

Interview mit Cecilia Hausheer

Transkription: Eva-Maria Schleiffenbaum

Abkürzungen: CH: Cecilia Hausheer, SP: Siri Peyer und GF: Gabriel Flückiger

Aufnahme 1:

CH: Eben, also das hier kann ich Euch gerne zur Verfügung stellen, das ist so kurz und bündig. Denn ich weiss nicht, ob ihr das in Euren Akten habt.

SP: Nein.

CH: Und eben das hier ist, wie wir jeweils zum Beispiel für Bü... Das hätte ich jetzt hier aufgeklappt, da haben wir kein Geld bekommen. Wir haben also wirklich solche Dossiers zusammengestellt für unsere Geldgeber. Kurz bei uns einfach gehört, aber... Es kommt schon etwas halbwegs daher, aber das Sponsoring-Dossier bringt euch nichts für eure Arbeit, oder?

GF: Doch, eigentlich schon, sehr. Weil es ja genau ums Selbstverständnis geht, das du erwähnt hast.

CH: Okay. Also ich habe jetzt hier nicht so genau gelesen, mich haben vor allem so ein wenig die Namen interessiert, wer da alles... Und die Kataloge, die habt ihr. Das ist eben Peter-Moser-Ästhetik. Das finde ich jetzt ein besonders schönes Design. Wobei er hat also... Ich mag mich nicht... Es gab wenige Ausnahmen, irgend ab einem bestimmten Zeitpunkt war er unser Hausgrafiker. Da hat er also Kataloge und Flyer, Plakate... Alles Peter Moser. Also er hat eine ganz eigene Handschrift, wie man sieht.

Und es ging natürlich darum, die Gestaltung den Inhalten anzupassen, also dem Selbstverständnis des Festivals. Das heisst also keine lineare Grafik, sondern Versuchsanordnungen, experimentell Neuartiges. Und irgendwann ab einem bestimmten Punkt hat natürlich die Wiedererkennbarkeit – also das ist seine grafische Handschrift für das „Viper“-Festival – und irgend ab einem bestimmten Punkt war die Wiedererkennbarkeit auch eine Auflage. Wenn man das hier miteinander: Das hier ist der Katalog von 90 und wenn man den Flyer von 94 anschaut, dann ist die Wiedererkennbarkeit klar gegeben.

GF: Ist das etwas, das ihr ihm gegenüber kommuniziert habt: Wir würden gerne ein Erscheinungsbild haben, das wiedererkennbar ist?

CH: Ja, also Christoph hatte nie eine grafische Ausbildung, aber ich meine, wenn Martin Heller zu einem unserer Bücher, das Christoph gelayoutet hat und zu dem er die Grafik gemacht hat, sagt: „Es ist eine sehr schöne Grafik“, dann heisst das etwas. Also Christoph hat eine Naturbegabung und er hat die Kommunikation mit Peter Moser gemacht. Und sie haben sich sehr wohl in sehr professioneller Art miteinander über die Gestaltungsrichtung unterhalten.

GF: Aber weisst du, ob man bereits ein Corporate-Identity-Denken hatte, im Stil von, dass man das Design des Flyers auch auf den Saal-Text oder den Wand-Text oder so etwas tat?

CH: Da müssten wir gleich einmal nachschauen. Das ist zum Beispiel eine Zeitungsbeilage. Jetzt wäre es interessant zu wissen, aus welchem Jahr, sieht man das?

SP: 91, hier.

CH: 91. Das ist 94 und das ist 1990. Also das sind drei verschiedene Print-Formate: Katalog, Flyer und Zeitung. Und da ist der Wiedererkennungseffekt klar gegeben. Auch wenn man das Presse-Dossier dazu nimmt.

GF: Also kann man sagen, ab den 90er Jahren war das so.

CH: Ja, jetzt habe ich diese Kataloge nicht hier, aber bei den Krienser Filmtagen war das natürlich sehr viel einfacher. Also wenn wir hier schauen: Das hier ist Krienser Filmtage. Wenn man das vergleicht mit einer solchen Grafik: da hat man die Schreibmaschinen-Ästhetik, Typo.

SP: Ja, das ist ein anderes Jahrzehnt.

CH: Und da müsste man schauen: Der Umzug war... Also die Krienser Filmtage wurden um 79 / 80 gegründet. Also sagen wir mal, ich mag mich erinnern, ich war dort, als es noch im „Skala“ oder „Skalo“, oder wie das hiess, stattfand, und da wurde zum Beispiel „Züri Brännt“ gezeigt. Also das heisst, die Bewegung hat bis in die „Viper“ hinein stattgefunden. Wie gesagt: Die Ästhetik

<00:05:00>

war damals, ist ja logisch, eine sehr andere. Und ich nehme einmal an, dass im Zug des Umzugs nach Luzern Schritt für Schritt eine Art... Also ich weiss natürlich nicht, ob das unter dem Begriff „CI“ abgehandelt wurde, aber wenn man diese Produkte anschaut, dann sieht man da klar eine Tendenz. Da ist die Wiedererkennbarkeit eins zu eins, wenn man vergleicht. Hier haben wir die Variante 90 und hier 91, eigentlich identisch, die Variation ist die Farbe.

Und es kann durchaus sein, wenn es um die Frage nach dem Video geht, habe ich zum Beispiel etwas von 87 gefunden, das für euch auch noch interessant sein könnte. Früher hiess das Festival „Film-Video-Performance-Tage“. „V“ für Video und dann Film „Fi“ und „Per“ für „Performance-Tage“. Und irgendwann fiel das „F“ weg. Also wahrscheinlich aus Gestaltungsgründen, denn wir zeigten ja nicht plötzlich keine Experimentalfilme. Aber so ist der Name entstanden. Es ist das Kürzel von Film, Video und Performance. Also es ist ein super Name, wenn ich mir das so überlege.

GF: Es ist auch lustig, wie man das dann wiedergab. Ich glaube, ich habe auch bereits „V/F“ gesehen, „VF“ zusammen. Es war wohl eine ziemliche Herausforderung für gewisse Textschreibende.

CH: Ja, genau. Und eben ich weiss jetzt nicht, aber das könnt ihr sicher anhand des Archivs recherchieren, wann, in welchem Jahr, der Umzug wirklich war. Ich würde sagen im Jahr siebenund... Oder wisst ihr das gerade?

SP: Ich habe es hier in den Unterlagen, hast du es ausgedruckt?

GF: Ja, das ist das, was ich dir gestern Abend auch noch geschickt habe von Luigi.

CH: Ach ja, genau.

GF: Und der Umzug nach Luzern: 85.

CH: 85 schon, ah ja.

SP: Der Name "Viper" kam dann erst zwei Jahre später, nicht wahr?

GF: Damals, 85, war genau die Namensänderung auf „Viper“.

CH: Okay, weil da nahm das wie eine andere Dimension an. Natürlich ging das nicht Schlag auf Schlag, sondern war ein organischer Prozess. Aber das war wie: Von einem Vorort sozusagen in die urbanen Gefilde umziehen. Und ich meine, das ist... Also die Initiative zu den Kriener Filmtagen, das waren eigentlich vier Freunde, die fanden, sie würden für ihren erweiterten Freundeskreis diese Tage organisieren. Also das waren nicht Leute, die voll professionell mit Film zu tun hatten.

GF: Und das war auch keine strategische Absicht im Sinn von: Wir machen jetzt ein grosses Festival?

CH: Nein, überhaupt nicht, also so, wie es mir von ihnen selbst vermittelt wurde. Sondern das war eher aus einer Leidenschaft. Und ich weiss auch nicht, wer dort... Also es waren sicher auch noch... Also Luigi kam ganz früh rein, etwa im Jahr 2, und Christoph kam im Jahr 2 rein. Also das waren ganz Frühe. Und ob der Künstler André Fritschi auch noch etwas damit zu tun hatte: Keine Ahnung. Aber in Kriens waren sicher einmal Christoph und Luigi wichtig. Und die eigentlichen Gründungsmitglieder waren Valeria, mit ihm habt ihr ja schon geredet. Und Pius Felder und natürlich Fredi Keil, der Bruder von Erika Keil, die ja später auch, sogar ein Jahr von mir, eingestiegen ist.

Und es ist interessant, dass Fredi und Pius, also Valeria weniger, aber Fredi und Pius noch jahrelang als Mitarbeiter dabei waren, und zwar wegen der eigentlichen Veranstaltung, sie blieben dem Festival immer treu. Und als jemand mit Füßen in der Kulturlandschaft von Luzern war das ja wichtig, denn mit den Jahren hatten wir ganz ein treues Stammpublikum. Es war einfach klar: Wenn die „Viper“ stattfindet, muss man dorthin.

<00:10:00>

Ich bin überzeugt, dass das auch viel damit zu tun hatte, dass „Viper“ lokal sehr verankert war. Es war nicht ein Gebilde, das vom Ausland her hergekommen war oder von der Stadt

Zürich. Obwohl von der Leitung ab einem bestimmten Zeitpunkt, als es in Luzern stattfand, vor allem auch mit der zweiten Generation mit Fred und Annett Schönholzer und wem noch alles, wohnte etwa 90 Prozent der Kerngruppe der Mitarbeitenden in Zürich. Weil andere wie zum Beispiel Fredi und Pius und eine Zeit lang auch Erika, wohnten in Luzern. Und Erika hatte auch ganz eine wichtige Rolle für die kulturpolitische Verankerung der „Viper“. Also sie als Personalunion, als vormalige Kopräsidentin vom Sedel, der Musikstätte auf dem Hügel, wo früher das Gefängnis war. Dort waren früher Musik-Übungsräume, ich glaube auch Veranstaltungsorte. Und dort war sie Kopräsidentin, später war sie Kopräsidentin des Boa-Kulturzentrums. Das heisst, diese Köpfe waren via Person Erika auch kulturpolitisch aktiv vor Ort.

GF: Wann kamst Du denn dazu?

CH: Wart einmal, ich schloss mein Studium 87 ab, das heisst 88. Denn ich wusste: Wenn ich das Studium nicht abschliesse, werde ich das später schwerlich abschliessen, da „Viper“ für mich viel attraktiver war. Daher war für mich der Entschluss gefallen, das Studium erst fertig zu machen, das tat ich im Dezember, und 88 fing ich an. Und Erika machte bereits bei der Edition 87 Diskussions-Moderationen.

SP: Aber vorher warst Du immer Besucherin. Und das war ein offenes Netzwerk, wo man sagen konnte: „Hey, ich interessiere mich, ich mache mit“?

CH: Ja, oder du bist auch... Ich bin natürlich über Christoph, er war damals mein Partner, und über Christoph hörte ich sehr früh und immer sehr viel von dem Festival.

Oh apropos Talentschmiede: Ich glaube, Thomas Imbach – das müsste man überprüfen, das wäre auch so eine Frage, die man Christoph stellen könnte – irgendwie habe ich im Hinterkopf, dass Thomas Imbach auch einmal mit der „Viper“ zu tun hatte. Und zwar, glaube ich, mehr als bloss einen Film von ihm zu zeigen. Also es kann sein, dass das nur ein Jahr war.

Ich erinnere mich auch an eine Sitzung, als Erika und ich ziemlich neu waren, oder ich war vielleicht das erste Mal überhaupt an einer Sitzung. Und die fand in Luigis Wohnung statt, ich glaube, an der Beinhofstrasse 36. Und an der Sitzung war zum Beispiel auch eine Gabriela Christen. Sie trat relativ schnell wieder aus, aber nur zum sagen, wenn du das Stichwort vom „offenen Netzwerk“ bringst: Ich glaube, das beschreibt das für diese Phase Ende 80er Jahre sehr gut. Da müsste man überprüfen, warum Fredi und Pius, die ja früher programmierten, warum sie nicht mehr in der Programm-Kommission waren, ich weiss nicht, warum dem so ist. Ob es darum ging, dass sich das Engagement während dem Jahr intensivierte und sie keine Zeit hatten, ich weiss es einfach nicht. Aber es war schon so, beim offene Netzwerk ging es wirklich darum: Wen haben wir noch im Freundeskreis? Also es begann so und ging dann so weiter.

Und irgendwann, im Zug der, ich nenne das einmal die Akademisierung der Retrospektive – das hatte sehr viel mit dem „Seminar für Filmwissenschaft“ zu tun, sprich mit meiner Person

–

<00:15:00>

rekrutierte ich die nächste Generation unter meinen Studenten. Fred war einer davon, die Crème de la Crème der Filmwissenschaft war in meinen Experimentalfilm-Seminaren. Ich lernte die Studenten à fond in den Lehrveranstaltungen kennen. Und dann fragte ich die Crème de la Crème an, ob sie das interessieren würde. Dazu gehörte Fred, Annette Schönholzer, die spätere Kodirektorin der Art Basel, und Daniel Wildmann, der später Mitglied der Bergier Kommission war. Also es sind alles Leute, wenn man ihre Lebensläufe anschaut: Die kamen als Studenten oder nach ihrem Studium zur „Viper“, engagierten sich einige Jahre und machten dann ihren Weg weiter. Und Fred ist jener, der am nächsten noch beim Geschäft ist, das heisst bei der Filmwissenschaft. Weil alle anderen machten andere Wege. (lacht)

GF: Was hattest du für eine Funktion?

CH: Ich war Mitglied der Kommission des internationalen Programms, das heisst glaube ich vom „Internationalen Film-Wettbewerb“.

SP: Vom „Internationalen Video-Wettbewerb“, nicht wahr, ist es das?

CH: Ja, und zwar international. Wir hatten Schienen wie der internationale Wettbewerb, Film- und Video-Mix. Nicht internationaler Film und eine andere Schiene Video, sondern das war zusammen. Dann hatten wir die ganz wichtige Schiene „Video-Werkschau Schweiz“. Und dort lag der Fokus nicht nur auf dem Experimentellen, sondern Dok, Fiction und Experimentell, also eigentlich Kunst-Videos.

Wenn ihr nach meiner Rolle fragt: Die Video-Werkschau war in Luigis Verantwortung, dann kam Erika dazu, sie war irgendwann das Gesicht, die Repräsentantin der „Video-Werkschau Schweiz“. Und eine Zeit lang spielte dort auch Adriano eine Rolle und nach Erikas Weggang übernahm er die Video-Werkschau sogar. Und meine Verantwortung: Ich war das Gesicht nach aussen für die Retroperspektiven. Bei diesen Retroperspektiven ging es vor allem darum, Aspekte zu einem bestimmten Thema zu vertiefen. Das machte ich in den Anfängen mit Professorinnen zusammen, unter anderem mit Noel Brinkmann, da gibt es diese Überschneidung.

SP: Das war „Frauenkino“, nicht wahr?

CH: Das war „Männerbild“. Das „Frauenkino“, das habe ich auf dem Schreibtisch zu Hause liegen, das war das „Xenix“. Aber es kann sein, dass die Inszenierung der weiblichen Lust 1987 nach Luzern geholt wurde, wir machten das fürs „Xenix“. Und die Moderation, die ich von Erika im Kopf habe, war glaube ich sogar zu dem Thema.

GF: Das war nicht „Weibliche Ästhetik“, sondern explizit „Weibliche Lust“ oder „Erotik“? Denn ich erinnere mich an ein Thema zur weiblichen Ästhetik.

CH: Ja, aber das wäre wirklich 1988, da müsste man in den Katalogen nachschauen. Es ist dumm, dass ich exakt das vom „Xenix“ – also im „Xenix“ machten wir ein Programm zur Inszenierung der weiblichen Lust und da ging es sicher auch um weibliche Ästhetik. Und ich weiss nicht, ob das erst in Luzern gezeigt wurde oder erst im „Xenix“ und dann nach Luzern wanderte und dass dort... Ulrike Zimmermann war damals eine wichtige Publizistin zu dem Thema und ich glaube, sie war sogar in Luzern. Der Kritiker und Videoschaffende Bob Fischer war auch an dieser Diskussion. Ich weiss aber nicht mehr, ob als geladener Gast oder als jemand wie ich,

<00:20:00>

der einfach aus Interesse teilnahm.

Nochmals zurück zur Retrospektive: Also 88 wird das Thema gewesen sein. Aber dort war ich noch nicht involviert, ich kam erst 89. Es kann sein, dass 1989 bereits „Männerbild“ im Experimentalfilm war. Und gewisse Kritiker fanden das sehr viel interessanter als zum x-ten Mal das „Frauenbild“, dass man sozusagen das Gegenstück auch mal anschaute aus feministischer Perspektive.

Später war sozusagen im Kern das Thema der Retrospektive im darauffolgenden oder im übernächsten Jahr bereits eingeschrieben im Thema der vorgängigen Retros. Also es war nicht eine strategische Planung, welche Themen wir aufgriffen, sie mussten selbstverständlich relevant sein, aber es war nicht das, was man unter einer strategischen Planung einer Programmation verstehen würde. Sondern es war an mir, Christoph und Erika Vorschläge zu machen, ich weiss nicht, ob Adriano beim Absegnen auch noch dabei war, einfach Vorschläge zu unterbreiten, wo man sagte: Okay, das machen wir, das machen wir nicht.

Und wegen der Einschreibung: Das Thema der darauffolgenden Retro, das als Thema schon in der Vorgängigen eingeschrieben war – ich nenne ein Beispiel. „*Found-Footige*“ (*Bitte Begriff überprüfen*) war eine der Retrospektiven. Und darin gab es einen Titel, den mich an die Musikclip-Ästhetik erinnert, und zwar: „Cosmic Ray“ von Bruce Conner. Und anhand des kurzen Musikfilms von drei bis vier Minuten kam die Idee zustande, dass man einmal etwas über innovative Musikvideos machen könnte. Das wurde dann ein Zweiteiler, im Jahr 1 und 2 gab es Teile. Und im 94 wurde das Thema in ein weiteres Format, Ausstellung, ausgeweitet: „Sound and Vision, Musikvideo und Filmavantgarde“. Das war in Zusammenarbeit mit dem „Seedamm Musikzenter“, wo die Ausstellung stattfand, und zusammengestellt wurde die Ausstellung vom Kurator Herbert Geer vom Frankfurter Filmmuseum. Der Kurator arbeitete am Frankfurter Filmmuseum, aber machte auch diese Ausstellung.

SP: Und wie hängt das mit dem „Viper“ zusammen?

CH: Ende Oktober war ja immer noch „Viper“, und die Ausstellung wurde im September eröffnet, und dauerte bis Ende der „Viper“, also die Ausstellungseröffnung. Und dort vor Ort fanden dann auch die Programme statt, das kann man hier alles lesen.

SP: Und dann habt ihr inhaltlich auch zusammengearbeitet, dass Arbeiten von dort auch da gezeigt wurden?

CH: Die Programme der „Viper“ stellten wir zusammen, aber ich kann mich nicht daran erinnern, wie es mit den Programmen war, die dort gezeigt wurden, ob dort Herbert Geer Regie über das Programm hatte.

SP: Hier steht ja: „Präsentation der *Prangnis-Tage*“, (*schwer verständlich*) das war wahrscheinlich einfach ein Fenster, in dem die Gewinner gezeigt wurden.

CH: Ja, und zwar auch vor Ort im Seedamm. Genau, es gab eine Finissage. Aber das würde ja heissen – wer hat diese dann überhaupt präsentiert?

SP: 23. Oktober 93.

< 00:25:00 >

Wahrscheinlich mit keiner Skype-Schaltung, oder? (Lacht)

CH: Nein, damals noch nicht. Also 1994 – hier hätten wir den Katalog, oder nicht? (Rascheln). Was haben wir hier für Daten? 22., das heisst ein Tag später. Also am 22., dem Samstagabend, wurden die Preisträger in Luzern bekannt gegeben, und am Sonntagabend war die Finissage der Ausstellung inklusive der Präsentation der Preisträger. Das heisst, wenn man das Zeitfenster anschaut, war das sehr miteinander verknüpft. Und das war natürlich toll, dass man sozusagen Partner hatte. Wir arbeiteten immer mit Partnern zusammen.

Und wenn man vom Format Ausstellung redet, also es wird nicht eine ganze Ausstellung, sondern es werden ja Installationen ausgestellt, müsste man auch bei Christoph nachfragen. Ich kann mich nicht an die Gründe dafür erinnern, aber es gab immer wieder Diskussionen: Was ist mit Video-Installationen. Und solche zeigten wir eine Zeit lange. Aber ich weiss nicht mehr, was das Argument war, die Schiene nicht weiterzubetreuen. Es wird Gründe gegeben haben, aber da weiss Christoph mehr Bescheid.

SP: Und war das eine Beschäftigung, an der ihr das ganze Jahr dran wart?

CH: Ja, das kann man sagen. Natürlich gibt es bei Veranstaltungen nur noch Spitzen, bei denen man nur noch schnell schlafen geht und sonst wird einfach von morgens bis abends gearbeitet. Und es ist natürlich schon so, dass ganz in den Anfängen, als ich dabei war – das war aber schon nicht mehr ganz in den Anfängen, sondern im Jahre 7 oder 8 – da war es so, wenn es darum ging, wer eigentlich was macht: vom Gästeempfang über Reden mit der Presse, Moderationen, also Filmprogramme ansagen oder Diskussionsmoderationen, bis zu WC putzen nachts um 24 Uhr, das gehörte alles dazu. Und das für minimales Geld, also im ersten Jahr verdienten ich und Erika 2000 Fränkli für die ganze Jahresarbeit. Das heisst, es war eine idealistische Tätigkeit.

SP: Also viel Freiwilligenarbeit?

CH: Apropos Freiwilligenarbeit: Bei den Programmen kann man noch sagen: Okay, das ist inhaltliche Arbeit, Steckenpferd und so. Aber es war eine riesige Helfer-Crew, die uns im Vorfeld und vor allem während dem Festival unterstützt hat! Und diese Leute kamen einfach, machten ihre Arbeit und ich weiss nicht, ob sie überhaupt etwas bekamen oder ob es eher eine Ehre war, dass man sich überhaupt bei „Viper“ engagieren durfte.

Und das ist nochmals der Bogen zurück dazu, wie wichtig für das Leben und die Dynamik des Festivals die Verankerung vor Ort war. Ich meine, wir hätten mit unseren Finanzen das Festival nie stemmen können, auch als die Grössenordnungen zunahmen, wenn das Heer an Freiwilligen nicht mitgearbeitet hätte. Die Freiwilligen waren unser Kapital. Und das war das, was in Basel überhaupt nicht funktionierte. Ich hatte ja das Gespräch mit Annette Schönholzer gesucht. Sie wohnt ja schon seit Jahren in Basel.

SP: War sie involviert beim Abwerben der Stadt Basel oder was war ihre Rolle?

CH: Das würde ich jetzt – also ich glaube, sie war in Basel noch dabei. Also muss sie eigentlich, weil sie eine Art in meine Stapfen trat. Ich stieg 94 aus, kurz bevor

<00:30:00>

ich mit Erika im „Museum für Gestaltung“ anfang. Und danach übernahm Annette und war unter anderem zuständig für die Retrospektiven, zumindest eine Zeit lang. Ich weiss nicht mehr, wann der Umzug nach Basel war, aber apropos Geld und Verankerung: Es war klar, die Stadt Luzern konnte dem Festival leider nicht mehr Geld geben. Nicht, weil der Wille nicht da war. Das Dossier ist interessant, wenn man so eine Aussage liest vom Kurzmeyer (rascheln), das war der damalige Stadtpräsident. Kurzmeyer war damals auch im Schlepptau von Rosi Bitterli, die damals Kulturbeauftragte war, sie kamen ab einem bestimmten Zeitpunkt im Duo an die Eröffnungen und Kurzmeyer sagte einige Worte. Also die ideelle Unterstützung hatten wir bis in die Kulturpolitik, aber die Stadt Luzern hatte einfach nicht so einen Kulturtopf, dass sie uns gerade einmal 300 000 Stutz hätte rüberschieben können.

SP: Und was war dann so eine Diskussion? Dass viele jahrelang für 2000 Franken, und dann...

CH: Nein nein, später gabs dann schon mehr, auch je nach Arbeit. Aber ich kann nur sagen: Noch Ende der 80er Jahre haben wir 2000... Also ich weiss nicht, wie viel Christoph, der das ganze Jahr extrem arbeitete, und wir kamen einfach punktuell für unsere Verantwortlichkeitsbereiche dazu. Aber irgendjemand musste ja die ganzen Sponsoring-Dossiers machen, irgendjemand musste die ganzen Abrechnungen machen, irgendjemand musste einen Termin festlegen, wann eingesandt werden musste, irgendjemand musste die Jurierungstermine festlegen und das war die Regie von Christoph.

GF: Und du hattest nebedran noch den Assistenz-Job an der Uni?

CH: Ja, natürlich. Das war manchmal ganz hart: Am Sonntag hörte das Festival auf und am Montag begann das Semester in Zürich. Also in einer günstigen Altersklasse und mit einer gewissen Einstellung und Leidenschaft mag man so etwas verleiden. Aber andere wären dann erst einmal eine Woche in die Ferien, aber ich musste am nächsten Tag anderswo wieder voll an die Säcke. Meine Einnahmequelle war das „Seminar für Filmwissenschaft“, aber ihr müsst also nicht meinen, dass ich dort wahnsinnig gut verdiente, vielleicht 3000 Stutz im Monat. Also nicht, dass ich mich beschweren will, überhaupt nicht, aber als Assistenz muss man wahnsinnig viel arbeiten. Und vor allem eröffnete das „Seminar für Filmwissenschaft“ 1989, das heisst... Nein, ich muss es anders sagen: Also am 1. August begann Noel Brinkmann die Arbeit und zwar wirklich am 1. August, und dann sagte ihr eine Sekretärin auf demselben Stock, es sei also Nationalfeiertag. Und dann ging sie wieder heim. Aber sie hatte eine Anstellung ab dem 1. August.

GF: Und Ende Oktober ging das Semester los.

CH: Ja, damals noch Ende Oktober und „Viper“ ging bis einen Tag vorher. Und wir hatten 300 Studenten, und nichts: Noch keine richtige Bibliothek, geschweige denn, was auch ganz wichtig war, eine Videothek. Das war eine andere Zeit. Wenn ich zu 50 Prozent angestellt war, hiess das natürlich nicht, zu 50 Prozent arbeiten, sondern eher 90. Denn wo wären wir hingekommen, wenn wir – eben, da wurde auch freiwillige Gratisarbeit gemacht.

GF: Inwiefern prägte es das Verhältnis, also Lehre über den Film und die Programmierung am „Viper“, da gab es sicher ganz viele Überschneidungen?

CH: Da gab es Überschneidungen, ich als Person bediente diese Schnittstelle. Zum Stichwort Akademisierung: Irgendwo las ich gestern, dass einer von der Presse, ich glaube sogar von der Basler Zeitung, schrieb, es sei teilweise eine Akademisierung spürbar oder wahrnehmbar, aber dass das Publikum offensichtlich keinerlei Probleme damit habe. Also es war natürlich „Akademisierung soft“.

<00:35:00>

Im Arbeitsalltag müsst ihr euch konkret vorstellen: Ich hatte für die Retrospektive entweder im Vorfeld, das heisst ein Jahr vorher, eine Lehrveranstaltung zum Thema, oder Lehrveranstaltungsthemen waren in der Umkehrfigur eine Inspirationsquelle für eine Lehrveranstaltung, weil ich zuerst für das „Viper“ ein Programm zum Thema gemacht hatte. Also das war sehr miteinander verknüpft.

SP: Das ist auch logisch, energetisch, und weil man sich mit etwas beschäftigt.

CH: Natürlich, und du kannst ganz anders in die Tiefe gehen, wenn du das Thema noch mit Studierenden zusammen bearbeitest. Also ich fand das immer sehr wertvoll, weil ich halt auch einen bestimmten Typus von Studenten hatte. Sehr engagiert, das waren nicht 08/15-Studierende, sondern sehr klug, intelligent, kritisch. Und das waren eben jene, die später für das „Viper“ arbeiteten.

Also da gab es wirklich eine Verzahnung und es ist natürlich auch eine Synergie zwischen „Viper“ und dem „Seminar für Filmwissenschaft“. Und gerade in der Retrospektive, zum Beispiel beim „Männerbild“ gab es starke Bezüge in die Filmwissenschaften hinein mit Noel Brinkmann. Ein oder zwei Jahre vorher hatte ich sie an einem Festival in Deutschland kennengelernt. Das war im Umfeld des feministischen Filmmagazins, ich glaube es hiess „Frauen und Film“, das sie in Frankfurt herausgaben. Da waren Noel Brinkmann, Heide Schlütmann und Karola Grammann drin. Und sie waren alle in der Filmwissenschaft. Heide Schlütmann hatte später einen Lehrstuhl für Filmwissenschaft an der Uni in Frankfurt; Noel Brinkmann nach 88 in Zürich, nachdem sie mit uns das Programm zu den „Männerbildern“ gemacht hatten. Also in Zusammenarbeit mit der *Noel (schwer verständlich)* und den institutionellen „Seminaren für Filmwissenschaft“ kam diese sehr reflexive Spur auch ins Festival hinein. Und entsprechend natürlich auch bei den Diskussionen. Da sagte man nicht nur: „Das ist jetzt schön“. In den Diskussionen kamen dann Beiträge, auch bei den internationalen Programmen, nahmen auch Leute aus dem Umfeld dann an der „Viper“ teil.

GF: Die Video-Arbeit wurde ja eher sukzessive in den musealen Bereichen integriert, also von Ursula Petracci, die ja am Kunsthaus Zürich ganz viel initiierte.

CH: Also sie war extrem engagiert, fürs Sammeln von Video-Kunst ist sie ganz eine wichtige Figur. Und vor allem eben im musealen Kontext.

Und da kann man sich die Frage stellen, nehmen wir die Schiene Kunst-Video: Warum war das Festival das Format und nicht eine Galerie oder ein Museum? Es ist interessant, dass dieselbe Antwort auf die Frage: Wieso Medienkunst im Festival-Kontext präsentiert wird und nicht im Kunst-Format. Und das hat damit zu tun, dass ein Festival sehr viel dynamischer funktioniert, agiler ist, um neue Formate aufzunehmen und vorzustellen. Denn der Kunstbetrieb – das ist nicht abwertend gemeint, sondern das ist einfach so – hat eine Tradition, bei der man nicht einfach ganz schnell alles umstellen kann, sondern Galerien und insbesondere Museen funktionieren einfach etwas langsamer. Wohingegen ein Festival neuartige Tendenzen einfach aufgreifen kann. Denn

<00:40:00>

dadurch, dass es sehr zeitlich beschränkt ist, kannst du auch in zeitlicher Beschränkung Leute engagieren, die über das technische Knowhow verfügen, die die neuen Formate erfordern.

GF: Und man hat nicht den Aspekt der Konservierung, der bei Museen immer mitkommt.

CH: Natürlich, genau. Damit etwas musealisiert wird, als Kunstobjekt oder als Kunst definiert wird, muss ja erst einmal etwas Zeit vergehen, bis sich das abzeichnet. Und Festivals sind so fluid, da kann man das viel mehr verantworten.

GF: Hast du auch den Eindruck, dass das Festival für eine allgemeine Wahrnehmung, eine breitere Akzeptanz von Kunst-Videos sorgte, oder vielleicht auch für die spätere Integration

in Museen? Dass man das Festival brauchte, um überhaupt einen Diskurs, eine bestimmte Wahrnehmung von Kunst-Videos...

CH: Ja, auf jeden Fall. Das ist wie mit dem Stammpublikum, das fällt nicht vom Himmel hinunter, sondern das ist eine Vermittlungsarbeit und da leistete „Viper“ extrem viel. Es war so, dass für jene, die Videos machten, ganz klar war: Die Plattform dafür ist Luzern.

Wobei es interessant war, dass wir die Schiene „Schweizer Video-Werkschau“ hatten. Das war, retrospektiv betrachtet, eigentlich eine Programm-Schiene, die geografisch-kulturell eine klassischer Programmpunkt für Solothurn gewesen wäre. Aber Luzern begann ganz früh, Videos zu präsentieren. Und allmählich, mit der Vermittlung und der steten Vergrößerung, zeichnete sich ab: Luzern ist die Destination, wo man Schweizer Videos präsentiert, und nicht Solothurn. Für die Schweizer Video-Szene waren wir sozusagen das Solothurn für das Video. Das war natürlich ein Aspekt vom damaligen „Viper“-Profil. Aber es war eine Zeit lang ganz klar, dass „Viper“ das präsentierte und Solothurn kam erst später dazu.

GF: Ihr kooperiertet auch schon früh mit ganz vielen Festivals, der „Marler Kunstpreis“ wurde doch auch gezeigt, ich glaube, in den 80er Jahren.

SP: Den gibt es glaube ich sogar bis heute.

CH: Ja, das war ganz früh.

SP: Und die Verbindung zu Osnabrück

CH: Ja genau, mit denen hatten wir früher keine institutionalisierte Kooperation. Da müsstet ihr in den Akten nachschauen. Osnabrück war immer ein wichtiger Partner, ein Gesprächspartner. Wir gingen selbstverständlich auch an das Festival, weil sie ein sehr ähnliches Profil wie wir hatten. Ich würde mal behaupten, Osnabrück war das „Viper“ von Deutschland. Und zu einem späteren Zeitpunkt gab es mit dem internationalen Programm eine institutionelle Verknüpfung, die Programmierung der internationalen Programm-Schiene wurde mit Osnabrück vorgenommen. Das heisst, sie sichteten zusammen und sortierten gemeinsam aus und das war das internationale Programm. Aber das war erst zu einem späten Zeitpunkt in Luzern oder nach dem Umzug nach Basel. Aber eben: Die Personen, die zum späteren Zeitpunkt involviert waren, als es institutionelle Kooperationen gab, waren bereits beim Festival in Osnabrück tätig, als wir uns nur informell ausgetauscht hatten.

Ja, also wir hatten selbstverständlich immer – das geht gar nicht anders, das war ein so spezialisiertes Profil – irgendwann, wenn man in der Welt herumgereist war und die Festivals angeschaut hatte, wurde die Szene sehr, sehr überschaubar. Man wusste in den USA, wer dort institutionell

<00:45:00>

tätig war, man kannte die Institutionen in England, Deutschland sowieso, Österreich war auch wichtig, diese haben eine ganz langjährige Avantgarde- und Experimentalfilm-Tradition.

(Blättern) Ah, das ist aber toll.

GF: Das stellte Luigi, ich glaube, 2000, einmal zusammen. Das ist total ausführlich und detailliert.

CH: Ich meine zu wissen, in welchem Kontext er das tat. Und zwar ging es um – das war das Fallbeil, das dann in Basel kam – die institutionelle Kooperation der „Viper“ Basel und des Ganzjahresbetriebs des heutigen „Plugin“. Es war konzeptionell so angedacht, dass das „Plugin“ der Ganzjahresbetrieb war und „Viper“ der jährliche Grossevent. Und zwischen „Plugin“ und „Viper“ funktionierte die Kooperation nie richtig. Wieso, hat mir nie eingeleuchtet, denn es war so naheliegend: Beide engagierten sich in derselben, hochspezialisierten Sparte und das hätte eigentlich funktionieren müssen.

Ab einem bestimmten Zeitpunkt kam ein dritter Player dazu, und zwar die Medienwissenschaft der Universität Basel. Das war dann der Nachfolger von jenem, und dort, wo heute das „Haus der elektronischen Künste“ – Annette Schindler würde es nicht gerne hören – dort drin fand ein Festival statt, das als Nachfolger der Basler „Viper“ angeschaut wurde. Nicht von der „Viper“ allgemein, sondern von der Basler „Viper“. Es gab einen Unterbruch für ein oder zwei Jahre, und dann kam das „Haus der elektronischen Künste“, das ein Kürzel hat, aber das ist mir gerade entfallen. Und in dieser Zeit der Nachfolge der „Viper“ Basel, kam der dritte Player hinzu.

Warum ich das Ganze von Basel erzähle und dem Papierchen, oder dieser wunderbaren Arbeit, die Luigi machte: Weil es in Basel einen Round-Table gab. Von der Kulturpolitik Basel, sprich einem der Hauptgeldgeber, wurde da gefordert, dass die Kooperation endlich zu laufen beginnt. Luigi war lange, nachdem er von der Exekutive der „Viper“ ausgestiegen war, noch ganz lange Präsident. Er nahm selbstverständlich auch an diesen Round-Table-Gesprächen teil und ich nehme an, dass er einmal im Zug dieser Diskussionen diese Statistiken...

GF: 2000 ist glaube ich das Jahr, in dem das Festival nach Basel zog. Dann passt es.

CH: Also der Round-Table fand, glaube ich, eher später statt, als das Festival schon... Wobei das ging relativ rassig nach dem Umzug, ich weiss nicht, wie lange das Festival noch in Basel sagte, vielleicht etwa vier Jahre?

GF: Ja, vier Jahre: 2004 war die letzte Ausgabe.

CH: Die Drohungen waren bereits 2002 im Raum und zwar vom Präsidialdepartement, dem Spielmann, dem heutigen Direktor des Landesmuseums.

SP: Die Finanzierung von einer halben Million zusammen mit der Merian-Stiftung war von Anfang an bloss als Anschub, beschränkt auf vier Jahre, gedacht.

CH: Okay, da weisst du...

SP: Wir waren kürzlich im Archiv und sahen dort ein paar Zeitungsartikel dazu.

GF: So wie ein riesen Pionier.

<00:50:00>

CH: Auch dort liess sich „Viper“ blenden, glaube ich, denn dieser Punkt vielleicht nochmals, ich habe dazu nämlich vorhin nicht fertig geredet, weil es so viel gibt. Es war ganz klar: In Luzern kann die „Viper“ nicht weiterwachsen, aus Gründen der Finanzierbarkeit. Und das Geld, das von Basel versprochen wurde, war die Verführung, nach Basel umzuziehen. Und in dieser Kalkulation sah man nur das Gold, aber man vergass völlig, dass das eigentliche Kapital der „Viper“ zur Hälfte auch all die freiwillige Gratis-Arbeit war. Und die Rechnung machte man in Basel überhaupt nicht so, denn das Heer von Freiwilligen gab es in Basel einfach nicht. Du kannst nicht ein Festival von einem Ort an einen anderen verpflanzen und die Hälfte der Crew ist nicht in die Kultur verankert. Denn du musst erst ein Netzwerk bauen. Und das gab es eben in dem Sinn... Natürlich kam die Basler Szene auch nach Luzern, aber du musst einfach eine andere, vertiefte Verankerung haben. In Luzern – natürlich haben wir in Zürich gewohnt, aber sowohl Erika als auch Christoph und ich, wir sind alle ursprünglich Luzerner, das heisst auf diesem kulturellen Boden sind wir gross geworden. Das heisst, wir hatten noch Fäden von vor dem Studium in die Szene hinein.

GF: Diesbezüglich habe ich noch eine Frage, denn ganz hier hinten ist noch erwähnt (rascheln), dass die Zahlen zur Anzahl Events in Luzern zum Teil so schwer zu erfassen waren, weil es so viele Seiten-Events gab, die gar nicht offiziell im Programm waren, oder die vielleicht spontan angekündigt wurden. Hier steht es: „Weil die zahlreichen Seiten-Events schlecht dokumentiert sind.“

Noel Brinkmann hat das auch einmal in einem Gespräch erwähnt, dass sich nach dem offiziellen Programm noch Leute zusammenfanden und im Kino dann ein paar Sachen gezeigt wurden, die man ohnehin noch dabei hatte. Also, Filmemacher, die nicht eingeladen waren, sagten: „Hey, ich habe hier noch ein Video, ich kann das noch zeigen.“

CH: Dazu kann ich gar nichts sagen. Keine Ahnung – also wenn es institutionalisiert wäre, wäre es wie der Medienmarkt, bei dem bilaterale Screenings für den Verkauf von Filmen stattfinden, zu denen die Einkäufer vorbeikommen. Natürlich müsste man im Experimentalfilm andere Begrifflichkeiten verwenden, aber davon habe ich keine Ahnung. Das ist ja interessant. (Liest die Passage halblaut vor).

GF: Das hängt ja auch mit dem zusammen, was du sagst: Dass eine solche Verankerung auch dadurch stattfand, dass man sehr stark in der Community dabei war, dass man eh wusste: Jetzt kommt dann noch der und er zeigt noch etwas, sodass es ein Ballungspunkt werden konnte.

CH: Also wovon ich weiss, aber das war eher unter Filmemachern: Wenn sie jeweils aus London und aus Deutschland – ich weiss nicht, ob die Österreicher auch dabei waren –, aber sicher John Maybrie aus London und jene aus dem Umfeld von Osnabrück, Klaus Telscher und Stefan Sachs und wie die alle heissen. Sie machten jährlich ein traditionelles Reislein auf einen Berg, ich glaube, auf den Rigi. Und dort hinauf trugen sie auch Material,

<00:55:00>

welches darauf verarbeitet wurde und nicht selten war das im darauf folgenden Jahr der neue Film einer dieser Personen. Aber was sie dort oben machten und wie das ablief – weil ich ja nicht dabei war und das nur vom Hörensagen mitbekam, weil sie sagten: „Heute sind wir dann nicht hier, wir gehen.“ Aber es gab wirklich so, man müsste diese Filme einmal anschauen, es hat darin wirklich Szenerien auf der Rigi oben (lacht). Unverkennbar trotz experimenteller Ästhetik.

Aber das wäre ein Side-Event, den Filmschaffende auf eigene Initiative organisierten. Aber bei Sichtungen in der Wohnung XY und der Wohnung Z, da musste ich vielleicht währenddessen einfach das WC putzen gehen.

GF: Oder einfach schlafen.

CH: Oder zum Beispiel schlafen, weil ich kaputt war, oder an der Bar herumhängen, wenn die Arbeit einmal fertig war.

(Rascheln). Und diese Bemerkung von Luigi finde ich auch interessant: Dass der Anteil von Vorträgen und Symposien, sprich die Akademisierung „digitaler Medien und parallel laufender Events hat deutlich zugenommen.“ Die Vorträge und Symposien haben mit Reflexion über das Filmschaffen zu tun und das ist eben die Spur Filmwissenschaft, die da am Werk war.

GF: Heute gibt es auch einen sehr kritischen Diskurs über die ganze Festivalisierung, was man auch als Filmer beobachtet.

CH: Ja gut, die Event-Kultur.

GF: Dass es eine Event-Kultur gibt und man immer noch dutzende Lectures und so weiter macht, dass dann auch eine gewisse Überproduktion stattfindet.

CH: Ja. Und nochmals das Stichwort Side-Events, wenn ich das Beispiel Art Basel Miami nehme: Das war einmal die Eröffnung. Und inzwischen – ich weiss nicht, wie viele Side-Events das sind, es sind jene Veranstalter, die sich zeitgleich zur Art Basel Miami Beach einfach andocken, obwohl es gar nichts mit der Art Basel Miami Beach zu tun hat.

SP: Ich habe einmal gehört, etwa 100 oder 150.

CH: Ja, ich hätte etwa 30 geschätzt. Miami ist ja nicht gerade klein, aber ich fand es schon damals, als ich dort war, der helle Wahnsinn.

GF: Und die machen das Geld damit, dass sie Geld verlangen, dass man auf dem offiziellen Programm verlinkt ist, oder irgend so.

CH: Ja. Zur Frage der Überproduktion: Das, was hier steht: „Festival zersplittert“: Der Bezugspunkt war da natürlich die klassische „Viper“ als Video- und Filmfestival. Und zwar: Man zeigt nur und dann kommt der Videokünstler oder die -künstlerin, die dann vielleicht noch schnell „Guten Tag“ sagt und die Person vorstellt. Also ich will mich darüber nicht lustig machen, aber das war die klassische Präsentationsform. Vielleicht ein Kleinst-Interview vor dem Publikum, aber das war’s dann.

Und dann, 98 und in der Folge – oder, was sage ich, 98...(hält inne). Das war ja kurz vor dem Umzug. Aha, das ist jetzt interessant, weil ich das zehn Jahre früher *angedacht (schwer verständlich)* habe. Nein, das war damals, als auch noch Veranstaltungen im Casino zu digitalen Medien stattfanden, das fand ich inhaltlich extrem spannend. Aber das nahm ich wie einen Event für sich wahr. Im Casino ging es ganze vier Tage um das Thema digitale Kultur, ich glaube sogar das Kernthema war „Spiele Kultur“. Das wurde von Annette Schönholzer organisiert und sie lud wirklich Leute wie Volk Grassmuk und so ein, also wirklich Names. Und die kamen, ich war ganz begeistert, was sie da zusammenstellte.

<01:00:00>

Aber 98, das war kurz vor dem Umzug nach Basel und da war das Festival viel, viel grösser. Wir waren 88, 89 ein Zwerglein, wenn man vergleicht, was 98 war. Also wenn Luigi diese Einschätzung schon 88, 89 angesetzt hätte, wäre ich etwas verwirrt gewesen, aber er setzte es 10 Jahre später an und so kann ich das problemlos gelten lassen.

SP: Und das war nie ein Thema, dass man sich wegen der Finanzen etwas konzentriert in Luzern, dass man wieder kleiner wird?

CH: Ich kann mich nicht erinnern, ob es diskutiert wurde, weil ich ja 94 ausstieg und die Diskussionen vier Jahre später stattfanden. Aber ich erinnere mich noch ganz genau daran, wie es mir durch den Kopf schoss, warum man aus dieser kleinen Perle einen riesen Mega-Diamanten machen will. Denn die Qualität des Festivals war unter anderem „klein aber fein“.

SP: Und dass man einander kennt und die Szene...

CH: Ja, und die Art von Atmosphäre, die dort herrschte. Die ausländischen Filmschaffenden kamen immer wahnsinnig gerne nach Luzern. Diejenigen, die auf die Rigi hinauf gingen, pilgerten teilweise sogar auf die Rigi, das war einfach ihr Jahresritual: „Lass uns zur ‚Viper‘ gehen und unsere neuen Sachen zeigen“.

GF: Hat das allenfalls mit kulturpolitischen Dimensionen zu tun, dass man repräsentativer werden musste? Oder hatte das Grösserwerden mit einer kulturpolitischen Inanspruchnahme zu tun?

CH: Das ist wirklich schwierig, weil das nach meiner Zeit war. Das war vor allem, als ich am Museum für Gestaltung 100 Prozent eintauchte, weil es ein neues Format war, ich bin nicht ausgebildete Ausstellungsmacherin. Ich war zwar nicht zu 100 Prozent, sondern etwa zu 50 Prozent angestellt, aber ich arbeitete sicher 110 Prozent. Das heisst, für mich gab es nur noch meine Ausstellungen und ich gebe zu, ich hatte in der Zeit meine Fühler nicht sehr dort aussen. Die Frage finde ich natürlich interessant, nur müsstest du sie jemandem stellen, der in dieser Zeit dabei war.

GF: Zur Zeit, als du dabei warst: Hast du eine Veränderung wahrgenommen, dass sich die Kulturpolitik mehr einschlich, mehr Ansprüche stellte?

CH: Wir mussten einfach Rechenschaft ablegen. Aber gegenüber einem Geldgeber, einer öffentlichen Hand, musst du immer Rechenschaft ablegen mit einer Abrechnung, einem Pressedossier, allenfalls mit einer persönlichen Selbstwahrnehmung, statistischen Zusammenstellungen, das ist völlig logisch. Aber ich erinnere mich nicht daran, dass die Luzerner Kulturpolitik sich in unangenehmer Weise in unser Festival einmischte, ganz im Gegenteil. Die Tatsache, dass Kurzmeyer als Stadtpräsident an das Festival kam. Ich glaube, auch der Vertreter des Kantons, er ging zwar nicht auf die Bühne, weil er etwas schüchterner war, aber bei Eröffnungen war er jeweils im Publikum.

Wie gesagt: Wenn man da etwas genauer geschaut hätte, aber interessanterweise waren das auch nicht Leute, die... Das war bereits die Ära nach Christoph. Wie lange war Christoph bei der „Viper“?

SP: (Rascheln) Das steht auf der ersten Seite. Hier: 98.

CH: Aha, 98. Aber hier sehe ich etwas ganz anderes: Neue künstlerische Leitung Connie Föster. Eben, 95 ist Christoph...

SP: Ja, genau: Er war nur noch Geschäftsführer, als

<01:05:00>

Connie Föster kam.

CH: Genau, die künstlerische Leitung... (Liest vor): „15 Jahre ‚Viper‘, zum ersten Mal ‚Viper-Fenster‘ gleich in sechs Städten.“ Eben, da wurde massiv expandiert.

(Rascheln). Das ist eine extrem gute Zusammenstellung, sie hilft mir erinnerungsmässig wirklich auf die Sprünge. Denn es gab das „Viper“ nicht immer als „internationales Festival“. Der Begriff „international“ kam erst 93 dazu, hier steht es. Das heisst erst bei der 14. Edition. Also der Umzug von Kriens nach Luzern war ein Parametersprung, dann die Internationalisierung im Namen – die Internationalisierung fand schon vorher statt, aber hier kam sie in den Namen –, und vor allem bedeutete Internationalisierung betreffend Programmformate viel mehr digitale Medien. Das war ein anderer Aspekt der Internationalisierung.

Genau, Christoph arbeitete noch mit Connie zusammen. Aber Connie kam von aussen.

SP: Hat man sie gesucht?

CH: Natürlich, per Ausschreibung. Das war die erste Person in der Leitung, die nicht aus dem kulturellen – also, das klingt jetzt so –, die nicht aus dem Haus rausgewachsen ist. Vorher waren alle in der Leitung, also alle, die das Sagen hatten, auf diesem kulturellen Boden gross geworden. Connie Föster war die erste, die als Leitungsperson aus einem anderen kulturellen Kontext kam.

Und dann ging es in Basel weiter, als Connie Föster ging – aus welchen Gründen auch immer. Dann kamen die beiden Frauen aus dem Umfeld des ZKM in Karlsruhe. Pech oder Pich hiess, glaube ich, die eine. Die beiden Frauen oder zumindest eine davon wurde mir mal im ZKM-Kontext vorgestellt. Inhaltlich waren sie sehr, sehr kompetent. Das Problem war einfach, als Managerinnen waren sie völlig verkehrt. Denn sie hätten Programmierungsköpfe sein sollen und nebensächlich hätte es ein Management geben sollen, das das Festival mit wirklich straffer Hand organisierte.

Ich glaube, es gab auch ein finanzielles Desaster. Da griff dann die Kulturpolitik in Basel ein. Aber so etwas, haben wir... Also, es wäre interessant, was die Gespräche von Stadt und Kanton der Kulturpolitik thematisierten, wie über den Weggang geredet wurde, denn irgendwann musste man die eigenen Geldgeber darüber informieren. Ob es vorher noch Verhandlungen gab, ob allenfalls noch mehr drin liegt und dass dann Stadt und Kanton sagten: „Wir würden gerne, aber wir können nicht“, und man es ihnen auch glauben musste. Da müsste man jemanden fragen, der diese Gespräche... Also Connie würde ich sicher auch noch fragen. Denn Connie war der Kopf, der nach Basel umgezogen wurde.

GF: Wir sind an den Recherchen für einen Artikel für ein Buch, das Fred herausgibt und darin geht es um Experimental-Film und -Video, vor allem in den 80er, Anfang 90er Jahren. Also es ist wahrscheinlich auch wichtig, das einmal zu erwähnen, aber unser Fokus ist momentan auf den Gründungsjahren, die du auch miterlebt hast.

CH: Und darin geht es um die Geschichte des Experimentalfilms in den 80er Jahren?

SP: Wir decken die „Viper“-Geschichte ab.

CH: Das heisst, die „Viper“-Geschichte ist nur ein kleines Rinnsal in dem ganzen Gewebe.

<01:10:00>

SP: Genau, es hat natürlich immer gespiegelt, was rundum auch passierte.

CH: Das ist klar, das Festival war der Jahresevent, bei dem alles zusammenkam, was gelaufen war. Das war die Aufgabe des Festivals.

Dann habe ich nicht richtig mitbekommen, weil du mir geschrieben hast, dass allenfalls noch Basel und so, aber wenn ihr den Fokus auf 80er und 90er Jahre habt, dann spielt Basel und das ganze Problem, das es dort gab, nicht mehr so...

GF: Es ist wie wichtig, dass wir das auch noch mit auf dem Schirm haben.

CH: Klar, man muss ja immer viel mehr wissen, und es ist vielleicht auch gut für die Einordnung, um ein Urteil fällen zu können.

GF: Genau. Und die Geschichtsschreibung eines Festivals hängt ja doch auch mit all den Diskussionen zusammen, die wahrscheinlich auch in Basel virulent wurden, wie zum Beispiel die Wirtschaftlichkeit, vielleicht waren die Besucherzahlen noch entscheidend. Und dann ist es wichtig zu wissen, dass das in den 2000er Jahren vorhanden war, weil es vielleicht in den 80er, 90er Jahren noch keine Diskussion gewesen war.

CH: Genau, das leuchtet mir absolut ein.

Ich meine, diese Erinnerungshilfe von Luigi finde ich wirklich hervorragend. Diese Sprünge in eine nächste Dimension, was Anzahl von Spielstellen anbelangt, was Anzahl von präsentem Material anbelangt, und das Ganze hat immer auch eine ökonomische Dimension. Diese Grafik spiegelt das sehr gut. Und meine persönliche Meinung war, dass man sich einfach zu wenig Rechenschaft darüber ablegte, dass „Viper“ nicht einfach immer weiter expandieren kann. Sondern dass, was du vorher gefragt hast: Wäre es denn nicht einfach möglich gewesen, dass man weniger macht, das dann auch entsprechend weniger kostet und das Qualitätsniveau beibehält.

Es kann auch sein, dass man plötzlich ein Festival in der Dimension der „Ars Electronica“ anstrebte. Aber das ist einfach absurd, denn Europa ist nicht wahnsinnig gross und Linz wuchs über 30, 40 Jahre und es macht auch sehr viel Sinn, dass die „Ars Electronica“ mit der österreichischen Kulturtradition in Österreich ist. Und dann kannst du nicht innerhalb von 700 Kilometer ohne substanzielle Mehrgelder so etwas aufbauen wollen, das geht einfach nicht.

GF: Wahrscheinlich einerseits aufgrund der Aufmerksamkeit von einem beschränkten Publikum und andererseits aufgrund der Ressourcen von künstlerischem Material, so viele Videoarbeiten gibt es ja doch nicht.

CH: Ja, sicher. Und ich nehme jetzt einmal das Beispiel der „Ars Electronica“, ich weiss ja nicht, was in diesen Köpfen vorging. Aber wenn ich mir das Expansionsprofil im Programm anschau, ging das ganz in Richtung „Ars Electronica“. Der Begriff ist zwar „Multimedia“ und Multimedia ist ja nur ein Teil der digitalen Kultur, diese Begrifflichkeiten heissen ja heute wieder... Damals war Multimedia eine CD-Rom, aber heute heisst das Cross-Media. Und das ist einfach wirklich Richtung „Ars Electronica“.

Ich habe es immer sehr bedauert und noch mehr bedauert, dass die Folgeerscheinung der „Viper-Basel“, „Shift“, da ist anscheinend auch nichts mehr am Laufen. Warum dem so ist... Wir waren jeweils mit Studierenden des Studiengangs Medienkunst aus Aarau eingeladen, dass einer unserer Studis die Arbeiten präsentieren durfte. Und zwar im Eisenbahnwaggon, das fand ich als Ausstellungsfläche immer hochattraktiv. Du musstest einfach schauen: Gewisse Arbeiten hat es nicht ertragen, weil das Präsentationsgefäss stark war gegenüber der Installation und dann musste man die Installation anderswo zeigen. Aber jene, die

<01:15:00>

gegen das Schwere der SBB-Waggons starken Widerstand gaben, haben dort drin eine wunderbare *Falle (unverständlich)* gemacht.

GF: Ich glaube, das war schon ziemlich ergiebig.

CH: Findest du?

GF: Ja sehr, danke.

Aufnahme 2:

CH: Vier oder fünf Filmvideo ZHDK, damals HGK, und der „Viper“. Also ich unterrichtete dort die Geschichte des Experimentalfilms, des Avantgardefilms in der sogenannten „Film-Video-Klasse“. Mit Betonung: „Film-Video-Klasse“, denn es wurde beides unterrichtet. Und in den Gründerjahren der „Film-Video-Klasse“ war das Experimentelle eine der drei Schienen der Lehre. Und das war in der Ära Margrit Äschenbach und Lucie Bader.

Margit Äschenbach war sehr klug, wie sie die Verankerung in der Film- und Videoszene tätigte, sie hatte sich sozusagen eine Schweizer Kollegin mit an Bord geholt. Und sie ging selber extrem aktiv auf die Szene zu. Ich glaube, sie hat einmal als Jugendliche oder in einem Gymnasium, sie war eine Zeit lange in einem welschen Internat. Und sie reiste als Norddeutsche in die Romandie, um diese Film- und Videoszene kennenzulernen. Das war politisch ein extrem guter Schachzug.

Bei Margit Äschenbach gibt es zwischen mir und ihr eine Spur in die „Viper“, aber auch von ihr als Person selber. Wenn ich mich richtig erinnere, war sie eine Zeit lange sogar im Vorstand der „Viper“. Anfänglich kam sie über Jurymitglied hinein, und es kann sein, dass sie eine Zeit lange sogar Präsidentin des Vorstands war. Da müsstet ihr nochmals genauer überprüfen, da weiss sicher Luigi... Ich glaube, die Abfolge war so, dass Margit Äschenbach eine Zeit lang, und dann Luigi Präsident war, auf jeden Fall war sie im „Viper“-Vorstand, das heisst im Steuerungsausschuss.

SP: Und die Leute der Film-Video-Klasse, die sich auf das Experimentelle spezialisiert hatten, waren dann natürlich auch sehr präsent.

CH: Sie wurden natürlich auch gezeigt, also als Personen kamen sie an die „Viper“ zu „Video Schweiz“, und die Arbeiten wurden gezeigt, die den Qualitätskriterien entsprachen und von der Jury ausgewählt wurden. Das ist einmal diese Spur, wenn man das Institutionelle, die Verknüpfung der „Viper“ mit den Bildungsstätten... Also zu beiden Bildungsstätten in der Deutschschweiz gab es persönliche und fachliche Beziehungen, die gepflegt wurden.

Die Filmwissenschaft in Lausanne kam ja einiges später, vielleicht etwa 89, 98, ich weiss es nicht mehr. Also, es ist ja logisch, dass es in der Romandie auch einen Lehrstuhl für Filmwissenschaft geben muss, Zürich war einfach einer der ersten in der Schweiz, und in Lausanne gab es dann den Lehrstuhl mit der Besetzung durch Monsieur Alberant, die Filmwissenschaft kam dann auch einmal.

Jetzt nochmals zum Experimentellen und zum Video in der Video-Fachklasse. Das Profil veränderte sich im Lauf der Jahre zu einem bestimmten Zeitpunkt, das hat sicher auch mit dem Weggang von Margit Äschenbach zu tun. Das Experimentelle wurde aus dem Programm gestrichen, dann gab es noch das Dokumentarische und Fiction. Und jetzt, seit einigen Jahren, seit Imhof die Leitung hat, wurde das Profil von Seiten des Departements auf Fiction, man kann sagen: profiliert oder verengt, je nach Perspektive.

<01:20:00>

Das heisst, dort brach der experimentelle Bereich in der Lehre weg, sowohl im Theorie-Unterricht... Also unter den Begriff Theorieunterricht läuft an einer Kunsthochschule alles, was nicht hinter, vor der Kamera oder am Schnittplatz ist. Das bedeutet: „Film-Theorie“, das heisst Filmgeschichte und -analyse, dort brach die experimentelle Schiene Theorie weg. Und selbstverständlich auch in der Produktion, in den Semesterarbeiten, war das Experimentelle, ich sag mal nach der Ära Äschbach, nicht mehr gefragt.

SP: Wann ging sie denn?

CH: Da muss ich in der Statistik nachschauen, aber das ist ein Leichtes.

SP: Wahrscheinlich Ende 80er.

CH: 1989 wurde das „Seminar für Filmwissenschaft“ gegründet. Und sie hatten das zehnjährige Jubiläum einige Jahre nach dem „Seminar für Filmwissenschaft“. Also ich schätze, dass sie etwa 2003, 2004 – das müsste man überprüfen. Im Zusammenhang mit Basel war Margit Äschbach noch an der „Viper“ zugegen. Es kann sogar sein, dass sie bei den Round-Tables, als es um die filmpolitischen Diskussionen ging, mit an dem Tisch sass.

GF: Das hängt wahrscheinlich auch damit zusammen, dass die Bildende Kunst das Videoschaffen auch immer mehr integriert hat. Dass man dort nicht mehr so klare Grenzen hat, dass die Bildende Kunst viel offener wurde.

CH: Natürlich, zum Beispiel wenn man das Profil der Bildenden Kunst der ZHdK anschaut, du weisst das ja am besten, du bist ja dort. Da hast du freie Wahl nach Format und über das

kann man diskutieren: Ist es ein guter Weg, wenn man sozusagen vom künstlerischen her denkt und sagt: „Okay, freies Format“. Und dann gibt es die kritische Fraktion, die sagt: „Ja hallo, bevor ihr die künstlerischen Aspekte eines Mediums ausloten könnt, müsst ihr erst einmal das Handwerk, tu's, erlernen.“ Das sind einfach zwei konträre Positionen. Ich weiss einfach, dass die Frage nach dem Format in der Bildenden Kunst vollkommen offen ist. Du kannst ein Wandgemälde machen, du kannst ein Video machen, du kannst *Superacht (bitte Begriff überprüfen)* machen, du kannst irgendwas...

GF: Ja, es wird schon fast ein wenig verlangt.

CH: Ah, das ist aber interessant.

GF: Natürlich hast du im Master eine bestimmte Spezialisierung, aber das klassische Bild vom Maler ist gar nicht mehr so präsent.

CH: Eben, denn das ist eine der möglichen Ausdrucksformen.

GF: Ich glaube, weil auch alles sehr diskursiviert geworden ist, dass man sein Schaffen sehr viel auf theoretischer oder thematischer Ebene reflektiert, dass man viel mehr das als Ausgangspunkt nimmt, um dann mediale Entscheidungen zu fällen. Im Sinn von: Was interessiert mich thematisch, welches Medium kann ich dazu bedienen. Und nicht: Ich bin Maler und male meine Bilder.

CH: Eben, das ist der Ausgangspunkt vom Künstlerischen und vom Content, und nicht vom Format. Die „Film-Video-Abteilung“ zum Beispiel ist vom Format her definiert. Oder im Departement „Medien und Kunst“ gibt es ja auch noch ein Ausbildungsprofil, ich weiss nicht mehr, ob es Departement „Medien und Kunst“ heisst oder ob umgekehrt der Studienbereich „Medien und Kunst“ heisst. Früher hiess es „New Media“.

GF: „Mediale Künste“.

CH: Aha, inzwischen heisst es „Mediale Künste“. Wahrscheinlich weil andere wie ich jetzt klassisch verwechselten: Was ist die Bezeichnung des Departements und was diejenige des Studiengangs.

SP: Ja, weil ich habe 2001, 2002 eine Foto-Klasse gemacht und in der Kunstklasse viele Video-Workshops gemacht, mit Nadja Graf und Hildegard Spielhofer.

CH: Ja genau, das waren die Ladys.

SP: Da gab es wirklich jedes Semester

<01:25:00>

Video-Workshops. Und Felix Huber hat Neue Medien...

CH: Also der Berliner Felix Huber?

SP: Genau. Felix S. Huber oder ähnlich.

CH: Er hat einen Doppelvornamen, das weiss ich, genau. Ja, das waren sie so. Zu den Bildungsstätten gab es also die Verknüpfungen.

Die Gender-Frage: Damals gab es Filmwissenschaft an der Uni, die sehr spät gegründet wurde. Dann einige Jahre danach die Film-Video-Klasse. Es ist ja interessant, wenn es um Experimentalfilm geht, dass die beiden Leitungen von Frauen besetzt wurden. Da kann man sich ja auch fragen, warum dem so ist. Und zufälligerweise hatten beide Frauen eine Affinität zum experimentellen Filmschaffen. Noel Brinkmann sehr stark auch in der Publizistik.

GF: Und sie war selber ja auch Filmschaffende.

CH: Ja, natürlich. Und Margit Eschenbach fuhr eher auf der Video-Schiene, soviel ich weiss. Der Lehrstuhl in Lausanne wurde durch einen Mann besetzt, aber dass in der Deutschschweiz die beiden Lehrstellen zwei Frauen besetzt wurde, das ist einmal das eine.

Und an der Film-Video, also die sogenannte Film-Klasse – darum habe ich gesagt, das ist Film-Video, und auch nicht unbedingt Klasse, sondern Studienbereich, weil es tatsächlich schon in den 60er- oder 70er-Jahren eine Filmklasse gab. Und es gab jahrelang immer wieder Versuche, und irgendwann – etwa 89, oder... Hat es dann geklappt, dass die Film-Video-Klasse oder der Studienbereich Film, Video das Licht der Welt erblickte. Aber das hat mindestens drei, vier Versuche gebraucht. Bei denen also Leute wie... Also ich weiss sicher, dass Jaqueline Weuf in einer der Klassen war, dann kamen sie auf Zürich und haben hier... Weil das war alles im Miliz-System, oder Cinéma des copains oder „Hilfst du mir noch etwas Licht zu machen“ oder „Hilfst du mir noch etwas zu vertonen“. Und das war alles aus dem Freundeskreis.

Nochmals wegen dem Gender: In der Pionierphase des Videos, und das ist nicht schweiz-spezifisch, waren Frauen extrem stark vertreten. Und das ist immer in der Pionierphase so, wenn etwas noch nicht etabliert ist, gibt es die Genderfrage in dem Sinne nicht. Oder umgekehrt: Man kann beobachten, dass Frauen wie selbstverständlich dabei sind. Und sobald etwas Renoméé erlangt, vor allem wenn auch noch Geld ins Spiel kommt, sind Frauen plötzlich nicht mehr gleichgewichtig vertreten. Das ist aber nicht ein Schweiz-spezifisches Phänomen. Aber wenn man die Basler Szene anschaut mit Luda Mathis, Pipilotti Rist, Käthe Walser und wie sie alle heissen: Das war ein ganz starkes Video-Team.

GF: Bei der Performance hat man das ja auch etwas, und Video und Performance sind ja auch eng.

CH: Ja, genau. Eben darum, in den Krienzer Filmtagen haben wir die noch (...) (lacht).

Und Pipilotti ging immer weiter und weiter und irgendwann – ich erinnere mich noch, einmal präsentierten wir eine Installation von ihr, von der Uda, als man noch Installationen präsentierte.

Und die haben ja alle die Video-Klasse in Basel gemacht. In Basel gab es ja auch eine Video-Klasse. Aber die war, glaube ich, eher in der Kunst Ecke.

GF: War diese nicht an der Schule für Gestaltung?

CH: Natürlich: Die Video-Klasse an der Schule für Gestaltung Basel.

GF: Bei René Pulver.

CH: René Pulver, das ist auch noch so eine prominente Figur. Ich weiss nicht, ob er jetzt pensioniert ist...

GF: ...Ist er, ja.

CH: Okay, aber bis vor nicht allzu langer Zeit hatte er über sein ganz tolles Archiv ... Er hat ein riesen Video-Archiv gebaut. Weil ich noch an der FHM bin, in der Medienkunst gearbeitet habe, dann sind die Aargauer... Dann wurden die Aargauer mit der Basler Kunst fusioniert und dann hatten wir dort jeweils Sitzungen. Darum habe ich gesehen, was Herr Pulver alles so im Archiv hat. Wirklich faszinierend. Also mit Basel gab es natürlich auch Connections,

<01:30:00>

das ist klar.

Gender enger gefasst, wenn es um die Organisation der „Viper“ geht: In den Gründerjahren hatten Männer das Sagen. Und nachher hatten Frauen gleichgewichtig mit das Sagen, mit Erika, mir und später Annette. Das war keine männerdominierte Organisation. Aber da geht es möglicherweise auch wieder um das Renommee und das Geld, weil wenn es nicht um das grosse Geld geht, sind Frauen gut zugange. Es ist analog wie beim Video: Sobald das grössere Geld ins Spiel kommt, werden Frauen verdrängt. Es ist ja schon interessant, dass die „Viper“ zwei Mal, also drei Frauen, die nach Christoph die Alleinleitung oder die Co-Leitung hatten. Und in der Ära von Erika, Christoph und mir als Trio: Zwei Frauen und ein Mann. Oder immerhin paritätisch wenn man Adriano auch miteinbezieht, zwei Männer und zwei Frauen. Aber nicht: Dort oben ist der Hengst und da unten sind die Frauen am arbeiten, überhaupt nicht.

Interessant war auch die Arbeitseinteilung, das war ein Interna zwischen Erika, Christoph und mir. Es gab nicht einmal eine Grosssitzung, in der man sagte: Okay, Christoph ist für das zuständig, Erika dafür und... Wie Job-Profile, weisst du. Sondern die Job-Profile und Kompetenzbereiche entwickelten sich eigentlich aus den Begabungen heraus, die jeder der drei Personen hatte. Und das Verrückte war, dass es sehr gut aufging, also dass nicht einer dem anderen oder der andere dem einen ins Gärtchen trat, sondern wir hatten sehr, sehr unterschiedliche Fähigkeitsprofile und diese Kompetenzen konnten wir alle eingeben und das war gut verteilt. Ich kann mich nicht daran erinnern, dass wir gross Streit gehabt hätten, oder: „Oh, jetzt will ich aber unbedingt die Video-Werkstatt übernehmen. Und jetzt sitzt du aber auf dem Job.“ Ich kann mich nicht an solche Diskussionen erinnern. Und solche

Diskussionen hätte es durchaus geben können, wenn ich mir die Arbeitsplatzsituationen vergegenwärtige.

GF: Das hing auch damit zusammen, dass ihr Freunde wart, nicht wahr?

CH: Ja, aber auch unter Freunden kannst du dich grässlich verkrachen, wenn du anfängst, zusammenzuarbeiten.

GF: Klar.

CH: Ich habe solche Sachen gröbster Art erlebt, bei denen langjährigste Freundschaften im Kontext eines Ausstellungsprojekts total in die Brüche gingen, weil man sich einfach nicht einig war. Ich habe mir das gar nie überlegt, aber das hätte durchaus auch passieren können. Dass wenn die Fetzen zu fest fliegen... (lacht)

Also das ist mir noch unten beim Rauchen eingefallen.

SP: Danke, das ist super.