unabhängigkeit, Ideen, Film und Video	31
René Berger, Les mousquetaires de l'invisible	39
Werner Jehle, « Cinéma mort ou vif »	45
Alexander J. Seiler, « Josephsohn — Stein des Anstosses »	52
Martin Schaub, Roman Hollenstein	60
Beatrice Leuthold, « Lieber Herr Doktor »	63
Hans M. Eichenlaub, Über « Tauwetter »	70

“ Ecoutez-voir “

Miéville / Reusser / Tanner / Verna

Video-animation

Godard-Aperçus

Video-Art

etc.