

*Minor  
Cinema:  
Experimenteller Film in  
der Schweiz*

Diese  
Publikation  
ist 2020 in  
englischer  
Sprache bei  
JRP|Editions  
erschienen. Im  
vorliegenden Dokument  
werden die deutschen  
Originaltexte zur Verfügung  
gestellt.

This pdf is a shortened version of the book *Minor Cinema: Experimental Film in Switzerland* published by JRP|Editions in 2020. It contains the texts originally written in German and translated for the English edition. A pdf with the texts originally written in French is also available at [sfe.zhdk.ch](http://sfe.zhdk.ch). Also available on this blog are the sources which have been collected within the research project “Schweizer Filmexperimente 1950 – 1988”.

You can contribute to the Minor Cinema research project if you have additional material. Please contact the researchers.

François Bovier, Adeena Mey,  
Thomas Schärer, Fred Truniger [hg.]  
*Minor Cinema:  
Experimenteller Film in der Schweiz*

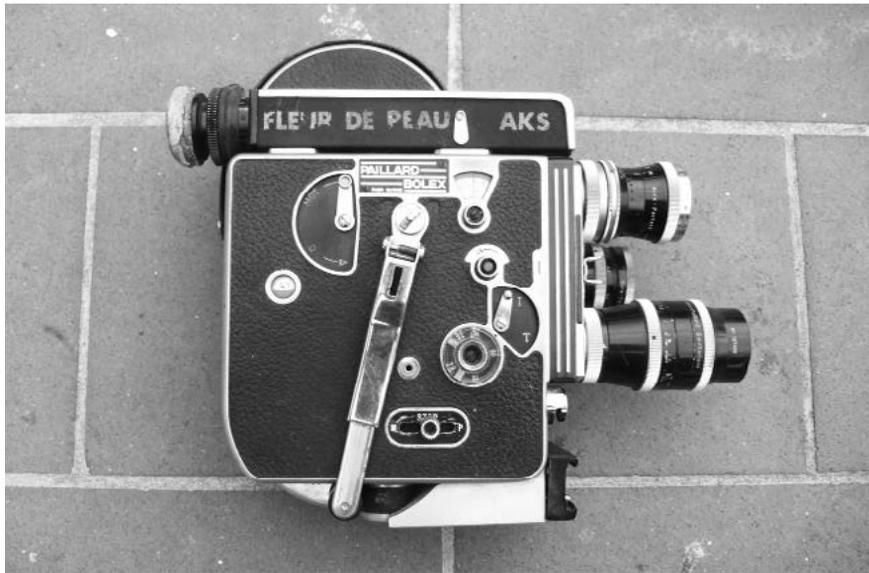
# Inhalt

Fragmente einer Geschichte des experimentellen Filmschaffens in der Schweiz <i>Thomas Schärer &amp; Fred Truniger</i> .....	6
An der Grenze des Sichtbaren: Clemens Klopfensteins Experimente der 1970er Jahre <i>Simon Koenig</i> .....	36
Film Forum, <i>Supervisuell</i> und Ciné Circus – Experimentelles Filmschaffen in Zürich Ende der 1960er Jahre <i>Thomas Schärer</i> .....	52
Notizen aus dem Hors-champ: Zum experimentellen Film der 1970er und 1980er Jahre in Basel <i>Ute Holl</i> .....	82
<i>Underground Explosion: Variété der Avantgarde</i> <i>Thomas Schärer &amp; Fred Truniger</i> .....	102
Struktur und Partizipation in den Filmen von Tony Morgan <i>Renate Buschmann</i> .....	120
Serge Stauffer und der Film de recherche – Spuren einer Freundschaft <i>Michael Hiltbrunner</i> .....	130

Von der Auseinandersetzung um einen Spielplatz zum Treffpunkt des Schweizer Videoschaffens: das internationale Film-, Video und Performancefestival VIPER <i>Gabriel Flückiger, Siri Peyer &amp; Fred Truniger</i> .....	150
Zwischen Avantgarde und Auftrag: Industriefilme um 1960 von Kurt Blum <i>Tbilo Koenig</i> .....	166
Eine Avantgarde der Amateure? Filmische Experimente bei Jaques Dutoit, Georges Dufaux und Hans Haldenwang <i>Vrääth Obner</i> .....	184

## Fragmente einer Geschichte des experimentellen Filmschaffens in der Schweiz

*Thomas Schärer & Fred Truniger*



Eine Bolex Hi16 der Gruppe AKS

*Schweizer Filmexperimente 1950–1988* nannte sich ein Forschungsprojekt, das in den Jahren 2010–2016 einer in Vergessenheit geratenen Geschichte des Schweizer Films nachging und zum Ziel hatte, im gegebenen Zeitraum die Bedeutung des experimentellen Filmschaffens für die Schweizer Filmgeschichte in den engeren und ihre Verstrickungen mit der Kunstgeschichte in den weiteren Blick zu nehmen. „Der experimentelle Schweizer Film weist keine spezifisch nationalen Charakteristika auf“ schreibt der Schweizer Experimentalfilmer und Videokünstler René Bauermeister bereits 1980 in einer Abhandlung zur Situation des Experimentalfilms in der Schweiz.<sup>1</sup> Die Entwicklung des Avantgarde Kinos in der Schweiz erfolgt weitgehend parallel und analog zur internationalen Entwicklung dieses marginalen Kinos – allerdings fragmentarisch, oft zeitversetzt und als Geschichte, die durch starke personelle, institutionelle

und geografische Brüche charakterisiert ist. Diese Brüche, die man mit Branden W. Joseph als konstituierend für ein „Minor Cinema“<sup>2</sup> bezeichnen kann, machen es praktisch unmöglich, von einer experimentellen Filmszene in der Schweiz zu sprechen. Wir versuchen hier dennoch – ohne Anspruch darauf, eine stringente Geschichte zu erzählen – einen Überblick über die Entfaltung experimenteller filmischer Praktiken hierzulande zu geben, indem wir die unterschiedlichen und weitläufigen Diskurse zwischen Film-, Video-, Kunst- und Zeitgeschichte vernetzen, die sich im Feld der künstlerischen Avantgarde kreuzen. Ein Anspruch auf Vollständigkeit verbietet sich nicht nur durch den limitierten Umfang des Artikels und durch die Brüchigkeit und Verzweigkeit der historischen Linien, sondern ebenso durch die Weitläufigkeit der miteinander in Verbindung zu bringenden Diskurse. Der experimentelle Film beispielsweise der 1960er Jahre ist eng mit der Entstehung einer selbstbewussten Jugendkultur verquickt, die begann, eigene Räume für sich in Anspruch zu nehmen. Ihren Ausdruck fand diese vornehmlich innerhalb der Pop- und Jazzmusik, die wiederum mit künstlerischen Praktiken verknüpft wurden. Die Beschäftigung mit der Geschichte des experimentellen Films zieht damit notwendigerweise auch die Kenntnis anderer, im weiteren Sinne künstlerischer Diskurse nach sich und reiht sich als spezifisch filmisch-künstlerische Perspektive in verwandte Arbeiten ein, die unter anderem den Zürcher Nonkonformismus, die Schweizer Kunst- und Musikszene der 1960er und 1970er Jahre, die 1968er Bewegung, die Punkkultur und die Videogeschichte thematisieren.<sup>3</sup>

Die Binnenlage dieser künstlerischen Praxis stellt die historische Interpretation neben den Schwierigkeiten einer (nachträglichen) Zuordnung zu parallelen Diskursen auch vor das Problem einer generell prekären Quellenlage. Während etablierte Kunstformen meist geordnete Wege kennen, über welche sie mit dem Publikum kommunizieren – Programmvorschaue und -flyer, (Presse-)Kritiken und oftmals gar Zeitschriften und Buchpublikationen – und diese auch in (eigenen) Archiven konserviert werden, so fehlen diese Quellen in informell konstituierten Bereichen weitgehend. Die Daten, die diesem Artikel beziehungsweise

der ganzen Publikation zugrunde liegen, stammen daher aus unterschiedlichsten Quellen, teilweise verschriftlicht, teilweise mündlich überliefert, die sich über viele Medien verteilt finden und von den Archiven meist übersehen oder mindestens nicht in der erforderlichen Tiefe erfasst wurden. Diese Materialien umfassen unter anderem handkopierte Programm-Leaflets, Zeitungsausschnitte mit Programmbesprechungen oder Portraits von Filmemacher/innen, unpublizierte Manuskripte der Filmemacher/innen, fragmentarische Filmgeschichten des experimentellen Kinos von Zeitgenoss/innen meist kurzlebige, fanzine-artige Zeitschriften, Filmkataloge von Festivals und Filmverleihen, schliesslich, als vielleicht wichtigste Quelle, persönliche Erinnerungen der historisch Beteiligten aus eigens geführten Interviews. Nur ein Bruchteil der Materialien, die diesem historischen Überblick zugrunde liegen, befindet sich in öffentlichen Archiven. Der weitaus grössere Teil ist nur durch die Recherche auf informellen Wegen aufgetaucht und nun in einem Forschungsblog zur Überprüfung und weiteren Bearbeitung zusammengestellt: [blog.zhdk.ch/sfex](http://blog.zhdk.ch/sfex).

Die erwähnten disparaten Quellen erhellten sich im besten Fall gegenseitig, ermöglichten es, zunächst kontextlos aufgefundene Filme, Personen, Orte, Leaflets, Einladungskarten, Texte oder Kameras in Beziehung zu setzen und als Akteure gelebter Praxis zu begreifen. Einer der wichtigsten Recherchepfade für uns waren deshalb Treffpunkte, mehr oder weniger informelle Filmvorführungen, die sich zuweilen zu Festivals entwickelten und in Form von Briefen, Programmankündigungen, Zeitungsberichten oder Katalogen rekonstruierbar waren. Neben den Filmen selbst waren diese spärlichen Spuren unsere zentralen Quellen.

Zweifellos führten die Zufälligkeiten der historischen Überlieferung dazu, dass wir gewisse Fakten und Aspekte zu sehr gewichteten. Zeitgenössisch als wichtig angesehene Ereignisse, Filme oder Entwicklungen können dem Blick entgehen, schlicht weil sie nicht überliefert sind. Dieser Gefahr wollten wir durch Gespräche mit 26 ehemaligen Exponenten dieser Filmkultur begegnen.<sup>4</sup> Trotz dieses vielperspektivischen, vergleichenden Vorgehens sind wir uns der Zwangsläufigkeit bleibender blinder Flecken bewusst. Zu kurz kommen in dieser Anthologie beispielsweise werkimmanente formale Auseinandersetzungen mit den Filmen, obwohl

wir nicht vorhatten, eine „Filmgeschichte ohne Filme“<sup>5</sup> zu schreiben. Unter dieser Perspektive erschliesst sich deutlich die Vorläufigkeit der hier gefassten Interpretationen.

Der Grad der Raffung verschiedener historischer Momente ist unterschiedlich in unserer thematischen Einführung. Themen, die einzelne Beiträge in diesem Band eingehender behandeln, erwähnen wir in gebotener Knappheit, Aspekte ausführlicher, welche diese Beiträge nicht oder kaum berühren.

### Frühe experimentelle Filme

Wie rudimentär die Kenntnis der Avantgarde in der Schweiz zu Beginn der 1950er Jahre noch war und wie undeutlich bisweilen die Konturen der filmischen Gattungen, zeigt das Programm der zweiten Ausgabe des Festivals *du film de demain*, das vom Verband der internationalen Filmarchive 1950 erstmals in Antibes durchgeführt worden war und 1954 in Basel gastierte. Während zehn Tagen wurde hier mit bis zu fünf Ereignissen pro Tag ein dichtes Programm präsentiert: Neben Referaten und thematischen Filmzusammenstellungen wie zum Medizin- und wissenschaftlichen Film (Jean Painlevé) oder zum Reisefilm (beispielsweise „Polarexpeditionen“ oder „Die höchsten Gipfel der Welt“) führte es auch einen Querschnitt durch das Repertoire künstlerischer und experimenteller Filmpraxen auf. Darunter waren Filme des Baslers Rudy Burckhardt, der seit seiner Emigration in den 1930er Jahren in New York Filme drehte und persönlich in das Programm mit Filmen von Man Ray einführte.<sup>6</sup> Das Festival ist eine der ersten nachweisbaren Grossveranstaltungen in der Schweiz, die ein Panorama der filmischen Avantgarde präsentierten.

Weil relativ wenige künstlerische oder freie Filme mit zudem sehr heterogenen Voraussetzungen und Ansprüchen entstanden, ist es noch in den 1950er Jahren nicht angemessen, von einer klar abgegrenzten Gattung des Experimentalfilms zu sprechen. Vielmehr müssen freie Formen in Auftragsfilmen, in Gebrauchsfilmen im weiteren Sinne, in Künstlerfilmen und als Teil von installativen Projektionen, Konzerten oder Performances sowie Amateurfilme in den Blick geraten, will man filmische Kreativität abseits eingespielter Muster würdigen.

In den 1950er Jahren konnten freie Filme nur als Schmuggelware innerhalb etablierter Strukturen oder als teure Freizeitbeschäftigung mit mehr oder weniger hohen Ansprüchen gelingen. Unserer Kenntnis nach entstanden nur vereinzelt experimentelle Filme in engerem Sinne. Am für den experimentellen Film in Europa zentralen Filmfestival EXPRMNTL in Knokke-le-Zoute von 1958, das anlässlich der Weltausstellung in Brüssel erstmals durchgeführt wurde, wurden immerhin drei Filme mit Schweizer Beteiligung vorgestellt: Claude Goretta und Alain Tanner zeigten ihren 1957 realisierten Erstling *Nice Time*, ein beobachtender Essay, der zur britischen Free Cinema Bewegung gezählt wird, finanziert vom Experimental Production Comitee des British Film Institute, und 1958 in Venedig mit dem Preis für den besten Experimentalfilm ausgezeichnet wurde. Der Bieler Fred Schmid war mit *Über Zink/Sur le Zinc* im Programm vertreten, einer formalen Studie zu Lichtreflexionen, und der junge Genfer Gérard Vallet mit *Une lettre*, ein Experiment mit Filmpositiv und -negativ.

Ein Weg zum experimentellen Film bestand darin, innerhalb des Broterwerbs im Gebrauchsfilm neue Formen zu erproben (Kurt Blum) oder zwischen klassischen Auftragsfilmen und unbezahlten „freien Filmen“ zu oszillieren (Erwin Huppert, Ferry Radax, später Urs Graf). Der Berner Fotograf Kurt Blum realisierte mit *L'uomo il fuoco il ferro* 1960 eine radikal abstrakte Form des Auftragsfilms,<sup>7</sup> die er selbst und andere wie Alexander J. Seiler und Rob Gnant mit ihrem 1962 in Cannes preisgekrönten Film *A fleur d'eau/In wechselndem Gefälle* (1962, für das Schweizer Tourismusbüro) oder *Via Zürich* (1967) weiter pflegten. Der Kameramann und Auftragsfilmer Erwin Huppert drehte neben seiner Erwerbsarbeit private, experimentelle Werke wie 1958 die skurrile Collage *Recherche dans l'intérêt des familles*. Bildende Kunstschaffende, die sich des Ausdrucksmittels Film bedienten, wirkten in der Schweiz ab den 1950er Jahren. In Basel ritzte und zeichnete der Maler Franz Fedier sein experimentelles Werk *Filmographie* (1959) direkt auf das Trägermaterial Celluloid und liess 1976 seinen Freund, den Boxer Fritz Chervet, für die Tonspur boxen. Der Berner Guido Haas verliess seine Heimat Ende der 1950er Jahre, um in Paris bei Fernand Léger zu studieren und kam in der Cinémathèque

française erstmals in Kontakt mit den Filmen der klassischen Avantgarde. Er schuf gemeinsam mit seiner Lebenspartnerin Eva Haas ebenfalls ab 1958 Filme ohne Kamera (*Abstrakt 1 und 2*, 1958/1959; *Inclinations*, 1962–1966; *Anamorphosis*, 1968), die am EXPRMNTL Festival gezeigt wurden. 1958 realisierten der Berner Eisenplastiker Bernhard Luginbühl und der Fotograf Leonardo Bezzola ihren mit aus animierten Eisenteilen orchestrierten Kurzfilm *Isognomik59*.

### Fragmentierung, Treffpunkte und ephemere Netzwerke

Filmamateure waren in den 1950er Jahren überwiegend gut situiert: Sie hielten ihr Privatleben fest, feierliche Augenblicke im Familien- oder Freundeskreis, Ferien- und Reiseimpressionen. Einige vertieften persönliche Interessen, amtierten als filmische Chronisten ihres Sportvereins, ihrer Gemeinde, filmten systematisch Tiere, Eisenbahnen oder für ein symbolisches Entgelt beispielsweise verschwindende Handwerke für die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde.<sup>8</sup> Filmamateur-Klubs veranstalteten auf Gemeinde-, nationaler und internationaler Ebene Wettbewerbe, an denen die technische Beherrschung der filmischen Mittel und das Vorbild des professionellen Films zentral waren. Der Status dieser Filmemacher/innen zwischen professioneller und individueller Produktion – oft waren Amateurfilmer/innen in ihrem Hauptberuf als Filmtechniker/innen tätig – sowie der vollständige Rückbezug auf die eigene Arbeits- und Schaffenskraft lässt keine deutliche Grenzziehung zwischen dem sogenannten Amateur- und Experimentalfilmen zu: Ab und an entstanden freie, spielerische Werke, beispielsweise jene des Animationsfilmers Hans Haldenwang, die keinem der beiden Bereiche eindeutig angehören.<sup>9</sup>

Die künstlerischen Praktiken im Filmschaffen waren geprägt durch Fragmentierung: Neben den Schwierigkeiten, Filme realisieren, aufführen und jene der Kolleg/innen sehen zu können, trug dazu wesentlich die Vielsprachigkeit der Schweiz bei und die dadurch bedingte, weitgehende Beschränkung der Filmschaffenden auf ihren Landesteil. Sprachübergreifende Kontakte blieben spärlich. In den

grösseren Städten Bern, Basel, Lausanne, Genf und Zürich entstanden ab den 1960er Jahren meist kurzlebige informelle Gruppen, die sich regelmässig austauschten und ihre Filme vorführten oder Magazine produzierten, aber in der Regel auf ihren engen Umkreis und kurze Perioden beschränkt wirksam blieben.

Dieser Befund der Fragmentierung und Atomisierung, die das Entstehen von Netzwerken und Freundschaften erschwerten, gilt für die ganze Untersuchungsperiode, verliert allenfalls in Zeiten der Verdichtung von individuellen und später auch institutionellen Aktivitäten seine Gültigkeit, wenn sich vorübergehende „Felder“, oder spezifischer „Kunstfelder“<sup>10</sup> im Sinne Pierre Bourdieus bildeten – wie in Zürich Ende der 1960er Jahre, im Genf der 1970er Jahre und in Basel Ende der 1970er bis Ende 1980er Jahre.<sup>11</sup> Die kurzfristigen Netzwerke des experimentellen Films sind nur zu erfassen, wenn der Fokus übergreifend auf andere Formen der Artikulation in der Musik, in den bildenden und performativen Künsten, oder auf gesamtgesellschaftliche Entwicklungen ausserhalb der Kultur ausgeweitet wird, wie der vorliegende Band vorschlägt. Karrieren von Filmemacher/innen, die sich in mehreren Sparten ausdrückten und sich in Richtung bildende Kunst (Tony Morgan, Werner von Mutzenbecher, Clemens Klopfenstein, Dieter Meier, Rolf Winnewisser, Dieter Roth) oder Musik (Dieter Meier) orientierten, verliefen meist erfolgreicher und langfristiger als jene ihrer Kolleg/innen, die sich ausschliesslich dem experimentellen Film widmeten.<sup>12</sup>

Eine von Filmemacher/innen der 1960er Jahre wiederholt als initialer Moment in ihren Biografien erwähnte Schau ist die Ausstellung *Der Film*, die das Zürcher Kunstgewebemuseum 1960 zeigte.<sup>13</sup> Avantgarde-Klassiker wie *Entr'acte*, (René Clair, 1924), *Der Mann mit der Kamera* (Dziga Vertov, 1929), *Berlin – Die Sinfonie der Grossstadt* (Walter Ruttmann, 1927) oder *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1928) prägten viele Cinephile. Für junge Kunstinteressierte in und über Zürich hinaus bedeutete sie einen ersten Kontakt mit dem künstlerischen Film. Das begleitende Filmprogramm dieser Ausstellung zeigt jedoch auch, dass die Auseinandersetzung mit dem Medium zu diesem Zeitpunkt noch weitgehend von klassischen Autorenfilmen und deren Vorläufern geprägt war

und der experimentelle Film nur eine untergeordnete Rolle spielte.

Ein weiterer Kristallisationspunkt waren die 1961 in Engelberg erstmals durchgeführten Filmarbeitswochen der Mittelschulclubs unter der Leitung von Alex Bänninger. Sie entwickelten sich zu einem wichtigen Treffpunkt: Hier wurden bis 1974 jährlich nicht nur wichtige Autorenfilme und in den späteren Ausgaben punktuell auch die Filme der Avantgarde vorgeführt, sondern in einer Art Intensivlehrgang während einer Woche filminteressierte Mittelschüler/innen aus der ganzen Schweiz zum Gespräch zusammengebracht. Angehende Schweizer Filmemacher/innen lernten sich kennen und sahen sich fortan jährlich wieder. Der persönliche Kontakt zwischen Mittelschüler/innen, den die Filmarbeitswochen stifteten, war für die Entwicklungen im Schweizer Film im anbrechenden Jahrzehnt bedeutender als alle Vorführungen, Referate und Diskussionen in den Arbeitswochen und anderswo. Diese Kontakte entwickelten sich teilweise auch im Rahmen von Institutionen wie der Kunstgewerbeschule Zürich. Dort etablierten sich vorübergehend neue Studiengänge, die der jungen Generation von Gestalter/innen an der Schule half, ein neues künstlerisches Selbstbewusstsein zu entwickeln: 1965 gründeten Serge Stauffer und Hansjörg Mattmüller die Klasse Form + Farbe (F+F), die sich zu einer freien Kunstklasse und zu einem Katalysator für die Szene der unabhängigen Filmemacher/innen Zürichs entwickelte.<sup>14</sup> Von 1967 bis 1969 existierte mit den von Hans Heinrich Egger geleiteten „Filmarbeitskursen“ an der selben Institution auch die erste Filmbildung der Schweiz.<sup>15</sup>

Wichtig für die Entwicklung von Netzwerken waren informelle Orte und Objekte, die zwischen den Filmemacher/innen wanderten. Wer wie Rolf Niederer, Clemens Klopfenstein, Hans-Jakob Siber oder Fredi M. Murer eine Schmalfilmkamera wie eine Bolex- und Beaulieu 8mm oder 16mm besass – oder Zugang zu einer hatte –, liess sie Kolleg/innen. Cinephilie transformierte sich mit einer ausgeliehenen Kamera in eine eigene Praxis des Suchens und Experimentierens. Die daraus entstehenden filmischen Versuche waren die Eintrittskarten zu Filmprogrammen, welche von neu entstehenden Netzwerken organisiert wurden und diese wiederum beförderten. Mit Blick auf die

wandernden Kameraobjekte lassen sich wiederkehrende formale Eigenschaften filmischer Praxis verfolgen: technische Möglichkeiten wie die Einzelbildschaltung oder das manuelle Zurückspulen und Mehrfachbelichten von bereits exponiertem Film sowie beispielsweise der per Hand aufziehbare, auf 22 bis 24 Sekunden limitierte Federantrieb einer Bolex H16, definierten eine gemeinsame formale Basis. Mitunter initiierten auch schlicht Manipulationsfehler und Zufälle das Erproben experimenteller Bildsprachen.<sup>16</sup>

Parallel zum wachsenden Interesse für den Autorenfilm, für Filmkunst und Filmavantgarde formierten sich in den 1960er Jahren nonkonformistische Kräfte. Sie schufen Orte, an denen sich urbane Kulturen vernetzten. Einer der einflussreichsten Treffpunkte der frühen Subkultur in der Schweiz war ab 1965 der Klub Platte 27 von Herbi Wertli und Eduard Stöckli. Hans-Jakob Siber gründete in Zürich das Film Forum im Frühjahr 1966, dem unter anderem die Platte 27 als Spielstätte diente. Das Film Forum war eine der ersten Filmemacherkooperativen Europas<sup>17</sup>, betrieben bis 1969 mit Beat Kuert, Hans Helmut Klaus (HHK) Schoenherr, Robert Boner, Peter Weiller und anderen. Das Film Forum war in den drei Jahren seiner Existenz die zentrale Organisation, die Zürich mit Filmprogrammen und einem Filmverleih zu einem sichtbaren Knoten im Netzwerk des europäischen Experimentalfilms machte und die Funktion einer Parallelstruktur zur kommerziellen Filmwirtschaft übernahm. Gezeigt wurden sowohl Filme der internationalen Avantgarde als auch Werke junger Schweizer Filmemacher/innen, während sich der Verleih lediglich auf das hiesige Filmschaffen konzentrierte. Eine Expansion erfuhr das Film Forum durch den Ciné Circus, ein Tourenprogramm, das ab Ende 1967 jährlich jeweils an einem Wochenende in den Städten Basel und Bern, je einmalig auch in Luzern und Winterthur gastierte.<sup>18</sup>

Ähnliche Gruppierungen wie das Film Forum entstanden auch in der französischsprachigen Schweiz, beispielsweise mit der vom Journalisten Marcel Leiser gegründeten und gemeinsam mit Frédéric Gonseth und Marcel Schüpbach geführten Cinéma Marginal Distribution (Lausanne 1968–1973).<sup>19</sup> Sie entstand wie zahlreiche Kooperativen in Deutschland auch als Folge des

EXPRMNTL Festivals in Knokke-le-Zoute 1967/1968 und verstand sich als Verleih für Filme in den Substandardformaten 8 und 16mm. Das „mindere“ Kino sollte sichtbar und im Idealfall für seine Schöpfer/innen rentabel werden.<sup>20</sup> Leiser war der Herausgeber des Westschweizer Filmmagazins *Travelling* und hatte damit einen privilegierten Zugang zu einem Publikationsorgan, in dem er marginale Formen des Films vorstellte und propagierte. Das erste Programm der Cinéma Marginal Distribution fand im Frühling mit Filmen junger Westschweizer Regisseure 1968 als Teil der Film Forum-Programme im Saal des Restaurants Weisser Wind in Zürich statt. In Genf gründete der mit der Fluxus-Bewegung in Verbindung stehende Künstler John M. Armleder 1969 gemeinsam mit Patrick Lucchini und Claude Rychner die Groupe Ecart. Die Aktivitäten der Gruppe beschränkten sich weder auf das Medium Film noch auf die reine Produktion, sondern umspannten einen weiteren Rahmen von Kunstaktionen und Performances. Das Führen der Galerie Ecart und eines eigenen Verlags waren zentrale Pfeiler ihrer Vermittlungsarbeit. Diese Aufstellung war für die Artist-Run-Spaces avant la lettre der 1960er Jahre kennzeichnend.

#### Festivals als Vernetzungs- und Informationsorte

In den Jahrzehnten vor Webseiten wie ubu.com (gegründet 1996) oder youtube.com (gegründet 2005) war es den Besucher/innen spezialisierter Filmvorführungen, meist in Filmclubs, Museen oder Filmfestivals vorbehalten, Filme der internationalen Avantgarde sehen. Das unabhängige Filmschaffen war ‚unsichtbar‘<sup>21</sup>, was oft als Problem des Schreibens über den experimentellen Film bezeichnet wurde: „writing about movies which you can't see anywhere.“<sup>22</sup> Ohne die Kenntnis der Filme und ohne die Bekanntschaft mit Gleichgesinnten verblieben experimentelle Filmemacher/innen in Isolation und ihre Filme meist im Stadium rein persönlicher Experimente. Es ist für eine Geschichte des experimentellen Films daher zentral, Orte in den Blick zu nehmen, die unabhängig produzierte Filme zeigten und an denen sich durch das gemeinsame Schauen von Filmen Netzwerke von Filmemacher/innen sowie Filminteressierten bilden konnten.

Wenn in Europa von einer eigentlichen Experimentalfilm-Bewegung gesprochen werden kann, dann sicherlich erst ab dem Jahr 1968, befördert durch Erfahrungen und Kontakte, die das vierte Festival von Knokke-le-Zoute ermöglichte. Die vierte Ausgabe des Festivals, die über Weihnachten/Neujahr 1967/68 stattfand, war einer der wichtigsten Momente in der Geschichte des experimentellen Films weltweit. Hier wurde der bereits etablierte experimentelle Film der USA vor einem vorwiegend jungen, aus ganz Europa angereisten und spezifisch am experimentellen Film interessierten Publikum gezeigt und diskutiert. Neben den US-amerikanischen Filmen stellten sich wie bereits in der dritten Ausgabe von 1963/1964 europäische Filmemacher/innen und vereinzelt auch asiatische und australische Kolleg/innen vor. Für viele Filmemacher/innen war es zwar nicht der erste Kontakt mit den Filmen der Avantgarde, doch setzte die hier sichtbar werdende Breite der Ausdrucksformen bei den Zuschauenden Ideen frei, die in den folgenden Jahren das hiesige Filmschaffen befruchteten.<sup>23</sup> HHK Schoenherr schilderte seine Erlebnisse in der ersten Ausgabe seiner Zeitschrift *Supervisuell* 1968 euphorisch: „In Knokke schieden sich die Geister und ich gewann Freunde, Bilder, sah nie gesehene Welten, fand die Kritik, die ich so lange suchte. Es gab Leute, die verstanden meine Filme. Liebten meine Bilder. Liebten meine Filmbilder.“<sup>24</sup> Die Isolation der unabhängigen Filmschaffenden und ihrer verschiedenen kleinen, unverbundenen Orte war vorerst beendet und fortan nur noch durch die fehlenden finanziellen Mittel vieler Filmemacher/innen für Reisen und den horrenden Kosten von internationalen Telefonverbindungen limitiert.

In der Folge eines von Jonas Mekas und P. Adams Sitney angeregten Treffens von Filmemacher/innen am Rande des Festivals, an welchem die beiden US-Amerikaner die Gründung einer Europäischen Film-Cooperative anregten, entwickelte sich in Europa die Experimentalfilmszene sprunghaft. Unter anderen wurden direkt im Anschluss an das Festival die einflussreiche Hamburger Filmemacher Cooperative (die allerdings bereits Ende 1967 Filmprogramme gezeigt hatte) sowie in Köln XSCREEN gegründet, das „Kölner Studio für den unabhängigen Film“. In

Hamburg fand im Februar 1968 die erste Hamburger Filmschau statt und in München folgte im November 1968 – inspiriert von den Diskussionen in Knokke-le-Zoute – das „erste Treffen unabhängiger Filmemacher“, das vom Zürcher Filmemacher HHK Schoenherr mitorganisiert wurde. Kontakte unter den Filmemacher/innen intensivierten Durch die persönlichen Begegnungen in Knokke-le-Zoute.

Auch in der Schweiz verdichtete sich ab Herbst 1967 der Diskurs über den experimentellen Film und die Kunst allgemein. Neben der Gründung der Cinéma Marginal Distribution in Lausanne ist mit der Gründung des eigenen Verleihs und der Zeitschrift *Supervisuell* auch im Film Forum eine deutliche Intensivierung der Aktivitäten zu verzeichnen.<sup>25</sup> Der angesehene US-amerikanische Avantgarde-Filmer mit griechischen Wurzeln Gregory Markopoulos liess sich mit Robert Beavers zeitweise in Zürich nieder.<sup>26</sup> Zürich beziehungsweise die Schweiz wurden zu einer Station für Experimentalfilmer/innen, die in Europa auf Tour waren: nicht nur das mehrtägige, als New American Cinema Exhibition bekannt gewordene Filmprogramm, das P. Adams Sitney im September 1967 mit Vermittlung von Hans-Jakob Siber als Kooperation zwischen dem Film Forum und dem Zürcher Film Club in der Kunstgewerbeschule zeigte, ist Zeugnis für die wachsende Vernetzung der Szene in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, sondern auch das Programm mit Filmen von Robert Nelson an den Solothurner Filmtagen 1968.

Spuren der experimentellen Schweizer Filmkultur finden sich auch im regulären Programm der noch heute bestehenden Solothurner Filmtage, die 1966 von der Film-Gilde Solothurn als Ort der Diskussion über den Schweizer Film gegründet worden waren. Während die Programme der ersten beiden Ausgaben noch von Arbeiten bereits mehr oder weniger etablierter Filmemacher/innen geprägt waren, so explodiert die Liste der Filmemacher/innen an der dritten Ausgabe 1968. Neue Filmschaffende erscheinen, die mit kurzen, oft experimentellen oder essayistischen Filmen das Festival bis etwa 1972 dominierten. Stephan Portmann, der Leiter der Filmtage, forderte filmende bildende Künstler wie Werner von Mutzenbecher oder Guido bzw. Gorgon

Haas aktiv auf, ihre Filme in Solothurn zu zeigen.<sup>27</sup> Von 1972 bis 1975 wurden diese von immer mehr längeren dokumentarischen und fiktionalen Filmen abgelöst, bis sie fast gänzlich aus den Programmen verschwanden.

Expliziter noch als die Solothurner Filmtage setzten die neu gegründeten Luzerner Film-Informationstage (Film-In) 1969 unter der Leitung von Peter A. Stocker und Felix Bucher den „Underground“-Film ins Programm. Kuratiert wurden drei Programme vom Verleih und Veranstalter Progressive Art Productions (P.A.P.), die der Münchener Karl-Heinz Hein gemeinsam mit Dieter Meier gegründet hatte.<sup>28</sup> Kooperationspartner war bereits im ersten Jahr das Kunstmuseum Luzern unter der Leitung von Jean-Christophe Ammann und das von Emil Steinberger geführte Kleintheater Luzern. Die gezeigten Filme stammen überwiegend aus dem unmittelbaren Umfeld des Verleihs, ergänzt durch eine Arbeit des Amerikaners Paul Sharits. Aus der Schweiz wurden nur je ein Film und eine Performance von Dieter Meier und von HHK Schoenherr aufgeführt. Das Programm *Selection Suisse* mit sieben Filmen wurde offenbar abgesagt, da die beteiligten Filmemacher/innen mit dem Programmplatz am Rande des Festivals unzufrieden waren.<sup>29</sup> Im Folgejahr beteiligte sich Marcel Boucard – Mitglied der Programmkommission – persönlich an der Ausarbeitung eines parallel zum eigentlichen Film-In laufenden Programmes mit „progressiven Filmen“. Wiederrum in Zusammenarbeit mit der P.A.P. und in den Räumen des Kunstmuseum Luzern sowie des Kleintheater-s Luzern wurde ein stark ausgebautes Programm vorgeführt. Neben unabhängigen Produktionen junger Schweizer Filmemacher/innen finden sich auch der von Balthasar Burkhard (in Zusammenarbeit mit Peter von Gunten) für eine Kunstausstellung im Stedelijk Museum produzierte Film *Schweizer Künstler in 21 Minuten* (1969), sowie die Sendung *Land-Art* von Gerry Schums Fernsehgalerie in dem Programm, wobei Letztere nur im Vorwort erwähnt, jedoch nicht im Programmschema aufgeführt ist.<sup>30</sup> Die beginnende Institutionalisierung durch die Integration des experimentellen Films in die Kunstszene, die Jean-Christophe Ammann in Luzern auch in anderen Veranstaltungen und Ausstellungen vorantrieb, wird bereits hier deutlich.<sup>31</sup>

1971 war das Programm mit unabhängig produzierten Filmen auf drei Termine geschrumpft, die als „Progressiver Film Schweiz“ angekündigt wurden und offenbar weder in Kooperation mit P.A.P. noch den beiden örtlichen Institutionen organisiert worden sind. Ausser Dieter Meiers Expanded Cinema Arbeit *Echter Diskussionsfilm* – der Titel leitet sich aus der Anweisung an den Vorführer ab, das Saallicht während acht Minuten eingeschaltet zu lassen, um Diskussionen zwischen den Programmbesucher/innen zu stimulieren – führt das Programm fast ausschliesslich dokumentarische Arbeiten auf. 1972, nahm das Film-In den experimentellen Film ganz aus dem Programm, mit der für den vorliegenden Zusammenhang bemerkenswerten Begründung, „dass es den Untergrundfilm wie auch den Agitationsfilm in der traditionellen Form nicht mehr gibt.“<sup>32</sup> In einer Sitzung am 14. November 1973 wurde der Verein zur Durchführung der Film-Informationstage Luzern dann mit einem zweiseitigen Communiqué unter Hinweis auf „finanzielle und organisatorische Schwierigkeiten“ aufgelöst.<sup>33</sup> Die letzte Festivalinitiative dieser Phase der (Wieder-) Entdeckung des experimentellen Films in der Schweiz stellt das Festival *New Forms in Film* dar,<sup>34</sup> das im August 1974 während drei Wochen 44 Filmprogramme mit den Exponent/innen der US-amerikanischen Avantgarde zeigte. Das Festival war nach einer ersten Ausgabe 1972 im Solomon R. Guggenheim Museum in New York von René Berger in Montreux in einer zweiten Auflage initiiert worden. Auf seine Einladung kuratierte die amerikanische Filmkritikerin Annette Michelson das Programm.<sup>35</sup> Es versammelte Werke von 15 unabhängigen, ausschliesslich US-amerikanischen Filmemacher/innen, die an den Vorführungen teilweise persönlich anwesend waren, fand jedoch – anders als P. Adams Sitneys Tourenprogramm *New American Cinema* von 1967 – keinen Widerhall in der hiesigen Filmszene.<sup>36</sup>

### Das Ende der ersten Welle experimenteller Filme aus der Schweiz

Eine entscheidende Entwicklung kündigte sich bereits am EXPRMNTL Festival 1967/1968 an: Junge Berliner Filmschaffende – unter ihnen Harun Farocki – protestierten im Festivalzentrum gegen die „inhaltslosen Kameraübungen“ und die „amerikanische Cine-Aggression“, die das Festival auszeichne. Sie forderten stattdessen Filme mit konkreten politischen Inhalten<sup>37</sup> – ein Anspruch, der die Filmszene in der Schweiz fast gleichzeitig erfasste und zu einem wichtigen Faktor für das Abebben der Welle des experimentellen Films zu Beginn der 1970er Jahre wurde. Die Ereignisse um 1968 in Paris, Berlin und den USA fanden auch in der Schweiz ihre Resonanz und brachten eine Politisierung der Kunst, aber auch die Entdeckung der Jugend als Konsumgruppe mit sich. Bereits 1969 wurde die Jugendkultur ökonomisch ausgewertet, „Underground“ wurde zu einem Label. Die Happening-Tournee *Underground Explosion*,<sup>38</sup> die den Underground als Monsterschau für riesige Zuschauermassen inszenierte, kündigt das Ende eines kurzen Zeitfensters an, währenddessen Offenheit, Neugierde, Sehnsüchte und das verbindende Momentum des Aufbruchs eine experimentelle und ephemere Koalition von unterschiedlichen, radikalen künstlerischen Formen und Kräften erlaubt hatten. In der Folge fächerten sich die Interessen schnell auf: politisch, ästhetisch, psychedelisch, psychologisch und ökologisch ausgerichtete Formate und Gruppen begannen sich voneinander abzugrenzen.

Die Blüte des experimentellen Films in der Schweiz endete in den ersten Jahren der neuen Dekade. Die Organisation des letzten Ciné Circus im Oktober 1970 in Basel durch das Nationale Filmzentrum – und nicht mehr durch das 1969 eingestellte Film Forum – markiert diesen Wendepunkt. Cinéma Marginal Distribution in Lausanne beendete 1973 ihre Tätigkeit<sup>39</sup> und die P.A.P. schränkte ihre Aktivitäten zwischen Filmprogrammationen und der Beteiligung an Kunstmesse bis zur faktischen Inexistenz ein. Doch gleichsam wie vor dem Verglühen eines Feuerwerks entstanden als „Schlussbouquets“ zwei grosse Filme. Hans-Jakob Siber stellte 1973 seinen 60-minütigen Film *Die Sage vom alten Hirten Xeudi und seinem Freund Reiman* fertig, der an die

Berlinale im Forum des Jungen Films eingeladen wurde und eine Qualitätsprämie des Eidgenössischen Departements des Innern erhielt. Dieter Meier vollendete mit *81000 Units* einen langen Film, den er 1974/1975 an der fünften und letzten Ausgabe des EXPRMNTL Festivals in Knokke-le-Zoute zeigte und der heute als eines der erstaunlichsten Werke dieser Periode gelten kann.<sup>40</sup> Für beide war es ihr (vorläufig) letzter Film. Siber, enttäuscht über das mangelnde Interesse des Publikums an seinem Film, wandte sich seinen Geschäften als Mineralienhändler und später als Dinosaurierpräparator und Museumsbetreiber zu, während Meier zuerst als bildender Künstler mit Performances und Video arbeitete und Ende der 1970er Jahre mit Yello Pop-Geschichte schrieb.

Nach einer Phase der freien Entwicklung, der Kooperation über die Grenzen der Kunstgattungen hinweg und der Neugründungen regionaler Gruppierungen für die Produktion und Distribution von Filmen, entstanden in neuen Kontexten langlebigere Strukturen. Filmemachen sollte sich als eigenständige künstlerische Arbeit etablieren, ein Publikum gewonnen, Existenzen der Beteiligten gesichert werden. Die Solothurner Filmtage und das Nationale Filmzentrum sowie die Gründung des Film-Pool 1970 als schweizweit tätiger Verleiher für unabhängig produzierte Schweizer Filme sind Ausdruck dieser Konsolidierung einer Auffassung des Films, die – anders als etwa im benachbarten Österreich – eine „allgemeiner verständliche Filmsprache“<sup>41</sup> und politisch relevante Filme favorisierte und die Filmemacher/innen der Avantgarde langsam verdrängten: viele Filmemacher/innen wandten sich bald längeren dokumentarischen oder fiktionalen Formen und den neuen Förderstrukturen, so prekäre diese auch waren, zu. Reto Andrea Savoldelli mit *Stella da Falla* (1971), Georg Radanowicz mit *Alfred R. – Ein Leben und ein Film* (1972) und die Gruppe AKS mit *Die Fabrikanten* (1973) versuchten sich mit der Förderung „Aktion Jungfilmer“ durch das Schweizer Fernsehen an langen Spielfilmen – und scheiterten damit am Urteil des Publikums. In Zürich gründete eine Gruppe junger Filmemacher/innen die Nemo Film AG, die erste unabhängige, von Autor/innen gegründete Filmproduktionsfirma der Schweiz.

### 1972–1988: Video und die Annäherung an die Kunstszene

Das künstlerische und experimentelle Filmschaffen der 1970er Jahre war geprägt von der erwähnten Politisierung der Filmszene, sowie durch zwei Tendenzen, die ihre volle Wirkung erst Jahrzehnte später entfalteten: die Ankunft des Mediums Video im Kunstkontext und die Musealisierung des Mediums Film. P.A.P. unternahm in den Jahren 1970–1972 den Versuch, den Film auf dem direkten Weg in den Kunstmarkt einzuführen. Dieses erste Unternehmen im deutschen Sprachraum, dem experimentellen Film eine ökonomisch tragfähige Basis zu geben, scheiterte jedoch schnell am ausbleibenden Erfolg. Der Gedanke schien richtig, der Zeitpunkt jedoch zu früh gewählt. Verschiedene parallele Entwicklungen beförderten jedoch die allmähliche Integration des Films und insbesondere des ab den späten 1960er Jahren aufkommenden Mediums Video in die Kunstszene. In der Schweiz begann diese Entwicklung in der Romandie: 1969 veranstaltete der damalige Leiter des Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne, René Berger, an der Universität Lausanne Kurse, die in das Medium einführten<sup>42</sup> und nur drei Jahre später wurde ebenfalls in Lausanne, in der Galerie Impact, mit *ACTION/FILM/VIDEO* hierzulande die erste Schau gezeigt, die Video und Film zusammenbrachte.<sup>43</sup> Gefolgt von einer weiteren Ausstellung 1974 der Groupe Impact im Musée des Arts decoratifs, welche ausschliesslich dem Medium Video gewidmet war: Impact Art. Video Art 74.<sup>44</sup> Beide Ausstellungen vereinten Schweizer und internationale Künstler/innen und machten die erstaunliche Geschwindigkeit der Internationalisierung der unabhängigen Schweizer Szene in lediglich knapp 10 Jahren deutlich.

Gleichzeitig wurde bei *ACTION/FILM/VIDEO* ein Graben deutlich, der sich zwischen den Vertreter/innen der 1960er Jahre und jenen der sich neu formierenden Lausanner Szene auftat: In der Film-Sektion waren lediglich René Bauermeister, Erwin Huppert und Eva Lurati vertreten, die bereits in Filmprogrammen der „Zürcher“ Szene oder der Cinéma Marginal Distribution gezeigt worden waren.<sup>45</sup> Die Galerie Impact bediente sich zu Beginn noch des gleichen kinematografischen Dispositivs, grenzte sich aber durch die Auswahl der gezeigten Filmemacher/innen und

Werke gleichzeitig deutlich von ihren Vorgängerorganisationen ab.

Mit der Schaffung einer eigenen Sammlung für Video im Kunsthaus Zürich 1980 und einer Reihe von Ausstellungen in Luzern, Bern und Basel etablierte sich die neue Kunstgattung auch in der Deutschschweiz.<sup>46</sup> Video verbreitete sich als Medium jedoch nicht nur in der bildenden Kunst, sondern entwickelte sich zu einem wichtigen Ausdrucksmittel von politisch und dokumentarisch Arbeitenden, die sich als Teil einer neuen gegenkulturellen Jugendbewegung verstanden. Das Hinweisen auf Zusammenhänge und Missstände, die Sorge um urbane Nachbarschaft gingen einher mit der Haltung der Emanzipation, Selbstermächtigung und Agitation und der Suche nach eigenständigen Formen. Das bekannteste Werk in diesem Kontext ist das 100-minütige Tape *Züri brännt* des Videoladens Zürich, das die Jugendunruhen im Frühjahr 1980 in Zürich anwaltschaftlich begleitete.

Videogruppen, die ab Mitte der 1970er Jahre in vielen grösseren Schweizer Städten – oft inspiriert durch entsprechende Initiativen in europäischen und amerikanischen Grossstädten – entstehen,<sup>47</sup> zeigen ihre Arbeiten innerhalb der Communities. Ab den 1980er Jahren wurden sie vermehrt auch an Festivals aufgeführt. Gemeinsame Teilnahmen an Filmfestivals und Kampagnen zur Anerkennung der Formate 8mm, 16mm und Video bei den Förderstellen schufen die Basis für ein kurzzeitiges Zusammengehen von Videomacher/innen und unabhängigen Filmschaffenden, welches sich exemplarisch in der Formierung des Vereins für das unabhängige Filmschaffen (VuF) 1977 zeigt. Im Umfeld des VuF, der am 4. März 1978 in Basel offiziell gegründet wurde, entwickelte sich eine rege neue Szene von unabhängigen Filmschaffenden. Meist noch nicht 30-jährige Community-Video Aktivist/innen, Kunstschaffende und am experimentellen Film Interessierte engagierten sich für die Anerkennung von Schmalformaten sowie von Video. Ein Ziel, das schon ihre Vorgänger Ende der 1960er Jahre anstrebten, war es, Strukturen für die Distribution und die Vorführung von unabhängig produzierten Filmen und Videos zu schaffen. Eine Arbeitsgruppe des VuF um Pius Morger und Arc Trionfini, die jedoch bald mehrheitlich von Ruedi Bind und Urs Berger abgelöst wurde, gab ab Frühjahr 1978 die

Zeitschrift *Filmfront* heraus, welche sowohl pragmatisch über die Aktivitäten des Vereins VuF, vergangene und kommende Filmvorführungen und über technische Aspekte des Filmschaffens berichtete, als auch theoretisierende Artikel über das unabhängige Filmschaffen veröffentlichte.<sup>48</sup> Bald wurde diese Plattform und ihr Name zu einem Synonym für die sich in Basel formierende Szene junger Filmemacher/innen.

Die Basler *Filmfront*-Szene war in den 1970er Jahren das wohl erfolgreichste und sicherlich vielfältigste Netzwerk zwischen experimentellem Film und der Kunst. Es brachte mit von Werner von Mutzenbecher, André Lehmann und Urs Breitenstein, die sich als Teil eines erweiterten Kunstfeldes verstanden, die wohl profiliertesten Exponenten des experimentellen Schweizer Filmschaffens in den 1970er Jahren hervor.<sup>49</sup> Andernorts waren experimentell Arbeitende isoliert und Festivals wie Solothurn zeigten ihre Werke kaum mehr. HHK Schoenherr oder Erwin Huppert realisierten quasi als Solitäre weiterhin ihre Filme, Clemens Klopfenstein oder Fredi M. Murer wechselten zum Spiel- oder Dokumentarfilm.<sup>50</sup>

Nach dem Ende der *Filmfront* 1988 fanden sich in der Schweiz nur noch vereinzelte Filmemacher/innen, deren Werk dem Experimentalfilm zugerechnet werden kann. Der Winterthurer Hannes Schüpbach, der in Basel bei André Lehmann und Werner von Mutzenbecher studiert hatte, ist klar der experimentellen Form verpflichtet. Auch die Genferin Véronique Goël verbindet seit 1979 in ihren Filmen dokumentarische und experimentelle Praxis und wird damit sowohl im Kino als auch in der Kunst rezipiert. Und Peter Liechti, der sich ab 1984 mit experimentellen Kurzfilmen im Kino etablierte, blieb auch in seinen dokumentarischen Filmen der Haltung des Experimentalfilmers zeitlebens treu, vor allem in der Art und Weise, wie er mit selbstgedrehten Archivmaterialien umging.<sup>51</sup> Im Kunstumfeld jedoch beginnen ab Mitte der 1980er Jahre Karrieren, die sich auf das Medium Video stützen, am bekanntesten jene von Pipilotti Rist.

Ausdruck unter anderem auch der Musealisierung des experimentellen Films war die Gründung von dem experimentellen und künstlerischen Film und Video gewidmeten Festivals. 1980 wurden im Luzerner Nachbarort die Krienser

Filmtage gegründet, die sich dem unabhängig produzierten, politischen und zunehmend vor allem dem experimentell-künstlerischen Film verschrieben. 1985 zog das Festival unter dem neuen Titel VIPER nach Luzern, nachdem es bereits im Vorjahr seinen Namen in Film Video Performance Tage Kriens geändert hatte.

Das Festival entwickelte sich durch einen Professionalisierungsschub Ende der 1980er Jahre – der eine weitere Verschiebung hin zu einer akademisch geprägten Beschäftigung mit dem Experimentalfilm brachte – für ungefähr eine Dekade zu einem zentralen Knoten im europäischen Netzwerk der filmischen Avantgarde.

Ebenfalls im Jahr 1980 gründete der Galerist Rinaldo Bianda in Locarno das VideoArt Festival.<sup>52</sup> Anders als die Krienser Filmtage, die sich als Teil der Schweizer Film- und Kunstszene sahen, verortete sich das VideoArt Festival vor allem international, lud eine beeindruckende Zahl angesehener Videokünstler/innen wie Nam June Paik, Robert Cahen oder Gianni Toti ein. 2001, fünf Jahre vor dem Ende der VIPER, die zwischenzeitlich ihren Sitz von Luzern nach Basel verlegt hatte, fand das VideoArt Festival letztmals statt.

Die Videokunst und das Medium Video rückten in den 1980er Jahren in den Fokus der künstlerisch-filmischen Arbeit und brachten die Gründung weiterer, teilweise noch kurzlebigerer Festivals mit sich. Von 1984 bis 1988 fanden in Basel drei Ausgaben der Biennale Videowochen im Wenkenpark statt, die auch Videoperformances integrierten. In Genf existierte ab 1986 mit der Semaine internationale de Vidéo ebenfalls eine Video-Biennale, die nach der Umbenennung in Biennale de l'image en mouvement bis 2008 stattfand und nach einer längeren Unterbrechung seit 2014 wieder durchgeführt wird.

Dem Medium Video gelang, was dem Film eine Dekade früher noch verwehrt geblieben war: Als einfach handhabbares Medium lieferte es zwar ein qualitativ minderwertiges Bild, doch bedeutete vor der Ankunft von Videoprojektoren in der Consumer-Preisklasse seine immer im Vordergrund bleibende technische Verfasstheit auch einen deutlichen Bruch mit der Praxis des Kinos, denn dieses versucht bekanntlich Projektions- und Produktionsapparat in seinen Black Boxes sorgfältig zu verbergen. Mit

Video war immer auch die Technik anwesend und nahm in Form von TV-Geräten physischen Raum in Anspruch, was die Videokunst für den Museumsraum prädestinierte.<sup>53</sup> Ab den 1990er Jahren war das Medium im Kunstkontext so etabliert, dass die anfängliche Abgrenzung gegenüber filmischen Praktiken einer zunehmenden Aneignung eben jener Konventionen durch das „artists' cinema“ wich, welche die Grenzen zwischen der Praxis im Kino und im Kunstkontext zunehmend verschwimmen liess.<sup>54</sup> Doch nicht nur die Arbeitsweisen der in der Kunstszene verorteten Filmschaffenden veränderte sich in Richtung filmischer Konventionen. Auch die Arbeiten der experimentellen Filmemacher/innen begannen sich stärker an den Dispositiven des Kunstraums zu orientieren, wie beispielsweise das Werk der beiden Basler Filmemacher André Lehmann und Urs Breitenstein zeigt. Die Unterscheidung zwischen den beiden Praktiken scheint heute nicht mehr relevant.

#### Teilhabe und Anerkennung: zwischen Subkultur und Institutionalisierung

Das unabhängige und experimentelle Film- und Videoschaffen fand sich nicht nur in der Schweiz in einem Spannungsverhältnis zwischen individueller Verwirklichung und öffentlicher und institutioneller Wahrnehmung. Trotz zuweilen offensiv vertretener „Underground“-Existenz und Abgrenzung gegen alles „Etablierte“, die sich hierzulande in der Haltung HHK Schoenherr am deutlichsten zeigte, erhofften und erwarteten sich viele experimentelle Filmemacher/innen Resonanz und Anerkennung über ihren inneren Kreis hinaus – sei das in der Presse, im Rahmen von Festivals oder Museen, in der Ausbildung oder sonstigen Institutionen.

Experimentell arbeitende Filmemacher/innen waren zumindest in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre und damit in der Geburtsstunde des Neuen Schweizer Films nicht nur marginalisiert, sondern tauchten mitunter an zentralen Orten des zeitgenössischen Kulturschaffens auf. Das Belegen beispielsweise die Teilnahmen von Filmschaffenden wie Fredi M. Murer oder Guido Haas an der Schweizer Landesausstellung 1964 (Expo 64) in Lausanne. Guido Haas konnte an der Expo 64 mit Filmstills aus *Inclinations*

(1962–1966, hergestellt gemeinsam mit seiner Frau Eva Haas), nicht nur ein 2,4 m × 14,8 Meter grosses Wandbild im „Weg der Schweiz/Natur und Mensch (Hilfsquellen)“ gestalten, ihm wurde die Ausstellungsszenografie dieses Abschnitts übertragen.<sup>55</sup> Auch Fredi M. Murer, der bekanntlich die Fotoklasse der Kunstgewerbeschule Zürich besucht hatte, oblag Konzept und Realisierung der Dia-Grossprojektionen im Pavillon „Schulwesen und Erziehung“ an der Landesausstellung. Hans-Jakob Siber kooperierte mit dem Tanzchoreografen Jean Deroc für das Stück *Fahrt durch die Nacht*, welches 1970 als Schweizer Beitrag an die Weltausstellung in Osaka eingeladen wurde. Clemens Klopfenstein erhielt trotz des Debakels, das er mit dem Genrefilm *Die Fabrikanten* 1973 erlebte, 1974 ein Kunststipendium in Form eines Aufenthalts im Instituto Svizzero in Rom, wo er sich allmählich wieder von der Malerei ab- und vermehrt der filmischen Arbeit zuwandte. In Basel berief man 1977 Werner von Mutzenbecher zum Konservator ad interim der Kunsthalle Basel und ab 1973 lehrte er auch an der Kunstgewerbeschule Basel, wo er von 1987–2000 die Fachklasse für freies bildnerisches Gestalten leitete. Die nationale Kulturförderungsinstitution Pro Helvetia setzte vor allem Ende der 1970er in den 1980er Jahren mit Programmen wie „Espaces“ und „Cinéma en marge“ (1977–1980) das unabhängige bis marginale Filmschaffen ins Zentrum ihres Filmvermittlungs-Engagements und ermöglichte HHK Schoenherr bereits 1972 eine ausgedehnte Tour durch die Kinos von Amsterdam, Berlin, Hamburg, Köln, London und Mannheim, wo er ein eigens zusammengestelltes Programm mit dezidiert experimentellen Filmen Schweizer Filmemacher/innen präsentierte.<sup>56</sup>

In den zentralen Bereichen des Schweizer Filmschaffens zählen die Qualitätsprämien des Eidgenössischen Departement des Innern und der von privater Hand eigens für den experimentellen Film gestiftete und durch die Kulturbehörden der Stadt Zürich vergebene Scotoni-Preis zu den Gradmessern für die Anerkennung der Arbeit als Filmemacher/in. Um zu erproben, wie liberal die Förderungspraxis des Bundes war, meldete beispielsweise Fredi M. Murer auf Anraten des damaligen Filmjournalisten Alex Bänninger seinen Film *Chicorée* 1966 als Kandidat für die Qualitätsprämien an. Erst nach einem Rekurs erhielt er

Förderung.<sup>57</sup> Solche Prämien für ausgesprochen experimentelle Formen blieben eher selten, ausgenommen jedoch in der Phase der relativ grosszügigen Förderung Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre.<sup>58</sup>

International dachte HHK Schoenherr. Er bemühte sich im Juli 1972 für seinen Film *Das kaputte Kino* um das Prädikat „besonders wertvoll“ der Filmbewertungsstelle Wiesbaden und nahm dafür einen erheblichen bürokratischen Aufwand in Kauf. Der Bewertungsausschuss klassifizierte das Werk als „Kulturfilm“ und als „wertvoll“ und schlug ihn für eine Prämie des Bundesministers des Innern „für die Herstellung von Kurzfilmen und abendfüllenden Filmen ohne Spielhandlung“ vor.<sup>59</sup> Hintergrund der Anfrage war ein geplanter Kurzfilm in Koproduktion von Schoenherr Film Deutschland und Nemo Film Schweiz. Schoenherr reichte wohl seinen Film vor allem deswegen bei der Filmbewertungsstelle Wiesbaden ein, um beim Bundesminister des Innern trotz seines Schweizer Wohnsitzes Förderung beantragen zu können. Der Ton des Begleitschreibens lässt aber über diese materielle Motivation hinaus auch die Suche nach Anerkennung vermuten: „Nach unseren Worten durchs Telefon zu schliessen, ist meine Filmarbeit noch nicht bis nach Wiesbaden bekannt geworden.“<sup>60</sup>

Auf die Geschichte des experimentellen Films in der Schweiz zurückblickend zeigen sich für jene filmischen Praxen, die noch heute zum Kernbereich der Avantgarde zu zählen sind, in der kurzen Zeit von Mitte der 1960er bis zum Beginn der 1970er Jahre hinein Ansätze eines „minderen Kinos“,<sup>61</sup> das Exponent/innen hervorgebracht hat, die zwar mit ihren experimentellen Arbeiten immer an den Rändern der Filmgeschichtsschreibung geblieben, jedoch nicht vollends in Vergessenheit geraten sind und zu verschiedenen Orten und Zeiten unvermittelt als zentrale Figuren anderer Geschichtsschreibungen aufzutauchen vermögen. Am deutlichsten wird das wohl in der Person von Dieter Meier, dessen Musikvideos für die Pop-Band Yello in der Frühphase des Musiksenders MTV massgeblich zu deren Popularisierung beigetragen haben. Die Videos sind ohne den Bezug auf seine früheren experimentellen Film- und Videokunstarbeiten kaum einzuordnen. Sie alle fanden bei seiner „Wiederentdeckung“ in mehreren musealen

Einzelausstellungen zwischen 2011 und 2013 Aufnahme in den Korpus der gezeigten Arbeiten. Ein anderes Auftauchen experimenteller Praxis in einem zentrale(re)n Feld zeigt sich in der Person Peter Liechtis, dessen Wurzeln in kleinen, experimentellen Arbeiten liegen. Die oft als eine Art Tagebuch gedrehten Einstellungen verwendete Liechti in vielen seiner späteren Dokumentarfilme als Found Footage Material aus dem eigenen Archiv, das er darüberhinaus oft mit Reminiszenzen an experimentelle Musik begleitete. Die Haltung eines experimentellen Filmemachers bildet die Basis vieler seiner späten Filme, deutlich aber tritt sie im 80 Minuten langen Film *Sound of Insects* (2009) zutage, mit dem er den europäischen Dokumentarfilmpreis gewann.

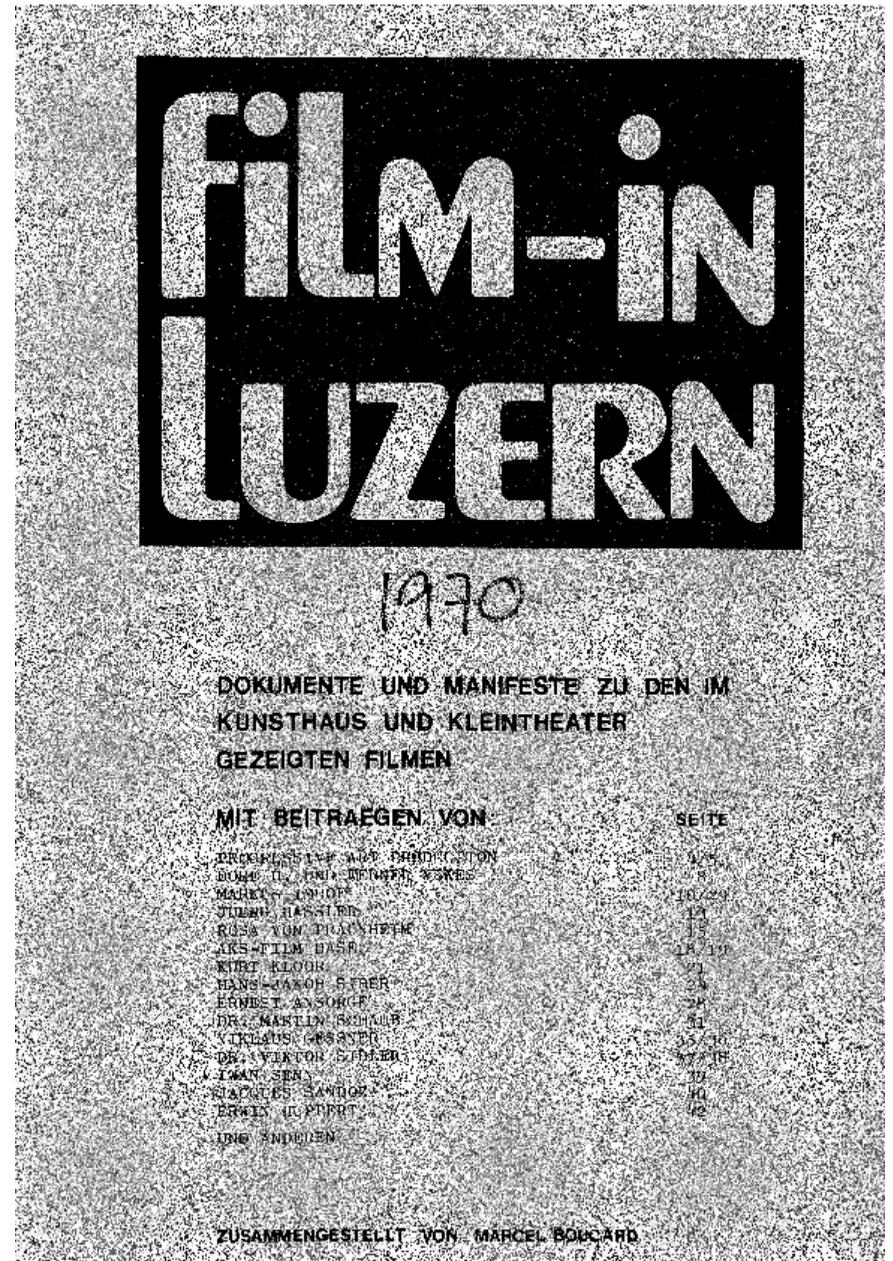
Aktuell sind Zuschreibungen wie Experimental-, Underground-, Avantgarde- oder progressiver Film weitgehend historische Begriffe. Die damit bezeichnende Praxis existiert weiter, beispielsweise in den Werken von Hannes Schüpbach oder Robert Beavers, findet im Kino aber nur noch wenig Beachtung. Gepflegt wird der experimentelle Film in der Schweiz heute stärker in der bildenden Kunst, deren Institutionen sich nachhaltiger um sein Erbe kümmern und dafür ein Publikum gewinnen.

- [1] René Bauermeister, „Un Cinéma inscrit dans la mouvance d'un courant international“, [*CinémAction*, 10-11 (Frühling/Sommer 1980)], Reprint in: François Bovier, Balthazar Lovay et. al., *Film Implosion! Experimental Cinema in Switzerland*, Berlin: Revolver 2017, S. 9.
- [2] Branden W. Josef, *Beyond the dream Syndicate. Tony Conrad and the Arts after Cage*, Boston: Zone Books 2008, S. 50.
- [3] Vgl. z.B. Erika Hebeisen, Elisabeth Joris und Angela Zimmermann, *Zürich 68. Kollektive Aufbrüche ins Ungeordnete*, Baden: hier + jetzt 2008; Fritz Billeter, Peter Killer, 1968: *Zürich steht Kopf. Rebellion, Verweigerung, Utopie*, Zürich: Scheidegger & Spiess 2008; Irene Schubiger (Hg.), *Schweizer Videokunst der 1970er und 1980er Jahre. Eine Rekonstruktion/Reconstructing Swiss video art from the 1970s and 1980s*, Zürich: JRP|Ringier 2009; Sabine Gebhard-Fink, Muda Mathis, Margarit von Büren (Hrsg.), *Floating Gaps. Performance Chronik Basel (1968–1986)*, Zürich: diaphanes 2011.
- [4] Urs Breitenstein, Basel, 5. Oktober 2012; Jacques Dutoit, Biel, 2. September 2013; Guido Haas, Kaltacker, 17. April 2013; Karlheinz Hein (Telefon), 23. Mai 2012; Clemens Klopfenstein, Bevagna, 8. Juni 2012; Beat Kuert (Telefon) 12. April 2013; André Lehmann, Basel, 13. März 2013; Dieter Meier, Zürich 19. Juni und 7. Juli 2011; Fredi M. Murer, Zürich, 19. Dezember 2012; Reto Andrea Savoldelli, Zürich, 14. November 2012; HHK Schoenherr, Zürich, 28. März 2012; Sebastian Schroeder, Kilchberg, 14. November 2011, Hans-Jakob Siber, Aathal, 10. Mai und 13. Juli 2011; Tjerk Wicky, Lausanne 27. März 2012; Bernhard Uhlmann/Giorgio Frapolli, Zürich 6. Juni 2012; Peter von Gunten, Bern, 5. Juli 2013; Werner von Mutzenbecher, Basel, 13. März 2013; Jacques Dutoit, Biel/Bienne, 3. September 2013; Charles Moser, Luzern, 5. Februar 2016; Cecilia Hausheer, Zürich 8. Dezember 2013; Valerian Maly, Bern, 18. März 2016.
- [5] Michèle Lagny, „...man kann keine Filmgeschichte ohne Filme betreiben!“ Ein Gespräch mit Michèle Lagny, in *Montage AV*, 5/1/1996, S. 5–22.
- [6] A.S., „Die Avantgarde von gestern. Eindrücke vom Basler ‚Festival des Films von Morgen‘, In *Basler Woche* vom 8. November 1954.
- [7] Siehe den Artikel von Thilo König in diesem Band.
- [8] Filmamateure wie Hans Heinrich Heer aber auch Filmschaffende wie Erwin Huppert, Yves Yersin oder Claude Champion realisierten im Auftrag dieser Gesellschaft Filme zu traditionellen Handwerken und Fabrikationsmethoden. Siehe dazu: Thomas Schärer, „Dokumentarfilmpraxen der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde“, in: Edmund Ballhaus (Hg.) *Dokumentarfilm. Schulen – Projekte – Positionen*, Berlin: Reimer 2013, S. 265–279.
- [9] Siehe dazu den Artikel Vrääth Öhner in diesem Band.
- [10] Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999 [1992].
- [11] Siehe den Artikel von Ute Holl in diesem Band.
- [12] Siehe den Beitrag von Renate Buschmann in diesem Band.
- [13] Fredi M. Murer begleitete die Ausstellung als Fotograf, Georg Radanowicz realisierte für die Ausstellung seinen ersten Film *Elemente des Films* (1960).
- [14] Siehe den Artikel von Michael Hiltbrunner im vorliegenden Band.
- [15] Thomas Schärer, „Wir wollten den Film neu erfinden!“ *Die Filmworkshops an der Kunstgewerbeschule Zürich 1967–1969*, Buch plus DVD, Zürich: Limmat Verlag 2005.
- [16] So beispielsweise Hans-Jakob Siber, der aus dem Labor eine falsch belichtete, komplett schwarze Filmrolle erhielt und die Schichtseite des Materials mit Messern und Nadeln zu bearbeiten begann. Daraus entstand die erste Fassung seines Films *Jalousie* von 1967.
- [17] Vgl. Hans Helmut Klaus Schoenherr, „Europe“, *Filmmaker's Newsletter*, 1/12 (1968), S. 10–11; Theophil Dänzer, „Ein Forum für den jungen Schweizer Film“, *Zürichseezeitung*, 6. April 1967.
- [18] Zur Situation in Zürich in den 1960er Jahren siehe den Artikel von Thomas Schärer in diesem Band.
- [19] Marthe Porret, „Pour un jeune cinéma romand. Maison de production et territoire“, Freddy Landry und „Milos Films, 1968–1972“, *Revue historique vaudoise 115/2007*, Lausanne 2007, S. 127–141; Dies., „Diffuser le jeune cinéma romand partout! Marcel Leiser et Cinéma Marginal Distribution (1968 1974)“, in: Alain Boillat, Philip Brunner, Barbara Flückiger, *Kino CH/Cinéma CH. Rezeption, Ästhetik, Geschichte*, Marburg: Schüren 2008, S. 221–231.
- [20] Marcel Leiser, „Cinéma Marginal. Un debut d'expérience en Suisse romande“, *Travelling*, 22 (Dezember/Januar 1968–1969), S. 13–16, hier S. 14. Siehe auch Marcel Leiser, „Cinéma Marginal est mort, vive le cinéma“, *Travelling*, 40 (Januar/Februar 1974), S. 5–7.
- [21] David E. James, *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton: Princeton University Press 1989, S. IX.
- [22] Jonas Mekas, *Movie Journal. The Rise of the New American Cinema 1959–71*, New York: Columbia University Press, 2011 [1972], S. 84.
- [23] Zu den Filmen Hans Helmut Klaus Schoenherrns siehe den Artikel von François Bovier in diesem Band.
- [24] Hans Helmut Klaus Schoenherr, „Filmmaker Schoenherr über sein isoliertes Filmmakerdasein“, *Supervisuell*, 1, 1968. unpaginiert.
- [25] Vgl. Stellungnahme zur Preisvergabe durch die Stifter Eric und Atilio Scotoni in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 7. November 1968.
- [26] Siehe den Artikel „Robert Beavers and Gregory Markopoulos: Time Spent and Time Between“ von Ian Wooldridge in der Buch-Publikation *Minor Cinema*, 2019.
- [27] Werner von Mutzenbecher: „Stephan hat gesagt, du, das ist eine Nische. Dich braucht es im Schweizer Film. Du musst mit dabei sein. Und als er nicht mehr mit dabei war hat es bald mal geändert.“ Interview von Fred Truniger und Thomas Schärer mit Werner von Mutzenbecher am 13. März 2013. Guido Haas: „Da sagte er [Stephan Portmann], ja warum hast du es nicht schon angemeldet für Solothurn? Da sagte ich, er ist ja ein Amateur, ist ja ein Kind. Da sagte er, ist egal, ist interessant. Ich solle ihn schicken. Dann haben wir ihn geschickt. Und dann lief er dort. Und dann kam Gorgon natürlich bald sofort in den Zeitungen. War der jüngste Schweizer Filmschaffende. Und darauf ist er nachher auch nach Oberhausen eingeladen worden.“ Guido Haas im Gespräch mit Fred Truniger und Thomas Schärer, 17. April 2013.
- [28] Vgl. François Bovier, „P.A.P. [Progressive Art Production], eine ‚Filmgalerie‘ für ‚politische und pornografische‘ Filme“, in: Bovier et al. 2017 (wie Anm. 1), S. 21–33.
- [29] H.F., „Die Schweizer fehlen beim Luzerner Film-In. Sonderveranstaltung ‚Sélection Suisse‘ fällt ins Wasser“, *Tages-Anzeiger*, Zürich, 7. Juni, 1969. Hanns Fuchs: „In Frage gestellt. Luzerner Film-In in der Krise“, *Neue Zürcher Zeitung*, 12. März, 1972, S. VIII.
- [30] Jean-Christoph Ammann, Emil Steinberger, M. Boucard, [Vorwort], *Dokumente und Manifeste zu den im Kunsthaus und Kleintheater gezeigten Filmen*, Programmblätter des Film-In Luzern, 1970. S. 1.
- [31] Vgl. bspw. die Teilnahme Dieter Meiers und Balthasar Burkhardts in der Ausstellung *Visualisierte Denkprozesse im Kunstmuseum Luzern 1970*.
- [32] Vgl. fsch: „Ein gestraffteres, aber weniger profiliertes Programm. Notizen zum vierten Luzerner Film-In“, in *Neue Zürcher Zeitung*, 17. Juni 1972, S. 25.
- [33] *Communiqué* des Vorstandes des Film-In Luzern, das an die

- Vertreter der „Schweizer Massenmedien“ und die verschiedenen „Vertreter der Filmwirtschaft“ ging.
- [34] Zu dieser „Ausstellung“ erschien ein umfangreicher Katalog: Annette Michelson (Hg.), *New Forms in Film*, Montreux 1974.
- [35] Siehe dazu den Artikel von Adeena May in diesem Band.
- [36] Ein längerer Artikel über das Festival erschien in der letzten Tagesausgabe der Pariser *Le Monde* vom 27. August 1974: Louis Marcorelles, „Une ‚exposition‘ du septième art“, S. 1 und 13. In der *Neuen Züricher Zeitung* berichtete am 3. August 1974 Martin Schlappner (ms) in einem kurzen Bericht über die bevorstehende Eröffnung des Festivals, das, wie er bedauernd feststellte, zeitgleich mit dem Festival in Locarno stattfand. Martin Schlappner, „Musste das sein?“, *Neue Züricher Zeitung*, 3. August 1974.
- [37] Ohne Autor: „Knokke. Preschendes Bild“, *Der Spiegel*, 2/68, S. 82/83. Siehe auch Xavier Bardon, „EXPRMNTL. Festival Hors Normes. Knokke-le-Zoute 1963 1967 1974“, *Revue Belge du Cinéma*, 43 (Dezember 2002), S. 36.
- [38] Siehe dazu den Artikel von Thomas Schärer und Fred Truniger in diesem Band.
- [39] Marcel Leiser, „Cinéma Marginal est mort, vive le cinéma“, *Travelling*, 40 (Januar/Februar 1974), S. 5–7.
- [40] Das Material des Films war weitgehend bereits 1969 fertig gedreht, als Meier den Film in einer früheren Schnittfassung unter dem Titel *100800 Units* zeigte.
- [41] fisch in *Neue Züricher Zeitung* vom 17. Juni 1972.
- [42] Vgl. René Berger, „L'Art Vidéo. Défis et paradoxes“, in: *Impact Art Vidéo 74 – 8 jours vidéo*. Lausanne: Galerie Impact Lausanne et Musée des Arts décoratifs Lausanne, 1974. S. 7.
- [43] Zur Ausstellung erschien ein Katalog: Galerie Impact (Eds.): *ACTION/FILM/VIDEO*, Lausanne 1972. Die gezeigten Werke werde darin in die Medien „Video-Tapes“ (AKAI ¼“ und SONY ½“), sowie „Films 8mm“, „Films Super 8mm“ und „Films 16mm“ aufgeschlüsselt.
- [44] Siehe hierzu den Text von Geneviève Loup in diesem Band.
- [45] Zum Werk von René Bauermeister siehe den Artikel von Jean-Michel Baconnier in diesem Band.
- [46] Für eine Kurzdarstellung der Geschichte des Medium Video in der Schweiz vgl. den Text von Gabriel Flückiger, Siri Peyer und Fred Truniger in diesem Band.
- [47] Heinz Nigg, *Rebel Video. The Video Movement of the 1970s and 1980s*, Zürich: Scheidegger & Spiess 2017.
- [48] Bis 1988 erschienen kontinuierlich 34 Ausgaben.
- [49] Zum Umfeld der *Filmfront* vgl. den Text von Ute Holl in diesem Band.
- [50] Zu Klopfensteins experimentellen Arbeiten siehe den Artikel von Simon Koenig in diesem Band.
- [51] Zu Peter Liechti siehe den Artikel von Marcy Goldberg in diesem Band.
- [52] *L'Art Vidéo 1980-1999. Vingt ans du VidéoArt Festival, Locarno. Recherches, théories, perspectives*, unter der Leitung von Vittorio Fagone, Mailand: Edizioni Gabriele Mazzotta 1999.
- [53] Filme wurden zwar ab den 1970er Jahren auch installativ, beispielsweise als Endlos-Loops in Museen vorgeführt, aber das Video-Format setzte sich durch. Vgl. Franziska Stöhr, *Endlos: Zur Geschichte des Film- und Videoloops im Zusammenspiel von Technik, Kunst und Ausstellung*, Bielefeld: transcript 2016, S. 94–101.
- [54] Erika Balsom, *Exhibiting Art in Contemporary Cinema*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2013, S. 12.
- [55] Guido Haas, interview von Fred Truniger und Thomas Schärer, 17. April 2013. Sowie *Manifest X: Guido Haas* aus der Reihe *serielle manifeste 66*, hrsg. von édition galerie press, St. Gallen 1966.
- [56] „Cinéma en marge“, zum ersten Mal durchgeführt 1977 im Rahmen der von Pro Helvetia organisierten „Espaces“ in Paris und wiederholt im Februar 1978. „Versuch: Präsentation von 16 mm und Super 8 Filmen bei freier Beteiligung schweizerischer und französischer Filmautoren.“ [ohne Autor]: *Filmfront*, 5 (1979), 15. März 1979, S. 35. Das Tourenprogramm von HHK Schoenherr von 1972 lief unter dem Titel *Movies Kaputt/Das kaputte Kino*. Vgl. u.a. den Wiederabdruck des Programms in: Pro Helvetia (Reihe dossier film), *bbk schoenherr. das kaputte kino*. Zürich/Bern 1986 (zeitgleich auch in französischer Sprache erschienen), S. 19.
- [57] „In der Ablehnung kamen die Worte ‚blanke Anarchie‘ vor. Ich musste im Lexikon nachschauen, was das hiess. Das stellte mich dann irrsinnig auf. Alex Bänninger traf ich einmal und sagte zu ihm, dass mein Film abgelehnt wurde. Er, als junger Jurist, bot sich an, einen Rekurs zu schreiben. Das war dann aber ein Jahr später für *Chicorée*. Und dann bekam ich tatsächlich, dank seinem Rekurs, eine Qualitätsprämie. Ich bekam 10'000 Franken und machte den nächsten Film damit. Für mich war das natürlich ein Vermögen.“ Fredi M. Murer, im Gespräch mit Thomas Schärer, Zürich 31. Januar 2008.
- [58] Qualitätsprämien für einige Filme mit experimentellem Charakter. Die Jahre in Klammern beziehen sich, sofern nicht anders vermerkt auf die Vergabe der Prämien: *Chicorée* (Produktionsjahr 1966) von Fredi M. Murer, *Lydia* (1969) von Reto Andrea Savoldelli, *Mondo Karies* (1969) von Kurt Gloor, *Luigi Crippa* (1979) von Robert Schär, z.B. *Uniformen* (1970) von Urs und Marlies Graf, *Sad-is-fiction* (1969) von Fredi M. Murer, *Warten auf...* (1969) von Beat Kuert, *Krawall* (1970) von Jürg Hassler, *22 Fragen an Max Bill* (1969) von Georg Radanowicz, *Kleiner Emmentalfilm* (1970) von Bernhard Luginbühl und Leonardo Bezzola, *Eine Linie ist eine Linie ist eine Linie* (1970) von Urs Graf, *Arise Like A Fire* (Produktionsjahr 1972) und *Die Sage vom alten Hirten Xeudi* (Produktionsjahr 1973) von Hans-Jakob Siber, *Das schlesische Tor* (Produktionsjahr 1980/82) von Clemens Klopfenstein, *Robert Walser* (Produktionsjahre 1974–1978) von HHK Schoenherr.
- [59] „Der Bewertungsausschuss hält den Einfall für bemerkenswert. Wie hier das Motiv der Zerstörung trickreich mit dem Medium Film, das sich selber ironisch sieht, realisiert wird, ist nach der Meinung des Bewertungsausschusses ein unüberschbarer Hinweis auf den Einfallsreichtum des Regisseurs. Gleichwohl glaubt der Bewertungsausschuss Längen festzustellen (vor allem am Schluss), die bewirken, dass der Einfall mehr oder minder ermattet.“ Brief der Filmbewertungsstelle an HHK Schoenherr, 25. August 1972, Archiv Schoenherr.
- [60] Brief von HHK Schoenherr an die Filmbewertungsstelle, 24. Juli 1972, Archiv Schoenherr.
- [61] Branden W. Josef, *Beyond the dream Syndicate. Tony Conrad and the Arts after Cage*, Boston 2008.



Plakat für die Ausstellung *Der Film* im Kunstgewerbemuseum Zürich, 10. Januar – 30. April, 1960;  
Grafik von Josef Müller-Brockmann.



Dokumentation und Manifeste zum Programm des "Progressiven Films" am *Film-In*, Luzern, 1970

An der Grenze des Sichtbaren:  
 Clemens Klopfensteins  
 Experimente der 1970er Jahre  
*Simon Koenig*



Die 1970er Jahre sind in Clemens Klopfensteins Biographie und Schaffen eine entscheidende Periode, eine Zeit, geprägt von neuer Produktivität, die es Klopfenstein ermöglichte, sein künstlerisches Fundament zu schaffen, sich neu zu orientieren und sich dank grosser Unabhängigkeit und Ungezwungenheit frei zu entfalten.

Anfangs der 1960er Jahre hatte der 1944 im bernischen Täuffelen geborene Klopfenstein mit der 8mm-Keystone-Kamera seines Vaters erste filmische Gehversuche gemacht. Unter dem Eindruck von Alain Resnais' *L'Année dernière à Marienbad* (1961) entstand 1962 sein erster Film *René*. Ein Praktikum im Filmlabor Schwarz Film in Ostermundigen machte den Gymnasiasten für den technischen, doch kreativen Prozess der Filmentwicklung sensibel und ermöglichte ihm wichtige Kontakte für sein Schlüsselwerk *Geschichte der Nacht* (1978). 1963 realisierte er *La condition humaine* und 1964

*Darf die Schweiz nicht verlassen.* 1966 gründete Klopfenstein zusammen mit Urs Aebersold und Philip Schaad das Künstlerkollektiv AKS. Gemeinsam drehten sie einige kurze Experimentalfilme und organisierten Projektionen von Filmen der internationalen Avantgarde. 1973, in der Folge des finanziellen Debakels und der juristischen Streitereien um den aufwändig produzierten Spielfilm *Die Fabrikanten* (1974), löste sich die Gruppe auf. Das Ende von AKS sollte für Klopfenstein zwar nicht den Abschied vom Filmmachen bedeuten, er legte jedoch die Kamera vorläufig beiseite und begann zu zeichnen. Damit kehrte er zu jenem Medium zurück, das er in den 1960er Jahren an der Basler Kunstgewerbeschule studiert hatte. Die nun entstehenden Zeichnungen führten ihn in einen neuen, produktiven und künstlerisch prägenden Lebensabschnitt.<sup>1</sup>

#### Mit Zeichnungen zu neuen Ufern

Die Zeichnungen *Pandesowna* entstehen anfangs der 1970er Jahre aus dem Misserfolg des Grossprojektes *Die Fabrikanten* heraus und reflektieren Klopfensteins Suche nach einem neuen künstlerischen Ausdruck.<sup>2</sup> Der Zyklus bezieht sich auf den Roman von Jan Potocki *Die Handschrift von Saragossa*. Es sind erste Studien für die Produktion eines grossen Historienfilms, sie sollten gleichsam die visuell-atmosphärische Grundlage für dieses Projekt darstellen. Die planerischen Skizzen für das angedachte und wohl unter Freunden euphorisch diskutierte Grossprojekt wurden zum eigenständigen Werk und letztlich zu einem entscheidenden Moment in der Biographie des Filmemachers. Die grossformatigen Zeichnungen (70cm x 100cm) zeigen Fragmente von monumentalen Gebäuden, labyrinthische Fluchten, situiert in düsteren architektonischen Räumen, bewohnt, nicht belebt, von einzelnen verloren wirkenden Gestalten. Die Bilder, die stark an Giorgio de Chiricos *Pittura metafisica* oder an die surrealistischen Gemälde von Salvador Dalí erinnern, zeigen auch Wüsten, ausgestorbene, dürre Einöden. Sie drücken eine quälende Einöde aus und zeigen Erinnerungen an eine zerfallene Welt, deren Bewohner einsame und verlassene Gefangene einer nicht mehr reanimierbaren, dem Untergang geweihten Umwelt geworden sind. Kein erlösendes Ende wird in ihrem leeren Blick aufscheinen. Hohe Mauern, die

den Durchgang in eine dahinterliegende Welt versperren, verdeutlichen diese bedrückende Gefangenschaft. Aber auch der weisse, papierene Bildträger selbst wird zur unartikulierten Gefängniswand. Die unbespielten Blattpartien erscheinen als grenzenloser, strukturloser Ort, werden damit zum beklemmenden, scheinbar opaken Raum, ja zur Projektionsfläche für die psychotisch-depressiven Gedankenwelten der apathisch wirkenden Figuren und ihrer Betrachter. Der Bleistiftstrich verliert sich im Weiss des Bildgrundes, einem *non finito*, das nicht, wie es dieser Begriff vermuten lässt, einen Mangel an Produktionszeit bedeutet, sondern den Zerfall und damit den temporalen Überfluss beschreibt. Bereits in dieser Arbeit manifestiert sich Klopfensteins Interesse am Einbezug des Bildträgers und dessen sichtbarer Verschränkung mit Motiv und Bildtiefe.

Die Ruinenmotive machten Klopfenstein zum geeigneten Kandidaten für das Eidgenössische Kunststipendium. Dieses ermöglichte ihm von 1973 bis 1974 den Aufenthalt im Istituto Svizzero in Rom, eine Villa mitten in der Stadt, ein Ort für Künstler und Wissenschaftler. Klopfenstein wohnte im Turmzimmer, in einem Raum mit Rundblick auf die Stadt, mit intensiver Sonnenbestrahlung von morgens bis abends – eine Disposition mit entscheidender Wirkung auf sein Schaffen. In dieser Zeit entsteht der Bildzyklus *Blast of Silence*, Tuschezeichnungen mit gewissermassen filmischer Wirkung. Nachträume, Verliese mit gerüstartigen Holzkonstruktionen, die in einer immensen Tiefe verschwinden. Die Arbeiten erinnern an die Architekturphantasien *Carceri* von Giovanni Battista Piranesi. Es sind fokussierte, detailverliebte Zeichnungen, die der komplexen Perspektive und dystopischen Wirkung verschrieben sind.

Viel unbefangener dagegen sind die 1974 entstandenen, unbetitelten Tuschezeichnungen. Mit schnellem Strich studiert Klopfenstein das räumliche Verhalten utopisch wirkender Räume, Architekturen, schnecken- und muschelartiger Hüllen, wobei auch hier die Menschenleere den Eindruck einer unbedingten Verlassenheit hinterlässt. Auch hier wird damit jene Atmosphäre skizziert, die der Zeichner, Maler, Fotograf und Filmemacher in seinen später entstandenen experimentellen fotografischen und filmischen Nachtaufnahmen zur eigentlichen Blüte bringen wird.

## Leben im römischen Leuchtturm

1975 entstand der Bildzyklus *Der Tag isch vergange*. Klopfenstein studierte da den Verlauf des Tageslichts, den Zustand der Dämmerung, die Wirkung von Licht und Dunkelheit auf Raum und Architektur. Auch wenn Klopfenstein an keinen konkreten Filmprojekten arbeitete, legte er seine Bolex-Filmkamera nie ganz zur Seite. So entstand im selben Jahr der Kurzfilm *La luce romana vista da Ferraniacolor*.<sup>3</sup> Eine filmische Skizze ohne Anspruch, ein formvollendetes Werk zu sein. Wie der Titel vermuten lässt, steht das römische Licht – Topos der abendländischen Kunst – und seine Wirkung auf den Bildträger im Zentrum. Eigenwillig fängt das Amateurfilmmaterial Ferraniacolor das Licht der Stadt ein, speichert es und gibt es auf seine spezifische Art wieder. Auch in Klopfensteins Experimentalfilm *Geschichte der Nacht* (1978) wird die künstlerische Auseinandersetzung mit der Materialität des Mediums entscheidend sein.

*La luce romana vista da Ferraniacolor* entstand direkt aus dem Dispositiv des Ateliers – aus dessen unmittelbaren Horizont heraus. Das Turmzimmer diente Klopfenstein als Cadre, der Balkon zur Positionierung der 16mm Bolex-Filmkamera und die Stadt und der Himmel als Protagonisten und Studienobjekte, die er mit unterschiedlichen Brennweiten festhielt. Das changierende Licht von Tag und Nacht liess Rom unter seinem Himmel stets neu und anders aufscheinen. Kamera und Filmmaterial reagierten unterschiedlich auf die wechselnden Lichtverhältnisse und so veränderte sich der Ausblick ständig. Klopfenstein legte nicht systematisch eine Sammlung der Lichtsituationen an, er gab sich vielmehr den jeweiligen Lichtstimmungen hin und hielt sie mit zahlreichen Schwenks fest. So entstand keine chronologische Abfolge, sondern ein Potpourri aus distinkten Einstellungen, deren Dauer jeweils von der maximalen Laufzeit seiner von Hand aufzuziehenden Bolex begrenzt wurde.

Ein weiteres entscheidendes visuelles Merkmal dieses Films ist die Bewegung der Rotation. Die mit Federwerk angetriebene 16mm Bolex musste mit einer Kurbel aufgezogen werden. Vielleicht waren es diese kurbelnde Bewegung des Aufziehens und das anschliessende surrende Abspulgeräusch während des Filmens, die Klopfenstein dazu

inspirierten, die rotierende Bewegung auf den eigenen Körper und auf seine Motive zu übertragen: Die repetitiv erfolgenden Schwenks über die Stadt liegen innerhalb eines Radius von 120–160 Grad. Erst in der zweiten Hälfte des Films werden diese Ausblicke durch Einstellungen eines im Kreis gehenden, in eine Lektüre vertieften Mönchs gespiegelt. Dieser drehte auf der Dachterrasse des dem Istituto Svizzero benachbarten Konventsgebäude Sant'Isidoro a Capo le Case seine repetitiven Runden, während Klopfenstein ihn mit seinem filmischen Auge festhielt. Scheinbar affiziert von dieser Bewegung tritt Klopfenstein in der letzten Einstellung des Films vom Balkon in das Turmzimmer und schliesst den kurzen Skizzenfilm mit einem schnellen Kameraschwenk um die eigene Achse. Es scheint, als ob er mit dieser wilden Drehung den Blick vom Balkon und damit den eigenen Radius erweitern wollte. Der Turmbalkon ermöglicht zwar den Blick auf die Stadt, er beschränkt jedoch das Blickfeld durch seine limitierte Breite, ja er bannt sogar den Blick durch richtende Schranken. Zudem trennt er durch seine Abgehobenheit den Menschen vom urbanen Raum, ermöglicht doch der Balkon im besten Fall eine an sich unüberwindbare Approximation. Von diesen Grenzen scheint sich Klopfenstein befreien zu wollen: Mit dem Schritt durch die Balkontüre in das Zimmer hinein und mit den anschliessenden wilden, mehrmaligen 360-Grad-Bewegungen, durchbricht er die ihm vorgegebenen Grenzen. Sowohl der Realraum des Ateliers, die Aussicht, aber auch das Bild – und dessen konkrete Gerichtetheit und Formatierung – scheinen sich aufzulösen.

Unter dem nach ordnenden Mustern suchenden, nachträglichen Blick der Wissenschaft lässt sich in diesen unterschiedlichen Bewegungsqualitäten eine Metapher für Klopfensteins in Wandlung begriffene künstlerische Praxis erkennen: Die den Film eröffnende Autofahrt durch die Strassen Roms, die Schwenks und Drehungen der Kamera und die rasch verfliegenden und in den filmischen Bewegtbildern reproduzierten Augenblicke der Lichtsituationen in der Stadt Rom lassen sich als Wiederentdeckung der Bewegung interpretieren. Schon bei den AKS-Filmen, auch bei *Nach Rio* (1968), also bereits in seinem frühesten Filmschaffen, spielten Autofahrten eine wichtige Rolle; in Klopfensteins späteren Filmen sollten sie geradezu zum

Leitmotiv werden. Sie verleihen dem Bild eine Richtung und Tiefe und bieten dem Betrachter und Protagonisten durch diesen primären Reiz der *photogénie*<sup>4</sup> einerseits Reflexionsraum, andererseits sind sie durch den Sog der Bewegung auch aktionsgeladene Unterhaltung – wenn auch in extrem reduzierter Form. Aber auch die freien, in Handkamera gedrehten Schwenks werden zu Klopfensteins Markenzeichen und stehen prototypisch für seine Filme, denn sie bringen zwei Grundeigenschaften seiner Ästhetik und Poetik auf den Punkt: Freiheit beim Filmemachen und Sichtbarkeit des filmischen Produktionsprozesses. Auf den distanzierten Blick vom Balkon auf die Stadt Rom folgt in späteren Werken die Zuwendung zur realen, unmittelbar vor Augen liegenden Welt. Der Schritt zurück und die wilde, durch den erweiterten Umraum des Ateliers ermöglichte Rotation wirken als Befreiungsschlag von den düsteren Fantasiewelten in Klopfensteins Zeichnungen, als Schwellenübergang und physischer Eintritt in einen realen Raum. Interessant ist der Skizzenfilm auch darum, weil Klopfenstein Bleistift, Pinsel oder Feder erneut mit der Bolex vertauscht, seine Bilder mit Licht produziert und in Bewegung versetzt. Es scheint, als hätte Klopfenstein das Stillsitzen vor dem Zeichnungspapier und die darauf entstandenen Düsterwelten satt. Als habe er, von Licht, Lärm und Lebenslust erfüllt, den höchsten Spannungsgrad der aufgezogenen Bolex-Sprungfeder erreicht und müsse diese Energie auf einen Film übertragen: sich aller Orientierung, jeglicher Grenzen loszusagen und befreit rotierend eine neue Sprache zu finden. Im dunklen Kinosaal wird Klopfenstein zum Leuchtturmwärter, der das Licht der römischen Stadtlandschaft in der Dunkelheit des Raums zu neuem Leben erweckt. Das Leben in den abbruchreifen, feuchten Häusern von Kleinbasel, die dem von Asthma geplagten Künstler zusetzten, ist Vergangenheit.<sup>5</sup> Das Glück des Lichtes, die Blendung und damit die Ausreizung des Materials – ein gewitzter Schildbürgerstreich, dem es gelingt, das Licht Roms zu speichern, der aber auch das Bild zerstört – all das setzt sich durch.

### Rom zu Füßen

Diese innerhalb des Filmes nachvollziehbare Verschiebung findet sich, wenn auch nicht ganz so linear, in der späteren

künstlerischen Praxis Klopfensteins wieder. Der flache Raum des Zeichnungspapiers, der mit gezeichneten Fanta-sielandschaften eine Tiefenillusion erlangt, führt zur Fotografie, die den realen Raum der Stadt Roms einfriert und fast ebenso flach reproduziert. Erst der Film und das Filmen in der Stadt bringen Bewegung und erweitern das Erleben eines Raumgefühls um ein Vielfaches. Als Zeichner imaginärer Welten vermag sich Klopfenstein in den virtuellen Welten nur gedanklich zu bewegen, während er sich als Fotograf und Kameramann real in den um ihn gegenwärtigen Räumen aufhält. Mit dem Dispositiv des Istituto Svizzero wandte sich Klopfenstein denjenigen Motiven zu, die zu seinen Füßen lagen – der realen Stadt Rom. Seine Werke entstammen nicht mehr nur seiner Imagination, es ist der reale, jedoch bühnenhaft-utopisch wirkende Raum Roms, der nun zur Grundlage und zum Ausgangspunkt von Klopfensteins Schaffen wird. Die Stadt Rom, die ihre Gegenwart aus der präsenten Vergangenheit schöpft, scheint geradezu prädestiniert zu sein für sein Interesse an utopisch-dystopischen Ordnungen. Der Eindruck der verwirrenden Gleichzeitigkeit architektonischer Epochen und Stile verstärkt sich in der Dunkelheit der späten Nacht, wenn der urbane Raum von seinen Alltagsspuren reingewaschen, vom lauten und stinkenden Verkehr befreit ist, von jenen unromantischen Tatsächlichkeiten also, die der Stadt Zeitgenossenschaft verleihen. In solchen Momenten offenbart sich Rom dem durch die Stadt flanierenden Spaziergänger zugleich als Bühne und Kulissenraum. Die spärlich beleuchteten Gebäude werden in der Nacht auf ihre Fassaden reduziert und so gewissermassen zum strahlenden Kinobild, das der Passant in Bewegung zu versetzten vermag – Zeitreise und quasi filmisches Erlebnis, und das nicht allein durch die Erinnerung an die vielen, in diesem Setting gedrehten Kinofilme.

Schon bald nach seiner Ankunft im Istituto Svizzero beginnt Klopfenstein also, sich mit der Reproduktion der Nacht auseinanderzusetzen. 1974 entsteht die Fotoserie *Paese Sera* mit *Roma Notte 74*, ein Jahr später *Umbria Notte 75*. Ganz im Unterschied zu seinen in nüchterner Ästhetik und dokumentarischem Stil gehaltenen Fotoreportagen,<sup>6</sup> mit denen sich Klopfenstein in den politisch unruhigen 1970er Jahren

ein Auskommen sichern konnte und die ihm weitere Reisen in Italien ermöglichten, antizipieren jene Nachtfotos die Poetik der filmischen Experimente von *Geschichte der Nacht* und *Transep – Reiter auf dem toten Pferd* (1982). Klopfenstein ‚erfährt‘ mit seinem Vélosolex die Nacht des römischen Stadtraums, er bereist die ländlichen Dörfer Umbriens, experimentiert mit dem hochempfindlichen Fotofilm Kodak Tri-X, frönt seiner Streunerei, ergründet und entwickelt das befreite Experimentieren und das unvoreingenommene Eingehen auf die Welt vor ihm und seiner Pentax bzw. Bolex. So nähert er sich langsam doch stetig jener charakteristischen Bild- und Filmsprache, die sich aus dokumentarischem Blick und experimentell-künstlerischer Verfremdung entwickelt. In dieser Zeit entsteht die Grundlage der künstlerischen Praxis seiner späteren filmischen Nachtaufnahmen.

### Filmen im Dunkeln

Clemens Klopfenstein hat eine grosse Liebe zum klassischen Erzählkino. So waren es neben den häufigen, jedoch kurzen genretypischen Nachtszenen des *film noir* auch die atmosphärischen Nachtszenen der Filme von Jean-Pierre Melville, Michelangelo Antonioni oder Federico Fellini, die Klopfenstein für die filmische Reproduktion der Dunkelheit gewannen. Und es war auch der spezifische Referenzbereich der Nachtszenen im klassischen narrativen Kino und in den europäischen Arthouse-Filmen, der Klopfenstein inspirierte. Genauso wichtig waren aber auch medien-spezifische, materialästhetische Interessen, die in der Auseinandersetzung mit der paradoxen Beziehung des Lichtmediums Film zur Dunkelheit experimentell untersucht werden konnten: Wie alle anderen filmischen Bilder wird auch die Dunkelheit durch Licht reproduziert.

Doch die Auseinandersetzung mit der Dunkelheit und ihrer Reproduktion in lichtempfindlichen Bildträgern hatte Klopfenstein bereits Ende der 1960er Jahre beschäftigt. Mit seinen *copains* vom Künstlerkollektiv AKS und in Zusammenarbeit mit Georg Janett hatte er 1969 den dokumentarischen Kurzfilm *Variété Clara* gedreht. Auch hier schwang bereits die Thematik von Zerfall und vergangenem Prunk mit, da das Theatergebäude unmittelbar vor dem

Abriss stand. Durch die Dunkelheit des Raumes und mit dem Anspruch, das Setting nicht mit zusätzlichen Lichtquellen zu erhellen, drängte sich ein hochlichtempfindliches Filmmaterial auf. 1972 entstand mit *White Night* ein weiteres wichtiges Experiment zu dieser Thematik. Durch die Jagdzeitschrift die sein Vater abonniert hatte, wurde Klopfenstein auf einen Restlichtverstärker, ein passives Nachtsichtgerät, aufmerksam – ein technisches Gerät, das, ursprünglich für militärische Zwecke entwickelt, im zivilen Rahmen unter anderem zum Aufspüren von Wild angepriesen wurde. Fasziniert von dieser technischen Möglichkeit, kontaktierte er die Eltro GmbH Gesellschaft für Strahlungstechnik, den Hersteller des Gerätes, und konnte sie für Testaufnahmen begeistern. Mit der Unterstützung der Ingenieure montierte er das Nachtsichtgerät vor das Objektiv einer gemieteten 16mm Arriflex, indem er die Kameraoptik mit einer Zwischenlinse ergänzte. Dabei entstanden helle, durch die spezifische Technologie des Apparates von starkem Rauschen geprägte Aufnahmen, Bilder, die sich auf den realen Raum vor der Kamera bezogen, und Dinge sichtbar machten, die dem blossen Auge verborgen waren. Doch ist die so abgebildete Welt durch eine starke mediale Verzerrung geprägt. Die gefilmten Objekte verbanden sich mit dem Rauschen des Mediums und schufen eine neue, surreale Welt. Gerade diese frappante Diskrepanz zwischen Bild und vorfilmischer Realität war es, die Klopfenstein faszinierte.

Wiederum einige Jahre später experimentierte Klopfenstein mit dem damals neu in der Schweiz erhältlichen Kodak 4-X Reversal Filmmaterial. Als Experimentierfeld wählte er die Nacht des Donnerstagmorgens nach dem Ende der drei Basler Fasnachtstage. Schneegestöber und Filmkorn, Motiv und die Materialität des Mediums scheinen darin zu verschmelzen. Begeistert vom Resultat, reichte Klopfenstein den Film, unter dem Titel *Ceremony* (1977) bei den Solothurner Filmtagen ein. Ein entscheidender Schritt, da dort die ZDF-Produzentin Sibylle Hubatschek-Rahn den Film sah und Klopfenstein im Rahmen von *Das kleine Fernsehspiel* die Teilfinanzierung eines abendfüllenden Experimentalfilms in diesem Stil ermöglichte. (Fragmente des 10-minütigen Kurzfilms integrierte Klopfenstein 1978 in *Geschichte der*

*Nacht*). Mit der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) und dem Institut national de l'audiovisuel (INA) fanden sich weitere Partner, die für die Verbreitung und Sichtbarmachung des nun entstehenden Experimentalfilms von grosser Wichtigkeit sein sollten. Zusammen mit dem Tonmann und Freund Hugo Sigrist konnte die Europa-reise für die Dreharbeiten geplant und der Grossteil des Materials innerhalb zweier Jahre belichtet und entwickelt werden.

### Geschichte der Nacht

Obwohl der Titel anderes vermuten lässt, hat *Geschichte der Nacht* kein eigentliches Narrativ. Es wird nicht gesprochen, nichts erzählt, es ist allein die Wirkung der Bilder und des Tons, die den Betrachter in eine filmisch-irreale Welt abtauchen, ihn als Flaneur durch die eine Nacht voller Widersprüche schlendern lässt. Es erscheinen Ruinen, verlorene Plätze, kontrastiert von beleuchteten Monumenten, Palästen, einsamen Bahnhöfen – Armseligkeit, Reichtum, harte Staatsgewalt und doch auch Spuren von Menschlichkeit. Prozessionen, Maskentreiben, Feuerwerke und Feste, belebt von gespensterhaften Figuren in vereinsamter Geselligkeit. Der Betrachter schlendert aus lauen Sommernächten und kühlen Morgenstunden hinein in eiskaltes Schneegestöber, Nässe und Kälte – umhüllt von Geräuschen, Raunen, vom Echo letzter Melodien. Eine Reise durch die Nacht, die nicht nur dunkel sondern auch taghell ist, die sich aus der tiefschwarzen Finsternis in den grauen Morgenhimmel der Stadt entwickelt. Aber die Stadt bleibt von der Atmosphäre der Nacht beherrscht. Hier und dort erscheinen Gestalten, doch es sind Schatten, Silhouetten, gespensterhafte Wesen ohne Gesicht, Form und Wort. Das langsame, gleichmässige und dennoch beunruhigende Atmen der ohne Stativ gedrehten Kamerabilder verrät, als Subjektive betrachtet, einen letzten lebendigen Blick, der zu unserem wird und ein Schauen in eine fremde, ort- und zeitlose Nacht zulässt, in eine melancholische, schöne Welt. Das Labyrinth, das Klopfenstein bereits in seinen Zeichnungen zum Thema machte, lässt er in diesem Werk zum Erlebnis werden. Der Titel des Films macht glauben, eine einzige Nacht zu zeigen. Die Bilder jedoch lassen den

Zuschauer den Zustand der Nacht ohne Zeit und Raum erleben, montiert in einer uneinheitlichen Einheit. In einer einzigen Nacht laufen die Rhythmen des Jahres ab, grosse Städte vermengen sich mit kleinen, südliche Architekturen werden von nördlichen und östlichen abgelöst. Das Wiedererkennen berühmter Monumente oder Ansichten legt falsche Fährten und lässt den im filmischen Labyrinth verirrtten Betrachter verwirrt im Finstern tappen.<sup>7</sup>

Das Zusammengehen der Bilder mit den von Hugo Sigrist eingefangenen Geräuschen und der Musik von Uşşak Mevlevi Ayini und Third Ear Band produziert die traumhafte Atmosphäre des Experimentalfilms. Im Wesentlichen dafür verantwortlich zeigt sich aber der künstlerische Anspruch von Klopfenstein, die Welt nicht so zeigen, wie wir sie kennen. Die bereits durch die Dunkelheit verfremdete profilmische, reale Welt soll mittels hochempfindlichem Filmmaterial und spezifischen technischen Verfahren und Handhabungen während den Dreharbeiten und in der Filmentwicklung verändert und manipuliert werden. Der Entscheid, während den Dreharbeiten komplett auf zusätzliche Lichtquellen zu verzichten, zwang Klopfenstein dazu, möglichst lichtempfindliches Filmmaterial zu verwenden. Das von ihm verwendete 16mm Filmmaterial Kodak Eastman 4× zeichnet sich durch einen erhöhten Anteil von grossen Silberbromidkristallen aus. Die daraus resultierende erhöhte lichtempfindliche Oberfläche ermöglicht es, dass sich auch bei schlechten Lichtverhältnissen die ganzen Kristalle verfärben. Doch auch während dem Drehen versuchte Klopfenstein mit unterschiedlichen technischen Massnahmen zu erreichen, dass möglichst viel Restlicht des dunklen Nachtraumes auf den lichtempfindlichen Umkehrfilm auftraf. Zum einen öffnete er die Kamerablende so weit wie möglich, zum anderen reduzierte er die Transportgeschwindigkeit der Kamera von den üblichen 24 Bildern pro Sekunde auf 23 Bilder. Damit konnte er der durch die mangelnden Lichtverhältnisse erfolgten Unterbelichtung des Materials zusätzlich entgegenwirken.

Das Schweizer Filmlabor Schwarz Film, das sich im Laufe der Zeit auf die Entwicklung von Umkehrfilm spezialisierte,<sup>8</sup> ermöglichte Klopfenstein Experimente, die die Spuren im latenten Bild des Umkehrfilmes zu intensivieren vermochten. Die Entwicklung von Filmen unterliegt Regeln,

die je nach Typ und Fabrikation des Filmmaterials unterschiedlich sind und von den Herstellern solcher Materialien vorgegeben werden. Diese Angaben gehen gewissermassen von einem Idealbild aus, das weder unter- noch überbelichtet ist, kein Kornrauschen verursacht und auch nicht zum Sichtbarwerden anderer Artefakte führt. Entscheidend bei Klopfensteins künstlerischer Praxis war, dass er nicht in erster Linie daran interessiert war, solche störungsfreien Bilder zu erzeugen. Er nahm Störungen nicht nur in Kauf, sondern deklarierte sie zum Bestandteil der Poetik seiner Bilder. Dieser Anspruch führte aber dazu, dass die Labormaschinen des Unternehmens Schwarzfilm manipuliert werden mussten. Da sie tagsüber für die Entwicklung konventioneller Filme relativ fix eingestellt waren, konnten die Entwicklungsarbeiten im Filmlabor erst nach Feierabend beginnen. Für diese Arbeiten in der Nacht liess Klopfenstein die Entwicklungsgeschwindigkeit und -temperatur der Apparate ändern, um die Belastbarkeit des Filmstreifens und seiner lichtempfindlichen Emulsion bis an ihre Grenzen auszuloten. Mit verlangsamter Geschwindigkeit der Entwicklungsmaschine und mit erwärmten Entwicklungsbädern konnte der Film *gepusht* und die latent vorhandenen, jedoch noch unsichtbaren Spuren der Belichtung sichtbar gemacht werden: An silberkeimreicheren, also stärker belichteten Stellen, erfolgt im Entwicklungsprozess die Ausscheidung des Broms aus den Bromsilberhalogenen stärker, als an jenen mit geringer Anzahl an Silberkeimen.<sup>9</sup> Durch Manipulation der Temperatur und Dauer der Entwicklung kann dieser fotochemische Prozess verstärkt werden, die Dichte der schwarz verfärbten Silberkörner steigt auch an jenen Stellen, die kaum belichtet worden sind. Durch diese intensivierete Entwicklung wird das Negativ generell dunkler und das Positiv entsprechend heller. Mit diesen technischen Eingriffen wurden die vom Produzenten des Filmmaterials vorgegebenen Parameter überschritten und so das von ihm definierte ideale Erscheinungsbild umgangen. Durch die intensivierete Entwicklung werden jedoch nicht nur Nuancen der im Film reproduzierten Objekte sichtbar, sondern auch solche in der Struktur des filmischen Trägermaterials. Diese beziehen sich nicht auf die profilmische Welt und stören als Kornrauschen deren Abbild. Die durch die Überentwicklung des Filmmaterials erfolgte erhöhte Sichtbarkeit der

einzelnen Filmkörner bewirkt, dass sich die Motive durch die das Bild konstituierenden Einheiten vereinigen, das Kornrauschen wird zum Teil des Motivs. Ein Effekt, der an die pointillistische Maltechnik von Georges Seurat erinnert. Die im Bild sichtbaren Ruinen werden durch die tanzenden Körner, durch die bröckelnde Emulsion des Bildträgers erweitert. Ihr ephemerer Status wird zum einen unerschwellig durch den sichtbaren Bildträger sinnhaft gemacht, zum anderen auf der diegetischen Bildebene. Es ist nicht mehr das Bildkorn, sondern die filmische Welt vor unseren Augen, die in ein bizarres Rauschen versetzt wird. Gleichzeitig wird durch den sichtbaren Bildträger die Bildeinheit infrage gestellt: die Bilder scheinen sich aufzulösen oder auch aufzubauen, je nach Art der Betrachtung. Die letzte Einstellung von *Geschichte der Nacht* endet in einem Freeze Frame, die vormals tanzenden Körner stehen still, die Bilder erscheinen plötzlich flach, der Betrachter wird durch diese reduzierte Tiefenwirkung gleichsam auf sich und das Sichtbarkeitsdispositiv zurückgeworfen. Der Entzug der Sichtbarkeit dieser Eigenbewegung des Materials lässt nicht nur die Bildwirkung, sondern gleichsam die Gesamtwirkung des Films in sich zusammenbrechen.

Das Bild der profilmischen Welt ist also von äusseren Strukturen durchsetzt, die durch den Bildträger selbst bewirkt werden – eine fotochemische Reaktion, die die Bilder Klopfensteins ganz entscheidend in ihrer Poetik und Ästhetik mitbestimmt. Sowohl das Filmen wie die Entwicklung des Filmmaterials erfolgte quasi blind – die Entscheidung mussten anhand der optisch-technischen Einstellungen erfolgen, also gewissermassen abstrakt, ohne dass der Effekt auf die Bilder unmittelbar festgestellt und damit kontrolliert werden konnte. Die Eingriffe konnten auch nicht rückgängig gemacht werden, bei misslungener Entwicklung war es nicht möglich, auf Kopien desselben Materials zurückzugreifen. So entwickelte sich Klopfenstein mit *Geschichte der Nacht* zum experimentierfreudigen Pionier.

Im Sommer 1978 montierten und vertonten Klopfenstein und Sigrist den Film. Sie mieteten ein Haus in Montefalco, schnitten tagsüber und organisierten nachts Testscreenings. Die jeweils aktuelle Schnittversion des 16mm Films projizierten sie kurzerhand an eine Hauswand. Das Studium der Reaktionen der Freund/innen und

Künstlerkolleg/innen während der Projektion und die anschliessenden Diskussionen führten zur endgültigen Version des Films. Ausschliesslich Bilder, begleitet und unterstützt von sphärischen Geräuschen und Musik, sollten die Wirkung des filmischen Erlebnisses ausmachen, jegliches Narrativ sollte unterbunden werden. Gerade dieser experimentelle Entscheid, keine spezifische Geschichte zu erzählen, entpuppte sich dabei als grosse Herausforderung.

Die beschränkte Aufnahmezeit der federbetriebenen Bolex setzte fixe Parameter, nach denen sich Klopfenstein und Sigrist zu richten hatten. So konnten sie die Einstellungen zwar kürzen, waren jedoch an die verhältnismässig kurze Dauer der Einstellung gebunden. Obwohl die Einstellungsdauer variiert, nimmt der Betrachter diese Unterschiede nicht unbedingt wahr. Vielmehr glaubt man einem gleichmässig atmenden Strom von Eindrücken zu folgen, der einem konstanten Rhythmus zu unterliegen scheint. Ein Eindruck, der nicht nur auf eine den Bildern innewohnende Eigenschaft verweist, sondern auch auf die Präzision der Montage, die sich durch einen feinen Sinn für Rhythmus, Timing und Takt auszeichnet.

Der internationale Erfolg von *Geschichte der Nacht* legte für Clemens Klopfenstein das Fundament für sein weiteres Filmschaffen. In den folgenden Jahren entstanden mit *Transes – Reiter auf dem toten Pferd* und *Das Schlesische Tor* (1983) Filme mit ähnlicher Poetik, darüber hinaus arbeitete er für Christian Schochers Nachtfilm *Reisender Krieger* (1981) als Kameramann. Der ursprünglich durch die Zeichnungen ermöglichte Aufenthalt in Rom war retrospektiv gesehen eine für Klopfensteins Schaffen und Leben entscheidende Zäsur. In den Jahren in Italien entwickelte er eine eigenständige künstlerische Praxis, die auch längerfristig sein Schaffen bestimmte. Wenn auch die medialen Verzerrungen nicht mehr das unmittelbare Thema waren, dürfen die in seinen späteren Spielfilmen weiterhin sichtbaren Spuren der Herstellung in diesem Zusammenhang gesehen werden, so zum Beispiel die Handkamera, der Autofokus, der zu ungenauen, zeitweise gar zur Willkür neigenden Schärfereichen führte, oder das Korn- und spätere Pixelrauschen. Die Malerei und die Zeichnungen veränderten sich durch die in den 1970er Jahren prägenden Erfahrungen mit

unterschiedlichen Medien. Darüber hinaus verlor der Filmemacher, Maler und Autor Clemens Klopfenstein nie das Interesse am Fantastischen oder Surrealen – Spuren des Unwirklichen jener *Geschichte der Nacht* oder von *Pandesowna* lassen sich auch später in seinen Filmen, Texten oder Gemälden finden. Die Lust am Flanieren, am Unbekannten und Zufälligen schliesslich, die sich in seinen Werken der 1970er Jahren – besonders aber in *Geschichte der Nacht* – finden lässt, sollte sich als typisches Merkmal der ästhetischen Praxis Klopfensteins bestätigen.

- [1] Der Autor führte im Frühling 2013 und 2015 zwei lange Interviews mit Clemens Klopfenstein zu diesem Thema. Wichtige Referenzliteratur waren zudem die Interviews, die Fred Truniger und Thomas Schärer im Sommer 2012 mit dem Filmemacher führten und dem Autor freundlicherweise zur Verfügung stellten.
- [2] Reproduktionen und Überblick zu Klopfensteins Zeichnungen vgl. *Paese Sera. Zur Ausstellung „Clemens Klopfenstein“*, 1.–23. November 1975 Kunsthauskeller Biel, Kunstverein Biel, Biel 1975.
- [3] Nach Auskunft von Clemens Klopfenstein ist die dem Autor bekannte und im Archiv der Cinémathèque suisse deponierte Version von *La luce romana vista da Ferrania* nicht vollständig. Zur Zeit arbeitet Klopfenstein in Zusammenarbeit mit der Berner Kinemathek Lichtspiel an einer restaurierten, digitalen längeren Neufassung dieses Kurzfilmes, die er zudem mit einem neuen Soundtrack gestalten will.
- [4] Vgl. Louis Delluc, *Photogénie*, Paris 1920; Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, Paris: Maeght 1921
- [5] Vgl. Rolf Eichenberger, *Junge Schweizer Filmrebellen*, 2. Teil, *Schweizer Illustrierte*, 20, 13. Mai 1968, S. 69; Martin Schaub, „Der Schattenspieler. Der Zeichner, Maler, Fotograf, Filmer und Schriftsteller Clemens Klopfenstein“, *Tages-Anzeiger-Magazin*, 42 (1982), S. 34.
- [6] Die Fotoreportagen erschienen in den *Basler Nachrichten, Der Bund* und dem *Tages-Anzeiger*.
- [7] Vgl. Jörg Becker, *Sehnsucht nach dem Unendlichen. Die Filme von Clemens Klopfenstein*, Hannover: Filmwärts 1991. Thomas Pfister, *Clemens Klopfenstein's Night & Trance Films / The Longing for Times Lost, 12th biennial of moving images*, Zürich: JRP|Ringier 2007, S. 130–134. Schaub 1982 (wie Anm. 5), S. 28–34 und S. 158.
- [8] Vgl. André Amsler, *Rückblende. Vom Schwarzweissfilm zum Digitalvideo. Fünfzig Jahre Produktionstechnik*, Zürich: Chronos Verlag 2004, S. 78.
- [9] Vgl. Johannes Weber, *Handbuch der Film- und Videotechnik*, München: Franzis-Verlag 1993, S. 68.

Film Forum, *Supervisuell* und Ciné  
Circus – Experimentelles Film-  
schaffen in Zürich Ende der 1960er  
Jahre

Thomas Schärer



Ankündigungspakat für den Expanded Cinema-Abend mit HHK Schoenherr's *Autoportrait* und einer Performance der Band Guru Guru Groove am *Film-In*, Luzern, Juni 1969

Zürich und die Schweiz als Nucleus in einem internationalen Netzwerk von experimentellen Filmschaffenden? Tatsächlich erlebte Zürich in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre eine kurze Phase exponentiellen Wachstums einer von meist jungen Männern geprägten Filmszene, deren filmische Ausdrucksformen experimentell und spielerisch waren. Kurzzeitig – in einem Generationenwechsel im Schweizer Film – erhielten sie Aufmerksamkeit und Anerkennung. 1967 beschwerte sich beispielsweise die Produktionsfirma Turnus Film, der Bund fördere bevorzugt „Kurz-, Experimentier-, Avantgarde- und Outsiderfilme.“<sup>1</sup> Auch der Inhaber einer der grössten Filmproduktionsfirmen, Heinrich Fueter von Condor Films, fühlte sich 1970 offenbar in der Defensive. In einem offenen Brief an alle Stände- und Nationalräte sowie an „alle filminteressierte[n] Kreise“ schrieb er, es sei irrig, zu behaupten, „dem sogenannten Underground-,

Avantgarde- oder Jungfilm, dem ‚freien‘ Filmschaffen allein gehöre die Zukunft des schweizerischen Filmschaffens.“<sup>2</sup>

Auch wenn die Akteure des „Underground-, Avantgarde-, oder Jungfilms“ sehr heterogen und im Grunde wenig einflussreich waren, bestand bei herkömmlichen Filmproduzenten offenbar die Befürchtung, der Schweizer Film stehe vor einem Paradigmenwechsel zugunsten eines vom Avantgardefilm beherrschten „freien Filmschaffens.“

In den Jahren 1967–1970 verdichteten sich in Zürich die in der Einleitung dieses Bandes beschriebenen Praxen des unabhängigen Produzierens und Vorführens von Filmen zu einem (Kunst-)Feld im Bourdieuschem Sinne<sup>3</sup>: In und rund um den Filmclub Film Forum entstand eine vernetzte Gemeinschaft, mit physischen und ideellen Treffpunkten, Plattformen, Leitfiguren, Codes der Zugehörigkeit, Mechanismen des Ein- und Ausschlusses. Dieses Feld war wiederum Teil einer sich formierenden Sub- und Jugendkultur, innerhalb welcher sich die jungen Filmemacher/innen bewegten und arbeiteten. Der folgende Text behandelt diese interimistische Phase des Schweizer Films und gibt einen kurzen Überblick über die Vernetzung einer Filmemacherszene, ohne die die Entwicklung des Neuen Schweizer Films wohl anders verlaufen wäre.

#### Die Nonkonformisten von Zürich

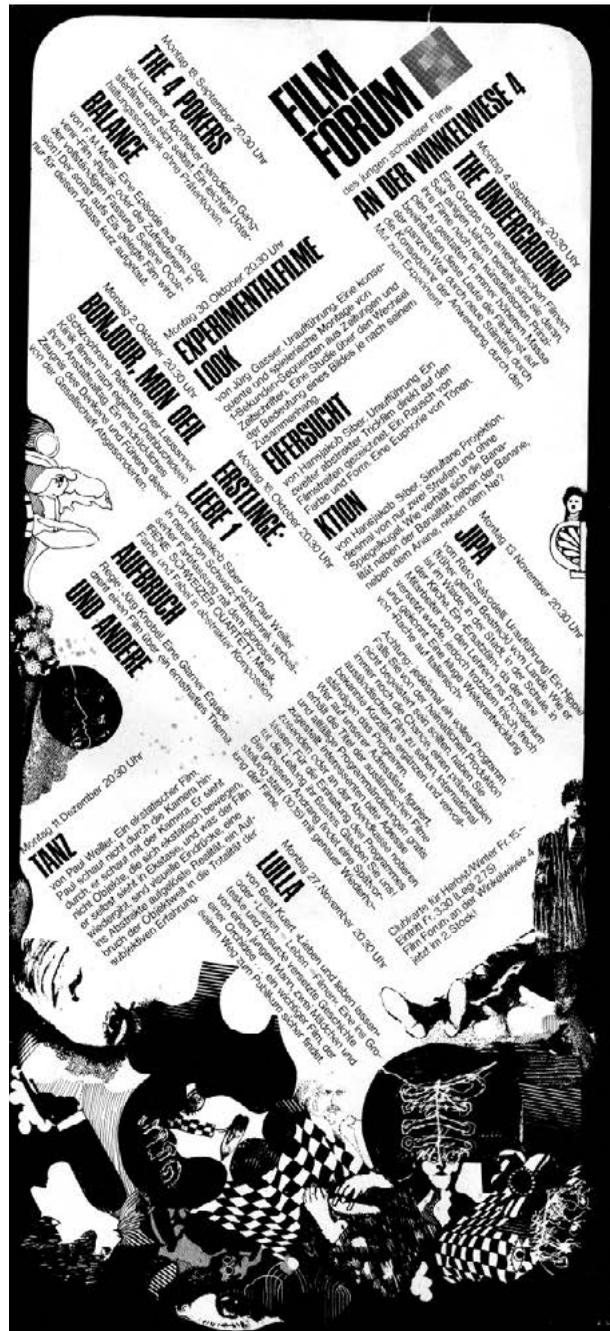
Diese subkulturelle Gemeinschaft von Schüler/innen, Studierenden, Maler/innen, Musiker/innen, Grafiker/innen, Architekt/innen, Journalist/innen, Schriftsteller/innen, kulturinteressierten Handwerkenden und (angehenden) Cineast/innen war klein und traf sich regelmässig an Orten wie dem Café Odeon, dem Café Select oder besuchte sich gegenseitig.<sup>4</sup> In der Erinnerung von Urban Gwerder, der 1967 inspiriert unter anderem von einem Auftritt des Living Theater im Volkshaus Zürich im selben Jahr die Untergrund-Zeitschrift *Hotcha* gegründet hatte, wuchs diese Gemeinschaft ab Mitte der 1960er Jahre und begann sich auch international zu vernetzen.<sup>5</sup> Teil dieser Entwicklung war die Eröffnung des Clubs Platte 27 durch Jonas C. Haefeli, Herbie Wertli und Eduard Stöckli im Frühjahr 1965. Der in einem freistehenden Altbau an der Plattenstrasse 27

gelegene, sich allmählich vom Keller über das ganze Haus ausbreitende Club war zunächst vor allem Treffpunkt, wurde aber immer mehr zum Kulturclub („Club zur Förderung kultureller und künstlerischer Interessen“),<sup>6</sup> veranstaltete Konzerte, Lesungen, Kunstaustellungen, Performances und ab November 1965 Filmvorführungen<sup>7</sup>. Dieser „[19]68 vorwegnehmender Schmelztiegel aller Künste“<sup>8</sup> war auch nach seinem Umzug im September 1968 an das Limmatquai 28 gut frequentiert.

#### Das Film Forum (1966-1970)

Die Tagung *Schweizer Film* in Solothurn 1966 inspirierte Hans-Jakob Siber, „jungen Enthusiasten (...) Gelegenheit [zu] geben, sich gegenseitig kennenzulernen, ihre Arbeiten und Probleme miteinander zu besprechen (...) Erfahrungen auszutauschen, sich gegenseitig anzuregen und anzuspornen.“<sup>9</sup>

Hans-Jakob Siber verbrachte nach dem Abschluss des Literargymnasiums ein entscheidendes Jahr in Montana, USA als Student. Zurück in der Schweiz, brach er sein Deutsch- und Philosophiestudium an der Universität Zürich ab und gründete 1964 das heute noch bestehende Mineralien-Geschäft Siber + Siber. Um neue Mineralien und Fossilien einzukaufen, reiste Siber ab 1964 regelmässig in die USA und verbrachte jeweils ein paar Tage in New York um Langspielplatten einzukaufen und Konzerte zu besuchen. Vermutlich 1965 oder 1966 lernte er im Umfeld von Andy Warhols Factory Jonas Mekas kennen. Mekas hatte 1962 in New York die Film-Makers' Cooperative mitbegründet und erzählte Siber von ähnlichen Kooperativen in Wien und Hamburg.<sup>10</sup> Als regelmässiger Konzertbesucher/innen des Clubs Platte 27 kam ihm im Frühjahr 1966 die Idee, dort Filme vorzuführen.<sup>11</sup> Das Programm des Film Forum zu rekonstruieren ist wegen spärlich überlieferten Zeugnissen und teilweise nur vagen Erinnerungen anspruchsvoll. Nach weitgehend spontanen Filmvorführungen des Film Forum in der Platte 27 zeigte es ab Herbst 1966 jeden zweiten Montag Filme am selben Ort.<sup>12</sup> Die Programme bestanden aus aktuellen Schweizer Kurzfilmen meist junger Autor/innen. Da dieses Angebot zunächst noch bescheiden war, ergänzte es Siber mit Kurzfilmen, die er dank Hilfe von Giorgio



Rückseite des Programflyers zu den Veranstaltungen des Film-Forums Zürich, September – Dezember 1967

Frapolli, dem damaligen Leiter des Zürcher Filmclubs meist von der tschechoslowakischen und polnischen Botschaft gratis beziehen konnte. Zu Beginn waren das überschaubare Veranstaltungen, „ein Dutzend Leute und ein Filmprojektor“. <sup>13</sup> Fredi M. Murer, der mit *Pazifik* (1965), seinem anarchischen Portrait seiner Mitbewohner der Villa Pazifik an der nahegelegenen Plattenstrasse 47, einen der ersten Abende bestritt, erinnert sich so: „Da wurde einfach geredet, gefressen und Wein getrunken... Dazu lief dieser Film. Aber das war eigentlich eine Mischung zwischen Wanddekoration und Filmvorführung.“ <sup>14</sup> Die Vorführungen kündigte Siber oft mit handgestalten Plakaten an Orten wie dem Café Odeon an.

Schon nach der ersten Saison wurde der Raum in der Platte 27 zu eng. Ab dem 20. Februar 1967 zeigte das Film Forum seine immer besser besuchten Programme am Theater Winkelwiese, ebenfalls jeden zweiten Montag, zunächst im Keller, dann ab Herbst 1967, im zweiten Stock. <sup>15</sup> Dieser fasste 120 Zuschauer. Verschiedene Beteiligte (Hans-Jakob Siber, Hans Helmut Klaus (HHK) Schoenherr, Beat Kuert) erinnern sich, dass der Andrang so gross war, dass Vorführungen bisweilen zweimal hintereinander angesetzt werden mussten. Ab 1967 sind auch Programmzettel – die mit der Zeit grafisch zunehmend raffinierter gestaltet waren – erhalten, die auf zusätzliche Spätvorstellungen „bei grossem Andrang“ um 22:15 Uhr hinweisen. Das Film Forum des jungen Schweizer Films – so hiess es in ganzer Länge – erhielt im Herbst 1967 ein von Emil Steinberger gestaltetes Logo, das auch als Filmvorspann die Programme einleitete. <sup>16</sup>

In der Selbstdarstellung des Film Forum war die Bildung einer Gemeinschaft das wichtigste Ziel: „Wir wollen nicht Amateure sein und nicht Professionelle. Wir entdecken den Film und entdecken uns selbst im Film. Wir wollen, dass der Film von uns lebt, nicht wir vom Film. Wenn wir zusammen etwas aufbauen, werden wir bestehen.“ <sup>17</sup>

Siber wollte unterschiedliche Leute in einen Austausch zu bringen: „Eine Klosterschule hat viel mehr Bedeutung als ein einzelner Mönch. Und genau so ist es für alles. Ein Ort, wo man sich regelmässig trifft, wo man sich austauscht, wo man sich gegenseitig kennt, wo man sich

gegenseitig helfen kann... Das ist eine viel stärkere Organisation, als wenn jeder alleine in seinem Loch bohrt. Das war meine Überzeugung. Wahrscheinlich habe ich sie von meinem Amerika-Aufenthalt.“<sup>18</sup> Nicht nur die Filminteressierten, die Siber zusammenzubringen versuchte, waren heterogen<sup>19</sup> sondern auch die Ziele des Film Forum. Sie bestanden darin, „den Autorenfilm, den Kurzfilm und den Experimentalfilm zu fördern.“<sup>20</sup>

Das Filmverständnis des Film Forum war zu Beginn seines Bestehens keineswegs auf experimentelle Filme im engeren Sinne beschränkt, auch nicht auf Schweizer Produktionen. Der Programmzettel vermerkte diesbezüglich: „Falls Sie von der heimatlichen Produktion nicht begeistert sein sollten, haben Sie immer noch die Chance, einen präsentablen ausländischen Film zu sehen. International bekannte Kurzfilme ergänzen und vervollständigen unser Programm.“<sup>21</sup> Wer auf der Adressliste vertreten war, erhielt eine Titelliste der ausländischen Filme, wie das Programm versprach.

Im Herbst 1967 scheint eine Schärfung des Profils in Richtung experimenteller Film stattgefunden zu haben. Im Rückblick gab sich Hans-Jakob Siber diesbezüglich sehr pragmatisch: „Es war sehr schwierig, die Leute zusammenzubringen. Am einfachsten war es bei den Experimentalfilmen, weil deren Autor/innen sich nirgends anders anschliessen konnten und sie keine Hoffnung hatten, dass sie in nächster Zeit entdeckt werden und 100'000 Schweizer Franken kriegen.“<sup>22</sup>

### Ein Filmprogramm mit Folgen: New American Cinema Exposition

Einen ersten Höhepunkt erreichten in Zürich das Interesse und die Begeisterung für experimentelle Filme während der vom Film Forum und dem Zürcher Filmclub gemeinsam mit dem amerikanischen Kritiker Paul Adams Sitney veranstalteten Programm zum New American Cinema vom 4. bis 15. September 1967. Sitney tourte mit dem von ihm gemeinsam mit Jonas Mekas kuratierten Filmprogramm ab Juli 1967 über ein Jahr „mit neuer Kunst durch den alten Kontinent.“<sup>23</sup> Die insgesamt über 50 Programmstunden wurden

in der Aula der Kantonsschule Zürich und im Theater Winkelwiese gezeigt – neben weiteren Aufführungsorten in der Schweiz: Luzern, Solothurn und Lausanne. Allerdings nicht immer ohne Schwierigkeiten, wie Sitney in seinem Bericht über die Reise vermerkte: „Luzern, a Catholic Canton was the first place censorship has affected our shows so far. A board of three men had to approve of all films. After much debate among themselves they forbade both *Linders Devil is dead* and *Overflow*.“<sup>24</sup>

Martin Schaub widmete dem Zyklus in der *Neuen Zürcher Zeitung* am 1. September 1967 eine ganze Seite. Sein Text wurde auch in der umfangreichen Programmdokumentation abgedruckt. Der Publikumsandrang übertraf alle Erwartungen: Filme mussten mehrmals gezeigt werden, der über vierstündige Filmzyklus *The Art of Vision* (1965) von Stan Brakhage dreimal, wie Sitney berichtete.<sup>25</sup> *Bardo Follies* (1967) sei auf grösste Zustimmung gestossen, eine Gruppe von Malern hätte ihn als den interessantesten Film, den sie je gesehen hätten, bezeichnet. In seinen regelmässigen Briefen, die in der New Yorker Zeitschrift *Film Culture* veröffentlicht wurden, erwähnte er auch Programme des Film Forum. Die Film-Makers' Cooperative of Switzerland (das Film Forum) habe ihm etwa drei Stunden Filme gezeigt, aus denen *Chicorée* von Fredi M. Murer „a witty and abstract portrait of Zurich's best poet, a twenty three year old Nerval with about two feet of hair called Urban Gwerder“ herausgestochen sei.<sup>26</sup>

Sitney zeigte sich auch noch im Rückblick überrascht, wie engagiert sich das Zürcher Publikum auf die Filme eingelassen habe.<sup>27</sup> Er scheint auf ein richtiggehend „hungriges“ Publikum gestossen zu sein. Unzählige Filminteressierte in der Schweiz kamen durch diesen Zyklus das erste Mal mit experimentellen Filmen in Kontakt.

Vielen Avantgardeinteressierten Cinéphilern und „Jungfilmern“ verlieh das Programm wesentliche Impulse, so überzeugte Sitney etwa den seit 1963 in Zürich wohnenden deutschen Maler HHK Schoenherr, seinen ersten Film *Thaler's, Meier's Sadkowsky's Life in the Evening* (1967), beim Festival EXPRMNTL im Belgischen Seebad Knokke-Le-Zoute einzureichen, wo er im Dezember 1967 gezeigt wurde.

Auch die mediale Aufmerksamkeit für experimentelle Filme stieg Ende 1967. Es erschienen Interviews und Portraits (u. a. von Fredi M. Murer, Kurt Gloor, Hans-Jakob

Siber, Georg Radanowicz). Ein Höhepunkt diesbezüglich war eine zweiteilige Serie im Frühjahr 1968 in der populären Zeitschrift *Schweizer Illustrierte*, welche acht „junge schweizer Filmrebell“ auf der Titelseite präsentierte und ihnen reichlich Platz zur Selbstinszenierung einräumte.<sup>28</sup>

### Expanded Cinema

Neben diesen konventionellen Vorführungen experimentierten Filmemacher wie Siber und HHK Schoenherr mit Mehrfachprojektionen, sogenannten Light-Shows und Vorführungen mit Performances und Live-Musik. An eine dieser ersten Zürcher Expanded Cinema Shows an der Platte 27 kann sich Siber erinnern: „Wir haben zwei Leute auf Stühle gesetzt und die völlig mit zerknülltem Papier eingewickelt, so dass nur noch die Hälse rausgeschaut haben. Die sassen vor der Leinwand und haben irgendwelche Texte zitiert. Ziemlich absurd...“<sup>29</sup>

Von einer dieser Vorführungen namens *Ktione* (Experimente für 2 und 3 Projektoren, I. bis II. Dezember 1966) ist eine „persönliche Notiz an jeden Vorbeigehenden“ erhalten, welche – ein Medikament oder Massage persiflierend – folgende Wirkung versprach: „Stärkt sofort, lindert den Schmerz mit Tiefenwirkung, enthält Musik, Filme, Rezitation, Action Painting, Projektion.“<sup>30</sup> Ein späterer Film Forum-Flyer lässt darauf schliessen, dass zwei, beziehungsweise drei abstrakte 8mm-Kurzfilme via einer „Spiegelkugel“ (Discokugel) projiziert worden sind.<sup>31</sup>

Siber scheint seine „Light-Shows“ ständig weiter entwickelt zu haben. Prismenlinsen, die er sich in der Werkstatt des Betriebs Siber + Siber zuschleifen liess, schien er nicht nur für Aufnahme von Bildern – erstmals vermutlich für *Fahrt durch die Nacht* (1968)<sup>32</sup> – verwendet zu haben, sondern auch für Projektionen. Darauf schliessen lässt das Platte 27-Programmblatt, das auf den 17. Mai 1968 „Electric Jazz“ mit dem Pierre Favre Trio<sup>33</sup> ankündete. Diese Show mit vermutlich dem grössten Publikum fand im über 400 Zuschauende fassenden Kino Le Paris statt. Der Geist des Explorierens von „Grenzsphären“<sup>34</sup> prägt sowohl den musikalischen wie den visuellen Teil:

„In letzter Zeit sind die Grenzen zwischen Jazz und Beat fliessend geworden (...) An diesem Konzert spielen nicht nur Musiker, sondern auch Operateure mit zwei schwenkbaren Filmprojektoren mit. Sie handhaben diese wie Musikinstrumente und zaubern mit den von Köbi Siber direkt auf den Filmstreifen gemalten abstrakten Filmen (zum Teil mit Realaufnahmen kombiniert) ein einzigartiges Lichter- und Farbenspiel in den Raum und an die Wände. Eine ebenfalls von Köbi Siber entwickelte Speziallinse projiziert jeden einzelnen Film gleichzeitig 2- bis 3-fach, so dass während der Vorführung dauernd 4 – 6 Strahlen ebenso viele Bilder erzeugen.“<sup>35</sup>

Für Hans-Jakob Siber war die visuelle Wahrnehmung immer sehr eng mit Musik verbunden. Gemeinsam mit seinem Helfer und Stammgast Robert Boner träumte er von einem neuen Filmformat, eine Art überdimensionalen Musik-Filmclip – den Siber 1973 mit seinem Film *Die Sage vom Hirten Xeudi und seinem Freund Reiman* auch realisierte: „Ich hätte mir vorstellen können, dass wenn du ins Kino gehst – ins Bellevue Kino – du an der Kasse mit dem Kinobillett zusammen einen Joint bekommst.“<sup>36</sup>

Auch Sibers Kollegen HHK Schoenherr, Dieter Meier und Sebastian Schroeder experimentierten mit dem Kinodispositiv, organisierten Vorführungen in Privathäusern, zeigten Mehrfachprojektionen, begleiteten Stummfilme mit Celloklängen (Schoenherr), zeigten trotz Ankündigung gar keinen Film (Meier) oder mehrfach denselben (Meier, Schoenherr) oder luden das Publikum ein, sich live an der Vertonung von Filmen – notfalls mit dem Vorlesen eines Telefonbuches – zu beteiligen.<sup>37</sup> Sebastian Schroeder zeigte in einem Happening Found-Footage-Amateur Filme auf dem Lindenhof und lud das Publikum ein, selbst Filme mitzubringen.<sup>38</sup>

Das Experimentieren auch mit dem Aufführungsdispositiv, wie das Verwenden mehrerer Projektoren, das Bewegen von Projektoren, die Kombination mit Performances, Lesungen und Musikbegleitung war Ende der 1960er Jahre nicht nur in künstlerisch-cineastischen Kreisen en vogue. Clubs begannen Dia- und Filmprojektionen zu entdecken. Georg Radanowicz und Peter Schweri

realisierten für Nachtclubs filmische Projektionen und Fredi M. Murer erinnert sich, dass das Dancing Chincilla am Zürcher Limmatquai experimentelle Filme projizierte, die als Vorläufer heutiger Visuals in Clubs gelten können.<sup>39</sup> Filme wurden auch in „hochkulturelle“ Aufführung wie Lesungen und Ballettvorfürungen integriert. Zu erwähnen ist hier die Serie von Lesungen von Urban Gwerder, die als das „Multi-Media-Spektakel“ *Poëtenz* ab Mai 1966 in verschiedenen Städten in der Schweiz und in der BRD ihr Publikum fanden, begleitet von Fredi M. Murers *Chicorée* und der Live-Musik von Jelly Pastorini. Hans-Jakob Siber führte in seiner Filmserie *Mönch* im Mai 1968 im Saal des Restaurants Weisser Wind nicht nur Filme auf, sondern trug eigene Texte vor.<sup>40</sup> Im August 1968 realisierte Siber für einen Ballettabend seinen Film *Fahrt durch die Nacht*.<sup>41</sup> Die Choregraphie von Jean Deroc und die Bilder von Hans-Jakob Siber schienen überzeugt zu haben, sie wurde 1970 als Teil des Schweizer Auftritts an die Weltausstellung in Osaka und an weitere zehn Stationen in Japan eingeladen.<sup>42</sup>

Die Experimentierfreude, Offenheit und die Lust, Dinge gemeinsamen zu tun, liessen Filmende, Musiker/innen, Tanzende, Theater- und Performanceschaffende, Clubbetreibende und Konzertveranstaltende die Grenzen zwischen Kunstsparten und Medien sowie jene von Populär- und Hochkultur überwinden. Sehr oft spielte bei diesen Grenzüberschreitungen das bewegte Bild eine wichtige Rolle. Diese Entwicklung hin zu einem erweiterten, einem „Expanded Cinema“ wie Sheldon Renon es 1967 erstmals nannte und über das Gene Youngblood 1979 ein gleichnamiges Buch schrieb<sup>43</sup>, war ein international beobachtbares Phänomen, das lokal unterschiedlichste Ausprägungen erlebte.

### Touring programs: Ciné Circus

Das Bedürfnis, sich über Zürich hinaus stärker zu vernetzen und die Film Forum-Programme auch in der übrigen Schweiz zu zeigen, führte zu einem Wanderprogramm, dem so genannten *Ciné Circus*. Von 1967 bis 1970 zeigte das Film Forum in Zusammenarbeit mit jeweils lokalen Cinéphilen und Filmemacher/innen Programme in Luzern (17./18. November 1967), Basel (2./3. Dezember 1967),

**CINE CIRCUS**  
Gewerbeschule Basel  
30. Nov./1. Dez. 1968

**DAS ANDERE KINO**

Eintritt Fr 2.-

Vorverkauf und Programme:  
Vorverkaufs-Center  
Steinentorstr. 11  
Haeggli Cigares  
Marktplatz 21  
Buchhandlung Claraplatz  
Rebgasse 1

Neue und neueste  
Schweizerfilme

Murer, Gloor, Siber,  
Radonowicz, Weller,  
Sandoz, von Gunten,  
Haas, Schär, Champion,  
Kuert, Borer, Schraner,  
Schlumpf, Schönherr,  
Wolfensberger, Gasser,  
Savoldelli, AKS-Film und  
Kurzfilme 1967 Kunst-  
gewerbeschule Zürich

Cinéma marginale  
Lausanne

Internationale  
Avenue de la Gare  
Frankreich, Italien  
Osterreich, Deutschland

Vorderside des Programmflyers zu den Veranstaltungen des Cine Circus in Basel, November – Dezember 1969

30. November/1. Dezember 1968 und 23./24. Oktober 1970), Bern (24./25. Mai 1968) und Winterthur (8. Dezember 1968).<sup>44</sup> In Basel war beispielsweise die Filmgruppe AKS um Clemens Klopfenstein für die Organisation zuständig.

Stärker als bei den Film Forum-Programmen wurde hier die Vermittlung gewichtet. Einleitende Texte erklärten die Bedingungen, unter denen die Filme entstanden<sup>45</sup> und stellten Filme und Filmschaffende vor. Diese Vorführungen stiessen auf mitunter heftige Resonanz. In Basel verhinderte in der Erinnerung des Mitorganisators Clemens Klopfenstein der Regierungsrat Burckhardt in der Abendvorstellung vom 30. November 1968 nur knapp die Räumung der Aula der Basler Kunstgewerbeschule AGS [Allgemeine Gewerbeschule]. Der Film *Blut* von Paul Weiller, der ein nacktes Mädchen voller Blut zeigte, wurde beanstandet.<sup>46</sup>

In Bern sahen 600 bis 800 Personen vier Vorführungen.<sup>47</sup> Die angesprochenen unterschiedlichen Vorstellungen über filmische Qualität, aber auch generell über die Produktion und Verbreitung von Filmen prallten anschaulich aufeinander. Während der Vorführung von *Und Sie?* (1967) von Wilhelm und Birgit Hein im von Siber kuratierten Block mit internationalen Avantgarde-Filmen hätten Peter von Gunten und Kurt Gloor zur Spraydose gegriffen um „Saal und Leinwand von schlechten Filmen zu desinfizieren.“<sup>48</sup>

Die Berner Gruppe von Filmschaffenden, darunter Peter von Gunten, Guido Haas, Robert Schär, Kurt Gloor und Leonardo Bezzola, welche das im Kaufmännischen Verein vorggeführte Programm mitgestalteten, warf Hans-Jakob Siber laut Codoni in einem Flugblatt vor, das Programm mit ausländischen Filmen eigenmächtig zusammengestellt zu haben. Überdies trafen unterschiedliche Vorstellungen über die Distribution und Produktion von Filmen aufeinander. Siber warnte in einem dreiseitigen „Traktätchen zur Situation des Filmers in der Schweiz“ von einer zu frühen Kommerzialisierung der Filme der jungen Generation, plädierte für Offenheit und Toleranz, für das Zeigen auch von „schwierigen, in ihrer Art speziellen“<sup>49</sup> Filmen, während Peter von Gunten einen Ausbau und eine Professionalisierung des Film Forum und des Ciné-Zirkus forderte. Filme seien strenger auszuwählen und auch international zu verleihen.<sup>50</sup>

Filmvorführungen, egal welcher Art, bedeuteten stets mehr, als Filme zu sehen und Gleichgesinnte zu treffen: Sie liessen Netzwerke entstehen, waren die Grundlage aller Aktivitäten, sie erst ermöglichten die Bildung und Ausdifferenzierung einer „experimentellen Filmszene“.

### Produktion und Distribution

Ab 1967 weitete sich das Tätigkeitsfeld des Film Forum nach dem erklärten Vorbild der New Yorker Film-Makers' Cooperative „als Selbsthilfe (...) von Filmemachern für (...) Filmemacher“<sup>51</sup> auch auf die Produktion und Distribution von Filmen aus. Der Anspruch war hoch. Das Film Forum solle sich zum „vierten Stand der Filmproduktion“ entwickeln, wobei „professionelle Filmhersteller, die Fernsehleute und die eigentlichen Filmamateure“ laut Siber die ersten drei Stände bildeten.<sup>52</sup>

Informell, mit Bereitstellung von Projektoren<sup>53</sup>, Herstellung von Kontakten ins Ausland und Tipps<sup>54</sup>, konnten Hans-Jakob Siber und seine Mitstreiter junge Filmende unterstützen, jedoch keine nachhaltigen Produktionsstrukturen aufbauen. Sibers Charakterisierung des Film Forum als „Experimentierfeld für neue Organisationsformen der Filmproduktion in der Schweiz“<sup>55</sup> traf punktuell zu, war aber eher Wunsch als Realität.

Beat Kuert, der selbst Kurzfilme realisierte, übernahm ab Januar 1968 die Administration der „Filmvermittlungsstelle“<sup>56</sup>, die in Programmzetteln beworben wurde: „Filmclubs, Vereine, Schulen, Private können beim Film Forum Filme junger Schweizer Autoren zur Vorführung beziehen.“<sup>57</sup> Ein A4-Flyer mit Logo des Film Forum entstand vermutlich auf die Solothurner Filmtage 1968 hin. In einer Sitzung beschlossen die Mitglieder des Film Forum zudem, einen Katalog mit einer Auflage von 300 Exemplaren herzustellen.<sup>58</sup> Schon 1968 reichten die Einnahmen aus, den gut besuchten „Propaganda“-Vorführungen am Theater Winkelwiese, die nach einem gemeinsamen Beschluss der Filmemacher offenbar der Filmvermittlungsstelle zugedacht waren, zum Betrieb des Film Forum nicht aus.<sup>59</sup> Die Vermittlungsstelle stellte im September 1969 ihre Aktivität ein, nicht etwa, weil die Nachfrage zu gering war – es

wurden 104 Filme verliehen, 44 Filmvorführungen für Autor/innen vermittelt und 240 Gratisvorführungen organisiert. Sie liess sich auf Basis des Ehrenamts nicht länger betreiben. Die Ausweitung der Aktivitäten auf die gesamte Schweiz liess zudem zunehmend unterschiedliche Vorstellungen darüber aufkommen, welche Filme „verleihwürdig“ seien. Indirekte Nachfolgeorganisation der Filmvermittlungsstelle wurde 1970 der Film-Pool.<sup>60</sup>

#### Eine eigene Zeitschrift: *Supervisuell*

Das Vorbild *Film Culture* der New Yorker Film-Makers' Cooperative, aber auch subkulturelle Zeitschriften wie das im März 1968 in Zürich erstmals erschienene *Hotcha* liessen im Frühjahr 1968 bei den Mitgliedern des Film Forum<sup>61</sup> den Wunsch nach einer eigenen Zeitschrift aufkommen: „Boner, Kurt, Siber, Schoenherr und Weiller vereinbarten letzten Freitag: Jeder der an der Gestaltung der Zeitschrift mitarbeiten will, zahlt einen Geldbetrag in einen Fond ein.“<sup>62</sup> Verschiedene Titelvorschläge standen im Raum, durchgesetzt hatte sich mit *Supervisuell* ein auf Siber zurückgehender Vorschlag.<sup>63</sup> Inhaltlich die konkretesten Vorstellungen artikulierte Schoenherr. Er wolle eine Publikation, „die in den Artikeln eine sehr persönliche Auffassung, sehr direkt und gut formuliert, zeigt.“ Thematisch schwebten ihm Berichte über Festivals, Filmkritiken, „Aussagen von Filmer[sic] über ihre Konzepte“<sup>64</sup> vor.

Ein Streit zwischen HHK Schoenherr und Hans-Jakob Siber sowie Beat Kuert über die Verleihrichtlinien des Film Forum führte schon vor dem Erscheinen der ersten Nummer im Mai 1968 zum Bruch zwischen Siber und Schoenherr, und die von Schoenherr hauptverantwortlich übernommene Publikation einer Filmzeitschrift lag fortan ausserhalb des Film Forum. Im publizistischen Alleingang bewegte Schoenherr sein Netzwerk von Filmemacherfreund/innen zum Mitmachen und produzierte von Mai 1968 bis April 1970 insgesamt 6 Nummern der Zeitschrift *Supervisuell*.<sup>65</sup> Aufgeführte „Korrespondentinnen“ und „Korrespondenten“ bezeugen Anspruch und Praxis, sich international zu vernetzen.<sup>66</sup>

Schoenherr beschrieb rückblickend die Zeitschrift und empfahl zur Nachahmung: „Redaktion, Schreiber und

Vertreiber sind eine Person; Vielfalt der Redaktionen, was Orte und Meinungen betrifft und ein Druckort (mit städtischer Subvention); keinerlei Einfluss auf die Tendenzen durch den Druckort.“<sup>67</sup> Nicht nur finanzielle Probleme, sondern letztlich auch das geringe Echo liessen das Vorhaben nach zwei Jahren einschlafen.<sup>68</sup>

#### Ende des Film Forum, Weiterführung der Filmvorführungen in der Platte 27

Fast gleichzeitig mit dem Ausbau der Aktivitäten des Film Forum, der Gründung eines Verleihs und einer Zeitschrift, verloren die Vorführungen an Anziehungskraft. Ein Grund war die Aufgabe des populären Vorführungsortes im Theater Winkelwiese im Frühjahr 1968. Die Saalmieten stiegen mit dem Publikumsandrang<sup>69</sup> und erschienen Siber schliesslich als zu hoch. Er suchte eine Alternative.

Mit der Verlegung in den grossen Hörsaal Auditorium 1 der ETH (von April bis Mai 1968)<sup>70</sup> und in den Saal des Restaurants Weisser Wind (ab Mai 1968)<sup>71</sup> war der Andrang vorbei. Das Publikum gewöhnte sich nicht „an die neue Lokalität und den neuen Wochentag.“<sup>72</sup> Die Vorführorte wechselten öfters, beispielsweise bespielte das Film Forum im November 1968 das Theater am Neumarkt („Zwischenfilme 1968 des Kollektivs AKS, Klopfenstein, Aebersold, Schaad“).<sup>73</sup> Von 1968 bis April 1969 scheint sich die Zusammenarbeit mit der Platte 27 intensiviert zu haben. Bis Herbst 1968 zusätzlich zu anderen Film Forum-Vorführungen, danach exklusiv in der Platte 27, präsentierte das Film Forum jeweils donnerstags Schweizer Kurzfilme.

Unabhängig vom Film Forum zeigte die Platte 27 1968 und 1969 jeweils dienstags internationale Filmprogramme unter dem Titel „Creative Films“.<sup>74</sup> Die Filmauswahl dieser Platte-Programme überschneidet sich teilweise mit dem Repertoire der im Frühjahr 1969 nach der „Monster-Show“<sup>75</sup> von Dieter Meier und Karlheinz Hein gegründeten Progressive Art Production (P.A.P.).<sup>76</sup> Meier übernahm die Programmgestaltung teilweise. Das Platte 27 Programm vom September/Oktober 1968 führt ihn als einen von fünf „Macistoli“, neben den „Macisti“ Herbi Wertli und Eduard Stöckli auf.<sup>77</sup> Ab April 1969 fehlt der Donnerstags-termin, den jeweils das Film Forum bestritten hatte, auf den

Programmzetteln der Platte 27 und ab Ende 1969 sind keine Programmzettel mehr überliefert. Auch der Filmclub Zürich zeigte nach der *New American Film Exhibition* und umfangreichen Programmen mit Filmen von Robert Nelson (Februar 1968) und Gregory Markopoulos (Mai 1968) keine experimentellen Filme mehr und hörte kurz danach auf zu existieren. Gewissermassen in die Bresche sprang im Herbst 1968 der politisch ausgerichtete Filmclub Der andere Film (DAF). Platte 27-Programm vom Februar/März 1969 kündete *La Hora de los hornos* von Fernando E. Solanas und Octavio Getino „zus. mit DAF“ an.

Die kurze, aber intensive Phase erhöhten Interesses für den experimentellen Film und die ehrenamtlich mit grossem Enthusiasmus organisierten Filmvorführungen endeten mit Beginn der 1970er Jahre. Die Gründe dafür sind in sich überlagernden und zum Teil gegenläufigen Entwicklungen zu suchen.<sup>78</sup>

### Politisierung der Kultur

Die Politisierung breiter Kreise um 1968 führte verstärkt dazu, dass Zuschauende und die Kritik auch von Filmen gesellschaftliche oder politische Relevanz einforderten. Siber antwortete 1968 ausweichend auf die von dem westschweizer Filmjournalisten und Produzenten Marcel Leiser adressierte Frage, wieso in der Cinema Marginal Distribution so wenig explizit politische Filme entstehen würden, sondern vor allem „psychédélique de purs effets esthétiques“: „si vous exprimez la manière dont vous sentez, surtout dans l'esthétique, c'est plus direct, vous exprimerez immédiatement ce que vous vivez, non seulement ce que vous pensez, mais votre conception totale de vie.“<sup>79</sup> An den Solothurner Filmtagen wurde Siber wiederholt mit dem Vorwurf konfrontiert, seine und die Filme seiner Kollegen seien „L'art pour l'art“.<sup>80</sup>

Schon 1967 stiess P. Adams Sitney in Zürich mit seiner Sicht, das New American Cinema sei nicht „an organ of leftwing political criticism of American society“, auf Widerstand.<sup>81</sup> Diese klare Absage an eine politische Instrumentalisierung, die Sitney auch anderswo artikulierte, griffen zum Jahreswechsel 1967/1968 am Experimentalfilmfestival in Knokke-le-Zoute Vertreter des Sozialistischen

Deutschen Studentenbundes SDS an, darunter die Berliner Filmstudenten Harun Farocki und Holger Meins, nachmaliger RAF-Angehöriger, welche die „inhaltlosen Kameraübungen“ des EXPRMNTL Festivals als „amerikanische Cine-Aggression“ brandmarkten und „konkrete politische Filme“ forderten.<sup>82</sup> Auch HHK Schoenherr spürte am Kurzfilmfestival Oberhausen Reserven: „In Oberhausen waren aber die Linken am Ruder. Oder überhaupt linkslastige Themen (...). Die haben *Supervisuell* überhaupt nicht geschätzt. Das war ihr gutes Recht.“<sup>83</sup>

### Ökonomisierung von Kunst und Kultur

Der Antagonismus jener, welche Filmexperimente und Kurzfilme als Übungsstücke für spätere cineastische Herausforderungen und jenen, welche Film als persönliches, radikal-poetisches Ausdrucksmittel ansahen, manifestierte sich in den oben beschriebenen Reaktionen auf das Ciné Circus-Programm in Bern im Mai 1968 wie auch in der Auseinandersetzung um den Scotoni-Experimentalfilmpreis 1968. Was den Kinounternehmer Eric Scotoni und den Bauunternehmer Attila Scotoni dazu brachte, diesen Preis spezifisch für Experimentalfilme über fünf Jahre auszurichten, ist nicht klar.<sup>84</sup> Jedenfalls stiess dies den übrigen Filmschaffenden auf Kritik. Die Unterstützung für junge Filmschaffende sei so gering, dass ein Preis nur für Experimentalfilm nicht hilfreich sei, monierte eine Gruppe von vergleichsweise arrivierten Filmschaffenden, darunter Fredi M. Murer und Alexander J. Seiler. Vielmehr gehe es darum, „eine wirtschaftliche Basis für eine kontinuierliche Produktion von breiter öffentlicher Wirkung“<sup>85</sup> zu schaffen.

Ende der 1960er Jahre war der Aushandlungs- und Formierungsprozess innerhalb der Filmgemeinde mehr oder weniger abgeschlossen, dem konnte ein auf fünf Jahre befristeter Experimentalfilmpreis oder einige Versuche, mit Filmen in den Kunstmarkt einzudringen, wenig entgegenzusetzen. Besonders experimentelle Filmschaffende waren vor die Entscheidung gestellt: Filme machen oder Geld verdienen? Oder mit den Worten Sibers ausgedrückt: Die Zeit arbeitete für die „Kommerziellen“, die „Overground“<sup>86</sup> Suchenden: „Sterilität durch Ausschluss der oppositionellen Filmkonzessionen.“<sup>87</sup>



Club Platte 27 an der Plattenstrasse 27 in Zürich, ca. 1969

Dieter Meier und Karlheinz Hein versuchten nach ihrer offen deklarierten kommerziellen Ausbeutung (Exploitation) des künstlerischen Untergrunds mit ihrer Tournee *Underground Explosion* 1969 vergeblich, experimentelle Filme oder Künstlerfilme über ihr Label Progressive Art Production im Kunstkontext zu verkaufen. Ein Vorbild war dabei Paul Sharits, der seine Filmkader in Galerien verkaufen konnte.<sup>88</sup>

Auch in der Programmierung des Clubs Platte 27 zeigte sich diese Kommerzialisierung: Die Filmvorführungen wurden ab 1968 zunehmend durch „Discothek mit Lightshow“<sup>89</sup> oder „Strobo-Light-Shows“<sup>90</sup> mit festgelegten Öffnungszeiten<sup>91</sup> ersetzt. Im Dezember 1968 öffnete innerhalb des Clubs der „i. Drugstore der Schweiz“<sup>92</sup>. Die Platte 27 existierte noch bis in die 1970er Jahre, als reiner Nachtclub zuletzt unter dem Namen Antares.<sup>93</sup>

#### Filmförderung, Kulturpolitik und Formierung des Neuen Schweizer Films

Die Ausweitung der Filmförderung auch auf den Spielfilm nach Revision des Filmgesetzes 1969 eröffnete die Möglichkeit, nicht nur für Filme, sondern auch von Filmen zu leben. Dies schuf neben der Chance, Film nicht nur als Hobby zu betreiben, auch eine neue Konkurrenzsituation. Die informellen Hierarchien und die damit verbundenen Abwehr- und Neidgefühle waren der Gemeinschaft nicht zuträglich.

Fredi M. Murer testete auf Anraten des damaligen Filmjournalisten Alex Bänninger die Grenzen der Filmförderung. Er beantragte für *Chicorée* (1966) eine Qualitätsprämie, die er nach einem Rekurs gegen den anfänglich negativen Entscheid auch erhielt.<sup>94</sup> Auch Georg Radanowicz erhielt für seinen in Knokke-le-Zoute gezeigten *Pic-Nic* (1967) eine Qualitätsprämie, ebenso Hans-Jakob Siber für *Jalousie* (1967) und für seinen letzten Film *Die Sage vom Hirten Xeudi und seinem Freund Reiman* (1973). Der Neue Schweizer Film etablierte heute noch bestehende Strukturen wie den Schweizer Filmkatalog oder das Schweizer Filmzentrum (heute Swissfilms), diverse Verbände und Vereine, oder die Branchenzeitschrift *Cinebulletin*. Filmschaffende, die sich willentlich oder notgedrungen ausserhalb

dieser Strukturen bewegten, hatten einen zunehmend schweren Stand.

Es ist kaum ein Zufall, dass mit der zaghaften Ausweitung des Kulturbegriffs nach 1968 städtische Behörden, der Staat, Vereine und Interessensgesellschaften begannen, an Orten und Kontexten tätig zu werden, die zuvor idealistische Privatinitiativen prägten. Es ist nicht so, dass diese „offiziellen“ Aktivitäten individuelle Initiativen verhinderten, eher nahmen sie subkulturelle Ideen und Gesten auf, die in der Luft lagen und versuchten, im Zuge einer aufkommenden Kulturpolitik Impulse zu integrieren. Freilich war diese Kulturpolitik oft fragmentarisch, hilflos und widersprüchlich. Die Stadt Zürich zeigte sich nach einem Besuch des Stadtpräsidenten Sigmund Widmer im Sommer 1967 in der Plattenstrasse 27 zwar willens, den Club zu unterstützen und kaufte die Liegenschaft.<sup>95</sup> Andauernde Besuche der Wirtschafts-, Sitten- und Baupolizei und schliesslich die Kündigung nötigten jedoch die „Kulturtäter zum Aufgeben.“<sup>96</sup> Das Haus wurde abgebrochen.

In Vorwegnahme der Forderung nach einer „städtischen Filmpolitik“ 1968 erhielt Hans-Jakob Siber sozusagen aus der Portokasse von Widmers Präsidialabteilung 2000 Schweizer Franken für einen neuen Film und konnte denselben Betrag an vier weitere „Jungfilmer“ seiner Wahl verteilen. Die Auflage war, dass die Kurzfilme im Frühjahr 1969 im Rahmen eines von der Stadt organisierten Anlasses, eines städtischen Podiums, aufgeführt werden sollten. Der kulturpolitische Wille, den Film in die bislang der Präsidialabteilung organisierten Podien für Literatur und Musik einzubeziehen, zeigte sich hier zwar, musste sich aber die Kritik der Alibi-Übung gefallen lassen. Anlässlich der Vorführung der geförderten Filme geisselte Martin Schaub die „kleinkarierte und höchst paternalistische Konzeption von Filmförderung“<sup>97</sup> welche die grösste Deutschschweizer Stadt pflege und meine, sie habe mit 10'000 Franken „etwas für den Film getan.“

1970 folgten weitere Podiumsvorführungen von „Jungen“ Schweizer Filmen, teilweise in Zusammenarbeit mit der „Arbeitsgemeinschaft Nationales Schweizer Filmzentrum“, dem nachmaligen Schweizer Filmzentrum.<sup>98</sup> Waren in den Podiumsprogrammen vom Frühjahr 1969 und November 1970 experimentelle Filme der Hauptfokus,

verlagerte sich die Programmierung der städtischen Podien zu einer generellen Werkschau der Schweizer Produktion.<sup>99</sup>

Giorgio Frapolli, ehemaliger Leiter des damals bereits nicht mehr aktiven Zürcher Filmclubs, programmierte im Auftrag der städtischen Präsidialabteilung 1969 Filme für das städtische Podium<sup>100</sup> – aus dem später ein durch verschiedene Kinosäle nomadisierendes Filmpodium wurde, das 1983 im Studio 4 seinen heute noch bespielten Standort fand.<sup>101</sup> Bernhard Uhlmann und Rolf Niederer, beide Vorstandsmitglieder des Zürcher Filmclubs wurden die ersten Co-Leiter des stationären Filmpodiums.<sup>102</sup> Aus informellen Initiativen wurden auch in anderen Fällen Anstellungen oder Institutionen: Aus der Film Forum-Filmvermittlungsstelle entstand – mitunter mit demselben Personal<sup>103</sup> – indirekt zunächst der von den Filmschaffenden selbst betriebene Filmpool, der später von der national finanzierten Filmpromotionsstelle Filmzentrum (heute Swiss Films) übernommen wurde. Auch das letzte Ciné Circus-Programm im Oktober 1970 in Basel veranstaltete nicht mehr das Film Forum, sondern die Vorgängerinstitution des Schweizer Filmzentrum, die Arbeitsgemeinschaft Nationales Filmzentrum, in Zusammenarbeit mit dem Filmkollektiv AKS. Und schliesslich war es die nationale Kulturstiftung Pro Helvetia, welche 1972 das *Das kaputte Kino*, ein von HHK Schoenherr kuratiertes, durch verschiedene europäische Städte tourendes Filmprogramm mit Schweizer Experimentalfilmen, finanzierte.<sup>104</sup>

Dass sich innerhalb weniger Jahre aus unabhängigen Avantgarde- oder Underground-Initiativen subventionierte Aktionen und Institutionen entwickelten, war ein Erfolg jener Filmschaffenden, die sich zu etablieren suchten. Für die experimentell Arbeitenden, die wie Siber vor dem „Overground“ warnten, war die Institutionalisierung langfristig problematisch. Sie bedrohte zwei zentrale Pfeiler ihres Selbstverständnisses: Unabhängigkeit und Spontaneität. Der Wille zur Selbstausbeutung erlahmte in der Zürcher Experimentalfilmszene allerdings schon vor der Strukturierung und Formalisierung des Filmschaffens. Die Haltung des Aufbrechens, des Andersseins oder anders Machens, die Viele teilten, liess sich weder mit noch ohne Subventionen aufrechterhalten: Ohne sie keine Existenz (auch nicht in der Nische) mit ihnen keine Unabhängigkeit.

## Filmkritik und Filmfestivals

Bemerkenswerterweise richtete sich bis 1969 das Interesse fast ausschliesslich auf die Menschen hinter der Kamera, kaum auf ihre Filme. Im Rahmen der Präsentation der ersten – von der Präsidiabteilung via Hans-Jakob Siber geförderten – subventionierten Werke setzte sich die Presse ab Frühjahr 1969 mit den experimentellen Filmen selbst auseinander. Die Kritiken fielen neben einzelner Lob zum Teil vernichtend aus – unter anderem wurden Substanzlosigkeit und mangelndes Handwerk kritisiert. Alex Bänniger, der Rezensent der *Neuen Zürcher Zeitung* vermisste in den Filmen der „jungen Avantgardisten“ Hans-Jakob Siber, Paul Weiller, Kurt Kühn, Renzo Schraner und Beat Kuert Substanz und geistige Kraft: „Gerade weil das Experiment so notwendig ist, mag es angebracht sein, Arbeiten als dürftig blosszulegen und ihnen intellektuelle Überheblichkeit vorzuwerfen.“<sup>105</sup> Alex Bänniger bezeichnete Hans-Jakob Sibers *Mönch*-Serie als „Kaminfeuerkinemathografie“.<sup>106</sup> Die Heftigkeit der Kritik muss im Zusammenhang mit dem sich formierenden „Jungen Schweizer Film“ gesehen werden. Dem Druck von Erwartungen, der Ende der 1960er Jahre auf jedem Erstlingsfilm lag – wo es sehr schnell um das Grundsätzliche, um die Zukunft des Films in der Schweiz ging – hielten viele intimere, experimentelle Werke nicht Stand. Auch forderten Teile der Filmkritik nach 1968 – wie dargestellt – verstärkt gesellschaftliche Relevanz ein.

Das nicht mehr existierende Filmfestival Film-In in Luzern (1969-1971) widmete diesen Filmen prominente Programmplattformen, welche die Progressive Art Production von Dieter Meier und Karlheinz Hein 1969 bis 1971 kuratierten. 1972, in der letzten Ausgabe des Festivals, fehlten jedoch die „progressiven“ Filme.

Auch die Solothurner Filmtage pflegten experimentelle Filme, die sie zu Beginn der 1970er Jahre dienstagsmorgens programmierten. Der langjährige Leiter, Stephan Portmann, habe den Basler Maler und Filmer Werner von Mutzenbecher regelrecht aufgefordert, seine Filme zu zeigen. Dies war für von Mutzenbecher ein wichtiger Ansporn, jedes Jahr mindestens einen Film zu drehen.<sup>107</sup> Das zu Beginn bunte Programm experimenteller Werke

dünnte jedoch rasch auf wenige Namen aus. Das relative Gewicht von experimentellen Kurzfilmen, des Cinema Copain in der Formierungsphase des Neuen Schweizer Films bis Ende der 1960er Jahre schwand mit zunehmender Professionalisierung und Ausdifferenzierung des Filmschaffens. Auf allen Ebenen – Festivalprogrammation, Aufmerksamkeit von Publikum und Kritik, Einfluss der „Avantgardisten“ innerhalb der grösser werdenden Gemeinschaft der Filmschaffenden – führten experimentelle Kurzfilme (wieder) ein Nischendasein, was nicht zuletzt die Programmierung in Solothurn aufzeigt. Die wenigen längeren experimentellen Filme, die Anfang der 1970er Jahre innerhalb der Förderinitiative „Aktion Jungfilmer“<sup>108</sup> des Deutschschweizer Fernsehen entstanden, so *Alfred R.* (1972) von Georg Radanowicz oder *Stella da Falla* (1971) von Reto Andrea Salvodelli wurden entweder kaum beachtet oder von der Kritik zerpfückt, nachdem sie Kurzfilme dieser Regisseure – vor allem *Lydia* (1969) des „Wunderkindes“ Salvodelli richtiggehend gefeiert hatte.<sup>109</sup>

Hans-Jakob Siber seinerseits zog nach seiner mittellangen Alpine Rock Opera *Die Sage vom Hirten Xeudi und seinem Freund Reiman* während der Vorführung im prestigeträchtigen Forum des jungen Films 1974 auch aus finanziellen Gründen einen persönlichen Schlussstrich unter das Filmemachen, obwohl er von der Kritik Zuspruch erhielt und sich mit diesem Film auch von der grösseren Filmgemeinschaft akzeptiert fühlte.<sup>110</sup>

HHK Schoenherr gab seine vermittelnde Tätigkeit mit dem Ende seiner Zeitschrift *Supervisuell* 1970 und der einmaligen Tournee *Kaputttes Kino*<sup>111</sup> 1972 auf, blieb aber seiner radikal individualistischen und konzeptuellen Art des Filmens treu. Bis 1993 realisierte er Filme nach der Maxime von Robert Walser, „dass man erfolglos Künstler sein“ könne.<sup>112</sup> Zunächst Mäzeninnen, dann lange Jahre seine berufstätige Ehefrau ermöglichten ihm diese Existenz.<sup>113</sup>

## Gegenkultur

Die Hochphase einer alternativen Filmproduktion und -rezeption überschneidet sich weitgehend mit dem gegenseitlichen kulturellen Aufbruch, dessen Exponenten

sich vom Konformismus im Allgemeinen und vom „Dogmatismus“ der neuen Linken distanzieren. Einend waren gemeinsame Vorlieben, wie jene für amerikanische und englische Underground-Bands, aber auch äusserliche Erkennungszeichen wie lange Haare, die Siber bis 1972 trug.<sup>114</sup> Siber charakterisierte dieses gemeinschaftliche Selbstverständnis so: „Wir sind die Aussenseiter! Wir sind gegen die Gesellschaft!“<sup>115</sup> Der identitätsbildende Impetus, Konventionen in der Gesellschaft und in der Kunst aufzubrechen, entwickelte für ein paar entscheidende Jahre Kohäsionskraft, welche durch die zunehmende politische Polarisierung, der Fragmentierung der subkulturellen Gruppen, aber auch durch eine Kommerzialisierung der Kultur erodierte. Urban Gwerder stellte seine Zeitschrift *Hotcha* 1971 ein und beurteilte im Rückblick die Zeit von 1967 bis 1971 als produktiv, aber auch aufreibend: „Weil es ghettomässig zu weit auseinanderlief. Man konnte sich nicht mehr gegenseitig auffangen.“<sup>116</sup> Zur Fragmentierung der Subkultur in immer spezifischere Einzelgruppen kam eine nachlassende Faszination für eine Gegenästhetik, die ab Mitte der 1960er Jahre oft mit Tabuverletzungen wie der Darstellung von Nacktheit Aufsehen erregte. Nach 1968 war die zuvor tabuisierte Sexualität vermehrt im kommerziellen Kino zu sehen.

Kurz, von 1966 bis 1969, trifft die Bezeichnung „Zürcher Experimentalfilmszene“ tatsächlich zu. So lebendig sie war, so viele Impulse die Mitglieder dieses Soziotopes aus dieser Zeit mitnahmen, so schnell atomisierte sie sich. Das Gefühl beziehungsweise der Wunsch, eine eingeschworene Gemeinschaft zu sein, bei gleichzeitig ausgeprägtem Individualismus, ist nicht nur in Zürich Ende der 1960er Jahre anzutreffen. Sally Banes stellte in ihrer Untersuchung über Künstler/innen des New Yorker East Village im Jahre 1963 fest: „There was an urge toward extreme individual freedom, yet, there was an equally strong desire for the glue of social communication. There was an overriding moral imperative toward equality, but at the same time eccentricity and difference were celebrated.“<sup>117</sup>

Nicht nur Beat Kuert blickt so zurück: „Für mich war es eine kurze Zeit. Aber das war die wesentliche Zeit.“<sup>118</sup> Übrig bleiben (oft verblasste) Erinnerungen, ein paar

Programmzettel und Filme, die allerdings in den Filmographien jener, die weiter gefilmt haben, eine „Karriere“ hinlegten, eher versteckt oder gar nicht aufgeführt sind. Auch in diesem Artikel kamen sie zu kurz. Heute sind sie Zeugnisse eines faszinierenden Aufleuchtens von Phantasie, Experimentierfreude, Machergeist, Unbekümmertheit und Radikalität.

- [1] Turnus Film in einem Schreiben an den Bund, nachdem Karl Suters Bondparodie *Bonditis* bei der Qualitätsprämie leer ausging. Zitiert nach: Oliver Moeschler, *Der Schweizer Film. Kulturpolitik im Wandel: der Staat, die Filmschaffenden, das Publikum*, Marburg: Schüren 2013, S. 71.
- [2] Diesen Brief unterzeichnete Heinrich Fueter gemeinsam mit seinem Mitarbeiter, dem Regisseur Nicolas Gessner, zit. nach *Tages-Anzeiger*, 28. November 1970.
- [3] Gemäss Pierre Bourdieu kann „das Kunstfeld“ als konstituierend für ein soziales Feld angesehen werden. Vgl. Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999 [1992].
- [4] Georg Radanowicz studierte Mitte der 1960er Jahre an der ETH Zürich Architektur und lebte seinen Alltag so: „Man begann im Select am Morgen. Dann ging man ins Odeon. Und von Odeon ging man vielleicht noch in den Krug. Das war eher eine Knelle. Und dann ging man wieder ins Select. Das war ein wunderbares Leben“, Interview mit Georg Radanowicz im Rahmen von Cinémemoire.ch am 25. September 2008.
- [5] Zürcher Kunstgesellschaft (Hg.), *Die wilden Sixties in Zürich*, Podiumsdiskussionen anlässlich der Ausstellung *Friedrich Kubn – der Maler als Outlaw* im Kunsthaus Zürich, Zürich 2011, S. 13.
- [6] Platte 27 Programmzettel Mai 1968, Archiv Robert (Bob) Fischer. „Herbi Wertli hatte im Grunde mit Kultur nichts am Hut. Er wollte einfach einen Club gründen. Edi Stöckli war auch nicht so auf Kultur getrimmt. Ich war derjenige, der eine Galerie machen wollte (...). Es war schon klar, dass wir Kultur wollten. Aber mein primäres Ziel war eigentlich ein Übungsraum, in dem man Jam-Sessions machen konnte. Später kam die Galerie und Film dazu...“ Jonas C. Haefeli, interview von Thomas Schärer, 4. Juni 2014.
- [7] Die genaue Datierung der ersten Filmvorführungen unter dem Namen Film Forum in der Platte 27 ist schwierig. In der Zeitschrift *Heim und Leben* ist zu lesen: „November und Dezember 1965: Der Filmclub Zürich nistet sich in der Platte ein.“ B. M., *Heim und Leben*, 24. September 1966, sowie ein undatiertes Rundbrief an die Mitglieder, vermutlich aus dem Jahre 1967 (Archiv Fischer): „Wir werden uns nicht mehr ausschliesslich in den Katakomben treffen müssen (...) Es ist vorgesehen die Räumlichkeiten im ersten Stockwerk und den Estrich ganz für unseren Club auszunutzen.“
- [8] Fritz Billeter, „Performance – Die eigene Haut zu Marke tragen“, in: Fritz Billeter und Peter Killer (Hg.), *1968: Zürich steht Kopf. Rebellion, Verweigerung, Utopie*, Zürich: Scheidegger & Spiess 2008, S. 109–116, hier S. 110.
- [9] Theophil Dänzer, „Ein Forum für den jungen Schweizer Film“, *Zürichsee Zeitung*, 6. April 1967.
- [10] Interview von Thomas Schärer und Fred Truniger mit Hans-Jakob Siber, Teil 1, 10. Mai 2011. Mitbegründer waren unter anderem auch der in New York ansässige Basler Rudy Burckhardt, der Schweizer Fotograf Robert Frank und Gregory Markopoulos, der Ende der 1960er Jahre in der Schweiz lebte.
- [11] „In dem Haus Platte 27 gab es noch zusätzliche Räume, die nicht genutzt wurden. Und das hat mich dann auf die Idee gebracht, dass man dort Filmvorführungen machen könnte“. Hans-Jakob Siber im Interview mit Thomas Schärer und Fred Truniger, Teil 1, 10. Mai 2011.
- [12] Dänzer 1967 (wie Anm. 9).
- [13] Hans-Jakob Siber im Interview mit Thomas Schärer und Fred Truniger, 10. November 2011.
- [14] Fredi M. Murer im Interview mit Thomas Schärer und Fred Truniger, 19. Dezember 2012.
- [15] Dänzer 1967 (wie Anm. 9).
- [16] Ein 16mm-Streifen mit einem Teil des Vorspanns ist im Archiv Siber (heute im Lichtspiel Bern) erhalten.
- [17] „Mitteilung an die, die Filme gemacht haben, machen oder machen wollen“, Flugblatt, verteilt an den Solothurner Filmtagen 1968, Archiv Klopfenstein.
- [18] Hans-Jakob Siber im Interview mit Thomas Schärer und Fred Truniger, Teil 2, 13. Juli 2011.
- [19] Gegenüber Marcel Leiser, der 1968 die Cinema Marginal Distribution gegründet hatte, schilderte Siber die grosse Diversität der Motivationen: „À Film Forum, il y a des gens qui ont des idées sur le cinéma absolument contraires. Justement parce que les uns pensent que Film Forum est seulement le premier échelon pour arriver à un cinéma commercial, alors que les autres veulent faire un cinéma séparé du commerce, extrêmement libre et personnel.“ *Construire*, August/September 1968.
- [20] Film Forum, Programm, Februar bis April [1968], Archiv Siber.
- [21] Film Forum des jungen Schweizer Films, Programm September–Dezember [1967], Archiv Siber.
- [22] Hans-Jakob Siber im Interview mit Eric Jeanneret, 21. Januar 1990. Die Tapes sind in der Cinémathèque Suisse (Penthaz) zugänglich.
- [23] Anonym, „Fest für die Augen“, *Der Spiegel*, 48 (1967), S. 187.
- [24] P. Adams Sitney, „The New American Cinema Exposition“, *Film Culture*, 46 (Herbst 1967), S. 26–28, hier S. 26.
- [25] Ebd., S. 26.
- [26] Ebd., S. 26
- [27] Gespräch des Autors mit P. Adams Sitney, Zürich, 11. Mai 2011.
- [28] Urs Aebersold, Clemens Klopfenstein, Philipp Schaad (die drei waren Teil der Gruppe AKS), Renzo Schraner, Georg Radanowicz, Hans-Jakob Siber, Klaus Zaugg und Guido Haas, *Schweizer Illustrierte*, 19/20 (Mai 1968).
- [29] Hans-Jakob Siber im Interview mit Thomas Schärer und Fred Truniger, Teil 2, 13. Juli 2011.
- [30] Original-Flyer im Archiv Siber. Zu Expanded Cinema in Zürich siehe vertiefend: Fred Truniger, „Die ‚Underground Explosion‘ und das Expanded Cinema in den 1960er Jahren in Zürich“, *Cinema 67*, Sonderausgabe „Beschränkungen“, Marburg 2012, S. 128–141.
- [31] „Simultane Projektion diesmal mit nur zwei Streifen und ohne Spiegelkugel“. Film Forum des jungen Schweizer Films, Programm September–Dezember [1967].
- [32] Der Film entstand in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Leo Nadelmann (der das gleichnamige Stück 1961 komponierte) und dem Choreographen Jean Deroc und war Teil einer Musik- und Ballettaufführung, die erstmals im Juli 1968 im Parktheater Meilen aufgeführt wurde. Siehe dazu: Truniger 2012 (wie Anm. 30), S. 128–141.
- [33] Programmblatt, Mai 1968, Archiv Fischer. Diesem Trio gehörte neben Pierre Favre auch Irene Schweizer und Jiri Mraz an.
- [34] Platte 27 Ankündigungsblatt (A4), Mai 1968, Archiv Fischer.
- [35] Platte 27 Ankündigungsblatt (A4), Mai 1968, Archiv Fischer.
- [36] Hans-Jakob Siber im Interview mit Thomas Schärer und Fred Truniger, Teil 2, 13. Juli 2011.
- [37] Selbstgemalte Plakate für Schoenherrns *Autoportrait*, Samstag, 29. Juni 1968, Langstrasse 14, Ankündigungs-Flyer einer Vorführung von *Daydream* im Cinéma Studio Uto am 12. Februar 1970. Archiv Schoenherr. Dieter Meiers Vorführungen *Echter Diskussionsfilm* (8 Min) an den Solothurner Filmtagen 1968 und *Papierfilm* (1969) am Film-In in Luzern 1969. (P.A.P. Katalog 1971 ohne Paginierung).
- [38] Die Vorführung fand am 23. Juni 1972 statt. Schroeder stellte unter anderem unter dem Titel *Albuquerque*, einen Film als seinen eigenen vor, den er in Albuquerque auf dem Flohmarkt gefunden hatte. Vgl. H.S., „Szenen aus dem wirklichen Leben. Der Filmemacher Sebastian C. Schröder organisiert am 23. Juni auf dem Lindenhof ein Happening für Amateurfilmer“, *Züri Leu*, 13. Juni 1972.
- [39] Fredi M. Murer: „Es war ja auch ein Dancing. Das waren die Ersten, die psychedelische Projektionen gemacht haben und Experimentalfilme als Night-Club Dekoration laufen liessen.“ Fredi M. Murer im Interview mit Thomas Schärer und Fred Truniger, 19. Dezember 2012. Murer bezeichnet diesen Club als Vorläufer der Platte 27. Bei der Lärmbekämpfungsstelle der Stadtpolizei Zürich ist von 1966 bis 1968 unter „Nighthclub“ ein Chinchilla-Club verzeichnet. Dieser Club war demnach gleichzeitig wie die Platte 27 aktiv. Stadthaus, V.E. c.68 Lärmbekämpfung-stelle der Stadtpolizei Zürich, Akten 1960–2000, <https://amsquery.stadt-zuerich.ch/Dateien/o/D1226.pdf>, letzter Zugriff 6. November 2019). *Pic-Nic* von Georg Radanowicz entstand 1967 im Auftrag eines italienischen Nachtclubs – vermutlich in Milano –, der für seine Esseecke eine Endlosprojektion wünschte. Vgl. „Junger Schweizer Film in Zürich“, *Tages-Anzeiger*, 7. September 1968. Peter Schweri gestaltete für den Blackout Club in Kloten bei Zürich drei Wände mit Film- und Diaanimationen. Siehe dazu den Text von Michael Hiltbrunner in diesem Band.
- [40] „Einladung zum ersten bis vierten Mönch. Filme und Texte von Hans-Jakob Siber, Donnerstag, den 9. Mai 20.30 Uhr [1968], *Der erste Mönch, Der blaugrüne Mönch, Der schwarze Mönch, Der rote Mönch*, Suite für Siemens-16mm“, Programmzettel, Archiv Fischer.
- [41] „Den Beginn machte ein Divertimento von Peter Mieg, das nach der Choreographie von Jean Deroc getanzt wurde. Es folgten Free Jazz Impressionen von Max Keller mit einem Lichtspiel von H. J. Siber. Darauf die „Esquisse de danse“ mit dem Komponisten Armin Schibler am Klavier (Uraufführung). Ebenfalls erstmalig erklang die *Fabrit durch die Nacht* [1961] von Leo Nadelmann mit einer Tonfilmmontage von H. J. Siber“. E-Mail von Charles Wunderly an Fred Truniger, 9. August 2017. Der Abend war als Freiluft-Serenade im Parktheater Meilen geplant, wurde aber wegen schlechtem Wetter im Schulhaus Allmend aufgeführt.
- [42] Interview mit Hans-Jakob Siber von Thomas Schärer und Fred Truniger, Teil 1, 10. Mai 2011. „Ich habe sie [die Filme] vorproduziert und die Ballettgruppe hat in diesen Projektionen getanzt. Meine Aufgabe war, weil das ja mehrere Projektoren waren, deshalb musste ich bei jeder Vorstellung schauen, dass ich die entsprechenden Podeste habe.“
- [43] Gene Youngblood, *Expanded cinema*. New York: E. P. Dutton 1970; Sheldon Renan, *An introduction to american underground film*, New York: E. P. Dutton 1967.
- [44] Überliefert sind mit Ausnahme der ersten Basler Aufführungen alle Programme, das Luzerner Programm ohne Datumsangabe. (Diese stammt aus: Madeleine Dubois, „Steckbrief junge Künstler vor: Hans-Jakob Siber“, *Tages-Anzeiger der Jungen*, 27. Dezember 1967.) Archive Siber, Schoenherr und Klopfenstein.
- [45] „Dies sind andere Filme als Sie sich von den Kinos gewohnt sind. (...) Keine Stars und keinen Millionenaufwand. Das haben wir nicht und können wir nicht haben. Aber wir Filme dennoch.“ Begleitblatt zum ersten Ciné Circus Programm im Oktober 1967 in Luzern, Archiv Klopfenstein.
- [46] Programmzettel, 2. Ciné Circus Basel, Archiv Schlumpf, Interview von Thomas Schärer und Fred Truniger mit Clemens Klopfenstein, Bevagna 12. Juni 2012. HHK Schoenherr und Hans-Jakob Siber spielten ebenfalls in dem Film mit.
- [47] René Codoni, „Raus aus dem Ghetto“, *Zürich Woche*, 13. September 1968, S. 11.
- [48] Ebd., S. 11. Peter von Gunten erinnerte sich 2013 nicht mehr daran, vermutet aber, dass Gloor und er von Erlebnissen mit Publikumsinterventionen am Kurzfilmfestival Oberhausen inspiriert gewesen waren. Interview von Thomas Schärer und Fred Truniger, 5. Juli 2013.
- [49] Hans-Jakob Siber, „Traktätkchen zur Situation des Filmers in der Schweiz“, *Gesammelte Gedanken*, Juni 1968, Typoskript, CSZ.
- [50] Codoni 1968 (wie Anm. 47), S. 11.
- [51] Brief von Hans-Jakob Siber an Hans Helmut Klaus Schoenherr vom 30. Juni [1972], Archiv Schoenherr.
- [52] Hans-Jakob Siber, „Das Zürcher Film Forum“, *Cinema*, 56 (1968) Experimentalfilm, S. 838.
- [53] „An die Filmmaker: die Zusammenarbeit des Film Forum und der Platte 27 ermöglicht täglich von 21 – 2 Uhr auf 8 und 16mm-Projektoren cure Roh- oder Fertigfilme zu visionieren (Vor anmeldung Willkommen)“, Programmblatt Platte 27, Februar/März 1969, Archiv Fischer.
- [54] Schriftlich in sogenannten „Tiplisten“ aufbereitet „Mittteilung an die, die Filme gemacht haben, machen oder machen wollen.“ Flugblatt, verteilt an den Solothurner Filmtagen 1968, Archiv Klopfenstein.
- [55] Siber 1968 (wie Anm. 52), S. 838.
- [56] Undatiertes Flyer, Archiv Klopfenstein. Angeboten werden folgende Filme: *Balance, Meteorit, Promenade en bicyclette, Umleitung, Wir sterben vor, Liebe 1, Out of this world, Jalousie, Tanz, Look, Rache auf Italienisch, Jipa, Lulla, Sylvia, Spiegelei, Fortschritt*.
- [57] Film Forum, Programm, Februar–April [1968], Archiv Siber.
- [58] [Film Forum] *Bulletin*, Juli 1968. Archiv Schlumpf.
- [59] Brief von Hans-Jakob Siber an Hans Helmut Klaus Schoenherr vom 30. Juni [1972], Archiv Schoenherr.
- [60] Solothurner Filmtage, Informationen 1969, S. 22f (Broschüre CSZ).
- [61] „Das war Sibers Wunsch, dass wir so ein Ding machten. Und leider habe ich... Ich kam gar nicht auf die Idee. Ich dachte, ‚Klar, wenn der das will‘. Aber ich musste ja Papier kaufen und so was. Und als es soweit war, sagte ich zu Siber, er müsse sich daran beteiligen. Das würde ich nicht alles selbst vermögen. Und das hat er abgelehnt.“ Interview von Thomas Schärer und Fred Truniger mit HHK Schoenherr, 28. März 2012.
- [62] „Gründungskapital (um die Herren Editeure an der Stange [sic] zu halten). Sibers Vorschlag: 300 Franken. Kurt, Siber, Schoenherr zahlen also 300 pro Person. Boner und Weiller nach Vermögen je 50“. *Film Forum*, Rundbrief vom 2. April 1968, Archiv Schlumpf.
- [63] Ebd.
- [64] Ebd.
- [65] Vertiefend zu *Supervisuell* siehe: „Supervisuell, Ciné-Zirkus und Kirche der Linken. Alternative Filmkulturen in Zürich“ (mit Fred Truniger), in: Fernando Ramos, Ursula von Keitz (Hg.), *Cinephilia*, Augenblick, Konstanzer Hefte für Medienwissenschaft, Marburg 2015, S. 31–44, hier S. 38–43.
- [66] Die erste Nummer nennt Birgit Michaelis (nachmals Birgit Hein) als Korrespondentin, die zweite Ausgabe drei Monate später führt Ernst Schmidt Jr. (Wien), Birgit Hein (Köln), Alfredo Leonardi (Rom) und Jonas Mekas (New York) als autonome Redaktionen auf. Das Impressum korrigiert: „Redaktionen in San Francisco (Robert Nelson) und New York (Jonas Mekas) sind im Entstehen.“
- [67] HHK Schoenherr, *Neue Zürcher Zeitung* 21. Dezember, 1990.
- [68] Schoenherr selbst nahm das durchaus anders wahr: „Ich wurde durch *Supervisuell* bekannt. Ich wollte aber durch meine Filme bekannt werden. Ich merkte, das ist der falsche Weg. Meine Filme leiden darunter.“ Interview von Thomas Schärer und Fred Truniger mit HHK Schoenherr, 28. März 2012.

- [69] Von 50 auf 300 Schweizer Franken, bei Doppelvorfürhungen 600 Schweizer Franken.
- [70] Rundbrief an die Mitglieder vom 27. März 1968, (22. April 1968 eine Auswahl westschweizer Underground-Filme).
- [71] Brief von Hans-Jakob Siber an Hans Helmut Klaus Schoenherr vom 30. Juni [1972], Archiv Schoenherr.
- [72] Ebd.
- [73] 8. November 1968, Typoskript, Programmzettel Film Forum, handschriftliche Bemerkung „20,30, Neumarkt. Aber ich warne Dich, es ist ziemlich langweilig! Gruss PH“ Archiv Schlumpf.
- [74] Platte 27 Programmzettel März [1969], Archiv Fischer.
- [75] Auch das multimediale „Living“, bzw. die „Monstershow“ *Underground-Explosion* im Frühjahr 1969 im Volkshaus lief unter dem Label „Platte 27“. Platte 27 Programmzettel. „Platte 27 im Volkshaus (...) Veranstalter: Hein München, Supervision Meier Zürich, Independent Film Center.“ April 1969, Archiv Knauer. Ausführlich zu dieser Show, siehe den Text „Variété der Avantgarde“ von Thomas Schärer und Fred Truniger im vorliegenden Band und Truniger 2012 (wie Anm. 30), S. 128–141.
- [76] „Ich war ein zugewandtes Mitglied. Die haben auch so kleine Broschüren herausgegeben. Für die habe ich manchmal geschrieben (...) Ich war sehr viel in der Platte 27... Stöckli und Herbi Wertli waren Freunde von mir... Mit Edi Stöckli bin ich noch heute befreundet.“ Dieter Meier, interviewt durch Thomas Schärer und Fred Truniger, 1. Teil, 29. Juni 2011.
- [77] Weitere „Macistoli“ waren: Corinne Schelbert, Urs Rohr, Guy Barrier und H.P. Jordi. Programmzettel, Herbst 1968, Archiv Schlumpf.
- [78] Ansätze einer Erklärung dazu finden sich im Artikel zur *Underground-Explosion-Tournee* in diesem Band. Siehe auch Thomas Schärer und Fred Truniger, „Underground Explosion: Le music-hall de Variété de l'avant-garde“, *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, 21 (2012), S. 132–145, hier : S. 142f.
- [79] *Construire*, August, September 1968.
- [80] Interview von Thomas Schärer und Fred Truniger mit Hans-Jakob Siber, Teil 2, 13. Juli 2011.
- [81] „The italian Radio in Zürich interviewed me, but the head of the station, an orthodox Marxist, refused to broadcast because I contradicted his idea that the New American Cinema was essentially an organ of leftwing political criticism of American society.“ Sitney 1967 (wie Anm. 24), S. 26.
- [82] Die Protestierenden verteilten Flugblätter „FIGHT AGAINST THE OPEN AND THE UNDERGROUND AMERICAN IMPERIALIST AND CINE-IMPERIALIST AGGRESSION ALL OVER THE WORD“, in: Xavier Garcia-Bardon (ed.), Nicole Brenez: EXPRMNTL. Festival hors-normes. Knokke 1963 1967 1974, *Revue Belge du Cinéma*, 43/1 (2002), S. 51.
- [83] Hans Helmut Klaus Schoenherr interviewt durch Thomas Schärer und Fred Truniger, 28. März 2012.
- [84] Anlass der Stiftung war das 75-jährigen Bestehen der Aktiengesellschaft Eugen Scotoni-Gassmann und des Bauunternehmens Eugen Scotoni AG, *Neue Zürcher Zeitung*, 7. November 1968 „Die Kontroverse um die „Auszeichnung guter Filme“. Notwendigkeit privaten Mäzenatentums.“ Dass die Scotoni sich für Experimentalfilme interessierten, ist nicht bekannt. Vielleicht war es weniger ein Entscheid für Experimentalfilme als ein Entscheid gegen „Autorenfilme“. Ein Entscheid gegen eine neue Generation von Schweizer Filmschaffenden, welche ihre (oft sozialkritischen Werke) in die Kinos bringen wollten.
- [85] Kurt Gloor, Fredi M. Murer, Georg Radanowicz, Renzo Schraner, June Kovach und Alexander J. Seiler: „Zürcher Filmpreis 1968 – ein offener Brief an den Stadtpräsidenten Dr. Sigmund Widmer“, 31. Oktober 1968, *Die Tat*, 9. November 1968. Vertiefend dazu: Thomas Schärer, *Zwischen Gottbelf und Godard – Erinnernte Schweizer Filmgeschichte*, Zürich: Limmat 2014, S. 277–281.
- [86] Siber 1968 (wie Anm. 49).
- [87] Ebd.
- [88] Der deutsche Gallerist Rolf Ricke vertrat Paul Sharits in Europa, Rolf-Ricke-Archiv <https://archiv.adk.de/bigobjekt/22273>, Letzter Zugriff 30. September 2018. P.A.P produzierte aufwändig gestaltete Kataloge und war an der Kunstmesse Art Basel 1970 und 1971 mit einem Stand vertreten. Dieter Meier, interviewt durch Thomas Schärer und Fred Truniger, 2. Teil, 7. Juli 2011, PAP-Katalog 1971.
- [89] Platte 27 Programm, Januar 1969, Archiv Fischer.
- [90] Platte 27 Programm Februar/März 1969, Archiv Fischer.
- [91] „jeden Dienstag, Mittwoch, Donnerstag, Dienstag bis Samstag ab 20h“
- [92] Platte 27 Programm, Dezember 1968, Archiv Fischer.
- [93] Unter dem Namen Club Platte 27/Antares Club führte die Stadtpolizei von 1968 bis 1976 Akten. Stadtarchiv, V.E. c.68 Lärmbekämpfungsteller der Stadtpolizei Zürich, *Akten 1960 – 2000*, <https://amsquery.stadt-zuerich.ch/query/Dateien/0/D1226.pdf> (letzter Zugriff 7. September 2016).
- [94] Fredi M. Murer, interviewt von Thomas Schärer und Fred Truniger, 19. Dezember 2012.
- [95] Erika Hebeisen, Elisabeth Joris und Angela Zimmermann, Zürich 68 – Kollektive Aufbrüche ins Ungewisse, Baden: hier + jetzt 2008, S. 215; Interview von Thomas Schärer mit Jonas C. Haeffli, 4. Juni 2014.
- [96] Roland Gretler, „Wie Zürich ausser SBG, FDP, BGP, VBZ auch AJZ zu einem Begriff wurde, oder Lose your dreams and you will lose your mind“, in: Fritz Billeter und Peter Killer (Hg.), *1968: Zürich steht Kopf. Rebellion, Verweigerung, Utopie*, Zürich 2008, S. 77–84, hier S. 78. In derselben Publikation ist von „behördlich gesteuerte[m] Abbruch des Hauses Plattenstrasse 27“ die Rede, S. 241. Anstelle des Hauses sollte ein Lebensmittelgeschäft entstehen, das nie gebaut wurde. Heute ist das Gelände ein Parkplatz.
- [97] Martin Schaub, „Unschärf Bilder und Vorstellungen“, *Tages-Anzeiger*, 21. März 1969.
- [98] ‚Sb‘, „Im Zürcher Filmpodium: Junge Schweizer“, *Tages-Anzeiger*, 11. März 1970.
- [99] Programmbroschüre, Podium, Musik, Literatur, Film, September bis November 1970. Archiv Schoenherr.
- [100] Giorigo Frapolli und Bernhard Uhlmann, interviewt von Thomas Schärer und Fred Truniger, 6. Juni 2012.
- [101] Teil des Eröffnungsprogramms vom Herbst 1983 waren Filme von HHK Schoenherr. Dass das Kulturverständnis führender Vertreter der Stadt trotz dieser Neueröffnung eng blieb, zeigen Äusserungen des Stadtpräsidenten Sigmund Widmer anlässlich der Jugendunruhen 1980 und der Forderung nach einer breiteren Kulturförderung. Rockmusik sei keine Kultur, konstatierte er. (<https://rotefabrik.ch/de/akteure/ig-rote-fabrik/#/> letzter Zugriff 31. Januar 2019).
- [102] Giorigo Frapolli und Bernhard Uhlmann, interviewt von Thomas Schärer und Fred Truniger, 6. Juni 2012.
- [103] Telefoninterview des Autors mit Beat Kuert am 12. April 2013.
- [104] „Die Pro Helvetia hat es Schoenherr mit einem Rahmenkredit von 12'000 Franken ermöglicht, seine extrem avantgardistische Konzeption des *anderen Kinos*, eben das *kaputte Kino* vorzustellen.“ Hans-Peter Manz, *Die Tat*, 29. April 1972.
- [105] Alex Bänniger, „Filme junger Avantgardisten im Städtischen Podium“, *Neue Zürcher Zeitung*, 17. März 1969. Der Vorwurf des fehlenden Handwerks erhob unter anderen Esther Fischer-Homberger in ihrem Aufsatz „Zürcher ‚Werkschau Schweizer Film‘“, *Reformatio. Evangelische Zeitschrift für Kultur und Politik*, XX. Jahrgang, 1971. S. 135-139.
- [106] Alex Bänniger, „Städtisches Podium. Zürchs Underground-Film“, *Neue Zürcher Zeitung*, 4. März 1969.
- [107] Von 1970 bis Ende der 1980er Jahre zeigte Mutzenbecher fast jedes Jahr ein neues Werk in Solothurn. „Stephan hat gesagt, du, das ist eine Nische. Dich braucht es im Schweizer Film. Du musst mit dabei sein. Und als er nicht mehr mit dabei war hat es bald mal geändert.“ Werner von Mutzenbecher, interviewt von Thomas Schärer und Fred Truniger, 13. März 2013.
- [108] Der Direktor des Schweizer Fernsehens, Guido Frei, kündete 1969 an den Solothurner Filmtagen die „Aktion Jungfilmer“ an und stellte für freie Produktionen 30'000 Franken zur Verfügung. Eine unabhängige, hochkarätig besetzte Jury wurde einberufen, in der unter anderen Robert Boner als Vertreter des Film Forum sass. Sie hatte zahlreiche Vorschläge zu beurteilen, von denen nach einem erstaunlichen Entscheid 1970 die beiden radikalsten Projekte, *Stella da Falla* des Autodidakten Reto Salvodelli und *Alfred R.* von Georg Radanowicz, realisiert wurden.
- [109] Ausführlicher dazu: Schärer 2014 (wie Anm. 85), S. 569-571.
- [110] Interview von Thomas Schärer und Fred Truniger mit Hans-Jakob Siber, Teil 2, 13. Juli 2011. Siber widmete sich fortan ganz seiner Leidenschaft für Dinosaurier. Seine Ausgrabungen und sein erfolgreiches Sauriermuseum in Aathal brachten ihm den Titel eines Doktor honoris causa der Universität Zürich ein.
- [111] Die vielfach negativen Reaktionen, über die 1972 Schweizer Botschafter und Kulturattachés von Filmvorführungen aus München, Köln und weiteren Orten rapportierten, brachte der Tagesspiegel aus Berlin vergleichsweise versöhnlich auf den Punkt: „Heute, wo vom Underground-bis zum ertragreichen Konsumfilm eine Vielfalt filmischer Ausdrucksmöglichkeiten in fast friedlicher Koexistenz miteinander leben, kann ein Programm mit experimentellen Film-Erütten das Auge kaum noch schockieren. Das war zu den Zeiten des New American Cinema noch anders, als dessen spätere Nachfolger die Schweizer Filmemacher sich hier unbeabsichtigt präsentieren.“ „A.F.S. Das ‚kaputte Kino‘. Schweizer Kurzfilme im Arsenal“, *Der Tagesspiegel*, 25. Mai 1972. Verschiedene Briefkopien, Archiv Schoenherr.
- [112] Interview von Thomas Schärer und Fred Truniger mit HHK Schoenherr, 28. März 2012.
- [113] Das Filmpodium der Stadt Zürich zeigte seine Filme regelmässig und im Oktober 1991 chrte ihn das Film Anthology Archive in New York mit einer von Pro Helvetia unterstützten Retrospektive.
- [114] Interview von Thomas Schärer und Fred Truniger mit Hans-Jakob Siber, Teil 2, 13. Juli 2011.
- [115] Ebd.
- [116] Gwerder zitiert nach Marcel Zwingli, „Weltweiter Cornegidouillezapf! – kleine Ideotopografie der Underground-Zeitung ‚Hotcha‘“, in: Hebeisen et al. 2008 (wie Anm. 95), S. 135-145, hier S. 144.
- [117] Sally Baner, *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Durham and London 1993. S. 255.
- [118] Telefongespräch des Autors mit Beat Kuert am 12. April 2013.

Notizen aus dem Hors-champ:  
Zum experimentellen Filmen der  
1970er und 1980er Jahre in Basel  
*Ute Holl*



Bernd Fiedler und Balz Raz, Stills aus *Parallaxe*, 1986, CH  
16mm-Film, 90 Minuten

Hors-d'oeuvre: Quellen und  
Material, Wein und Würstchen

Experimentalfilme sind nicht einfach Werke sondern Raumkünste, Performances, Milieus, Landnahmen. Und wie jede Performance verhandeln sie den Zusammenhang von Theatralität und Politik.<sup>1</sup>

Experimentalfilme sind operative Filme, selbst wenn sie manchmal keinen Plan haben. Texte über Experimentalfilme wiederum sind wie Reiseführer: Sie versprechen allerhand, verweisen damit aber vor allem auf die Ferne oder Abwesenheit des Eigentlichen. Sie machen erst darauf aufmerksam, dass Erfahrung, künstlerische oder politische, selbst kaum beschrieben und nicht reproduziert werden kann. Das Schreiben markiert das Fehlen der ästhetischen Erfahrung, der Farbigkeit der Bilder, des Haptischen des Lichts, des Geruchs von Projektorlampen, der Geräusche der Projektion auf Super 8 und 16mm-Film, in Galerien,

Hinterzimmern, besetzten Häusern, in der Nacht, gegen Morgen, in verrauchten Räumen, in denen alle zugleich reden, Amateure und Künstler, Halbstarke und ganze Kerle. Unklar, auf welche Gegenstände eine Kritik solchen Kinos sich richten kann: auf Material, Techniken, Vorführungen oder Wirkung der Filme? Zum Eindruck von Experimental-film gehört schliesslich die Konfrontation mit dem Konkreten, dem Handwerk, dem Haptischen und der Taktilität, auf jedem Filmstreifen, aber auch auf jedem Plakat, jeder Druckseite, jedem getippten Zettel zum Film. Das gilt auch in Basel. In der *Filmfront* Nr. 3 heisst es auf Seite 6:

„Filmfest in der Litfass-Säule, Bläsiring 19, Basel. Basler Filmemacher zeigen ihre Filme, Samstag, 26. August, ab 18.30 Uhr. Eintritt frei. Wer den Film-Marathon unterbrechen will, der hat Gelegenheit in der Galerie bei Wein, Bier und Würsten auszuspannen. VEREINIGUNG FUER DEN UNABHAENGI-GEN FILM (VUF)“.

Hier zeigt sich ein weiteres Problem der Quellen zum Experimentellen: die Filme wirken durch ihr Format, die Texte zum Film durch Typographie, Schreibmaschine und Offset-Druck. Die getippte Ankündigung zum Filmfest ist auf eine gezeichnete Litfasssäule montiert, es ist 1978, die Zeit von Claire Bretécher und Gerhard Seyfried, vorne im Heft die Anweisung: „Bitte die Beiträge druckreif einsenden, (möglichst starker Schreibmaschinenanschlag, linker Rand 3 cm breit lassen, als Bilder eignen sich vor allem Zeichnungen)“ Hau in die Tasten, Genosse, heisst das, Druckreife betrifft nicht nur die Worte, und einschicken an: „Arbeitsgruppe und Auslieferung FILMFRONT, Postfach 123, CH 4020 Basel“. AG Film grüsst Billy Wilder. Arbeitsgruppe ist Vereinigung, Netzwerk, öffentlich und doch geschlossene Gesellschaft, Geheimbund, Werkbund, Genossenschaft, „Zusammenschluss“<sup>2</sup>, ein- und ausschliessend. Das betrifft auch die Form der Produktion, die Exklusivität signalisiert und zugleich Exhibitionismus: cinéma copain, cinema povera, Künstlerfilm, Underground-film, Experimentalfilm, unabhängiger Film, Front gegen den Kommerz, und alles in der ersten Person: „Am Anfang steht

nicht Adam, am Anfang stehe ich“, schreibt Christian Meyer in der ersten Ausgabe der *Filmfront*. „Meine Eigenheiten und charakteristischen Merkmale spiegeln sich in meinem Film.“<sup>3</sup> Am Anfang steht auch Narziss, seine optischen Apparate, Wässerchen der Reflexion, und viele Männer, die hineinschauen. Im Programm am Bläsiring kein einziger Film einer Frau, es kamen aber sicher welche vorbei, ins Dunkel des Filmmarathons und ins Licht der Galerie, zu Wein und Bier, zum Würstchenknabbern und Filmkritisieren. Ich kenne die Baslerinnen. Sie sind kühn und scharf und geben zur Sache ihren eigenen Senf. Für die Ewigkeit sind die Dokumente der jungen Männer, so um die 20 oder 25, wie sie selbst in der *Filmfront* betonen, sowieso nicht gedacht: die Universitätsbibliothek Basel hat die erste Ausgabe der Zeitschrift zwar ordentlich gebunden, dafür aber am Rand die Seitenzahlen abgehackt. Nichts davon ist streng wissenschaftlich zitierbar. Alles wird gelesen als Material einer ungesicherten Quelle. Ab der zweiten Ausgabe stehen die Seitenzahlen dann unten auf der Seite, 3 cm Rand ist gelassen, Platz für Notizen von Maschineschreibern, Frauen und anderen Anwesenden. Aber wie schreiben über den Basler Experimentalfilm aus dem Jenseits der Erfahrung, dem Ausserhalb, dem Hors-champ, von jenseits der Grenze und aufgrund von verblassten Quellen und verblassten Erinnerungen? Was wäre ein Dokument des experimentellen Kinos?

Aus welcher Perspektive überhaupt über Experimentalfilm schreiben? Gerade wenn dieser selbst die Perspektive loswerden und ungerichtete Blicke realisieren will. Das New American Cinema, Jonas Mekas, Stan Brakhage, waren Leute, die auch von der Basler *Filmfront* genau gelesen wurden. „Imagine an eye, unruled by man-made laws of perspective“, schreibt Brakhage, paradigmatisch, „an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception.“<sup>4</sup> Abenteuer der Augen, Erfahrungen der Wahrnehmung wurden gemacht in den 1970er und 1980er Jahren, und die Filme konservieren sie wie alte Schallplatten Erinnerungen erhalten: mit jedem Abspielen ändert sich der Klang und nach 30, 40 Jahren hört man alles anders. Auf DVD haben Filme eine andere Wirkung als auf Filmmaterial,

durch den einsamen Kopfhörer klingen die Töne anders als nachts in Kleinbasels Szene, die jetzt auch anders und aufgeräumter aussieht. Und wie soll das adam-lose „ich“ darüber schreiben, auf einem Rechner, dem der Anschlag egal ist, der alle Typographien der Welt simulieren und mit einem Schlag 500 Leute in eine Galerie bestellen könnte, der keine Öffentlichkeit braucht, weil er Vernetzung kennt, der mir jederzeit den Basler Experimentalfilm digitalisiert vorspielt? Verrauchen kann „ich“ das Zimmer ja selber. Wie darüber schreiben, wenn ich nicht dabei war und Freundinnen im Bläsiring erst habe, seitdem die jungen Männer nicht mehr „Quartier Kleinbasel“ auf dem T-Shirt tragen sondern „4057“ tätowiert auf den Bizeps?

Dieses hier ist keine Reise, keine Führung, nicht durch Basel, nicht durch seine Filmszenen, seine irren Ich- und Ego-Trips. Das „ich“ hat seine Zweifel, ob sich wissenschaftlich ein Überblick über die Experimentalfilmszene herstellen liesse. Ihren methodischen Rahmen, ihre Genealogie markieren die Filme selbst, stellen sich deutlich in Traditionen von Rao, Sergei Eisenstein und die Groupe Dziga Vertov, oder aber in diejenigen von Jonas Mekas, Andy Warhol, Jack Smith und Peter Kubelka, oder verstehen sich als Bewegungsfilm im Kontext der Filmkooperativen, deren Formen, Semiotik und Rezeptionsästhetik bereits präzise rekonstruiert wurde.<sup>5</sup> In der Tradition der Nouvelle Vague schreiben die Filmer selbst. Mit der *Filmfront*, die ihren Titel von Ernst Bloch bezieht, fängt alles schon sehr reflektiert an. Aber wenn die Filme sich Genealogien suchen, sich auf Traditionen und Stile berufen, geschieht das ohne jedes Epigonentum. Sturheit ist eine Basler Tugend, die auch nicht leicht zu beschreiben ist. Auch daher kann es nicht auf einzelne Namen ankommen, zwei, drei Postfächer oder Adressen. Rekonstruiert wird also einigermassen adams- und atemlos: der Experimentalfilm in Basel, die 1970er und 1980er Jahre, vista della luna, von jenseits der Grenze, aus dem Hors-champ.

#### Hors-mémoire: Ränder der Erinnerung

Im Programm des Videoforums in Freiburg im Breisgau, 1988 vielleicht, ich erinnere mich nicht genau, unter vielen Filmen zu sozialen Bewegungen, zur Ästhetik des

Widerstands, an die ich mich auch irgendwie erinnere, ein Film, *Japsen* (1988), von Muda Mathis und Pipilotti Rist, an den ich mich gut erinnere. In den 1980er Jahren untersuchten beide an der Basler Höheren Schule für Gestaltung, was Video wäre und sein könnte, in der Klasse von René Pulver.<sup>6</sup> Damals unfassbar anders: was für Geschöpfe sind denn das, die so atmen, stolpern, sich drehen und summen, mit ihren schönen Mond- und Kamera-Augen? Irre Witze im Bild, die sitzen, sich lustig machen über Gott und die Welt und dazu Musik, die jeden Ton ernst nimmt und durch die Luft knallen lässt wie eine Zirkuspeitsche? Rhythmus und Reines Prochaines. Dreissig Jahre später merke ich: das waren Bilder, die Kameras und Mischer an den Rand der Fassung brachten und zugleich Wissenschaft vom Kino sind, betrachtet vom Video aus und von dessen Kunstformen her. Die Basler Videos konstruieren Tänze, wie die filmischen von Maya Deren oder Yvonne Rainer, zugleich verhandeln sie Wissenschaften vom Weiblichen in der Geschichte des Films. *Japsen* macht das in fünf Kapiteln: Wahn, Hysterie, Flucht, Liebe, Gelächter. Im Zentrum ein Knie, das ja kein Zentrum hat, roter Strumpf und Stiefel, vor grünen Wiesen und Wald gedreht, und nochmal gedreht als endlos Schwenk mit der Kamera; Frauenbilder, zweitens, präzise projiziert auf die Geschichte der Hysterie und des Hôpital de la Salpêtrière als Frühgeschichte von hybriden Frauenkörpern, Sex und Kontrolle durch Chronophotografie, in der Fluchtlinie, drittens, einer Party für Technikmädchen, als, viertens, Verbeugung vor dem Barock, Musik und Mathe, mit der das Video nicht mehr nur Kamera-Augen sondern, fünftens, integrale Kamera-Körper testet. Grenzen werden sowieso nebenbei überschritten, Videozeilen überschrieben, ein Gedächtnis gemacht beim Drehen. Eine *Mémoire volontaire*, und *féministe*.

Das vergessliche „ich“ kann das in Basel 2016 wiederholen, in der VIA, Amerbachstrasse, parallel zum Bläsiring, jener „zusammengewürfelten Zweckgemeinschaft“, wo an Filmen gearbeitet, Videos gezeigt, Veranstaltungen gehalten, ein Archiv etabliert wird. *Japsen* lässt sich finden, *Die Tempodrosslerin saust* (1990) auch, *Messer im Kompott* (1988) von Muda Mathis und Käthe Walser derzeit nicht: das Archiv wird umgebaut, in Kooperation mit Bildwechsel, dem Zentrum, das in den 1970er und 1980er Jahren seine Adresse in

Hamburg in der Rostockerstrasse 25 hatte. Chris Regn ist die fliegende Vermittlerin, Performerin, Künstlerin, die das Netz dichter zieht. Auf der externen Festplatte lässt sich schnell erinnern was die interne vergisst. Videos aus Basel als ziemlich weiblich, aber in unvorhergesehenen Formen. Schliesslich heisst es VIA und nicht EVA. Am liebsten lassen sie die Kamera rotieren, montiert auf Drehscheiben, so dass sie exzentrisch wird im strengen Sinn, und nicht einfach zentrifugal wie André Bazin es von Filmbildern gegenüber der Malerei und ihren Tableaus als zentripetaler behauptete: „Der Rahmen polarisiert den Raum nach innen, hingegen ist alles, was die Leinwand uns zeigt, darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen. Der Rahmen ist zentripetal, die Leinwand zentrifugal.“<sup>7</sup> Hier wird ein dritter Raum gemacht: nicht Cache, nicht Cadre, sondern sehen lassen, was eigentlich nicht für Augen gedacht ist. Es sind Filme, die kein Hors-champ<sup>8</sup> kennen, sondern ihre eigenen Welten zusammensetzen, immanent, exklusiv, stur und heiter. Nichts daran ist einer Schule geschuldet, auch wenn es stimmt, dass die Gründung der Klasse für audiovisuelle Gestaltung von René Pulfer und Enrique Fontanilles an der Basler Schule für Gestaltung den Experimentalfilm nicht nur hier entscheidend verändert hat. Nichts an diesen Videos erinnert an die Arbeiten jener jungen Männer, die den unabhängigen Film in Basel in den 1970er Jahren im Hinterzimmer einer Kneipe begründeten. So jung die Jungfilmer damals waren, so doch zehn Jahre älter als die Reines Prochaines und andere Videoprinzessinnen. Aber es gibt eine gemeinsame Adresse: die *Filmfront*, Zeitschrift des VuF, oder der französischen Afi (Association pour le film indépendant) asketisch, manifest-affin, konzeptschwer und im historisch-materialistischen Diskurs gehalten, wurde ab Ausgabe 3 auch in Deutschland verkauft, in Hamburg, in der Rostockerstrasse 25, für 3 Mark. Eben da, wo sich auch die Wege von VIA und Bildwechsel kreuzen. Der Preis der ersten *Filmfront*-Ausgabe war übrigens noch mit „4 CHF, 4 DM, 4 F“ veranschlagt, für die Schweiz, Deutschland und Frankreich. Basel hat entschieden mehr Grenzen als Hamburg und damit entschieden mehr Hors-champs.

### Hors-champ: Der blinde Fleck des Sichtbaren

Das Hors-champ ist eine unsichtbare Macht oder besser, die Macht des Unsichtbaren. Was sichtbar ist im Kino, so insistiert französische Kinotheorie, wirkt nur als imaginärer Spiegel jenes Feldes ausserhalb des Caches, des Hors-champ, dessen was sich aus Ausgeschlossenem zusammensetzt: „l'ensemble des éléments (personnages, décor, etc.) qui, n'étant pas inclus dans le champ, lui sont néanmoins rattachés imaginairement, pour le spectateur, par un moyen quelconque.“<sup>9</sup> Auch was „ich“ mit Pinsel, Pencil, Stylo oder Tastatur dem Experimentalfilm anhängt, ist nur die Resonanz eines Imaginären im Hinblick auf das, was ich mit Verspätung sehe: auf der Leinwand, dem Monitor, der Screen, in den Filmen, im Blick auf das Andere, das eben fehlt. Was liesse sich da erkennen an Ausgeschlossenem? Wo taucht die Realität des exclus auf? Auch die Antwort darauf ist eine Basler Lektion.

Clemens Klopfenstein, von 1962–1965 Student an der Basler Kunstgewerbeschule, Vorläufer der *Filmfront*-Leute, Avantgarde im strengen Sinne mithin, hat ebenfalls in einer AG, Arbeitsgemeinschaft, mit Urs Aebersold und Philip Schaad, das Filmen begonnen. Seine Experimente mit Licht und Dunkel machen klar, dass experimentelles Kino nicht Ausgeschlossenes abfilmt, sondern überhaupt erst zeigen kann, was im Feld des Sichtbaren zuvor nicht auftauchte. 1978, längst fuori campo in Italien, filmt Klopfenstein die *Geschichte der Nacht* mit sehr empfindlichem Material, das eben in den Laboratorien der Fotochemiker entwickelt wurde. Ohne weitere Beleuchtung nahm Klopfenstein in seiner Reise durch die Nächte Europas die Ränder der Städte auf, die der Gesellschaft, des Kontinents oder der Wahrnehmung, und zeigte Leute, Dinge und Handlungen, die eigentlich unsichtbar bleiben sollten. Als Tester von der Filmindustrie, experimentiert Klopfenstein mit den Grenzen der Sichtbarkeit.<sup>10</sup> Das Experimentelle blieb da ganz dem chemischen Labor verbunden, nicht ungewöhnlich für Basel, wo Hans Richter in den 1920er Jahren schon Versuche mit Farbfilmen für die Chemieindustrie unternahm.

Die Allgemeine Gewerbeschule und deren kunstgewerbliche Abteilung, die Zeichen- und Malklasse, deren Schüler Clemens Klopfenstein einst war, war die wichtigste

Werkstatt für das cinema povera oder den film brut in Basel. Typografie spielte hier in den 1960er Jahren eine hervorragende Rolle, und das wird sichtbar von den frühen Experimenten und Klopfensteins Faible für die Umbria, bis in die Hausbesetzerfilme der 1980er Jahre. Es ist diese Genealogie des Basler Experimentalfilms, aus der sich die Aufmerksamkeit für Licht und Farbe, eine Nähe zum Helldunkel des Zeichnens, für Unschärfen und Bewegungseffekte auf der Leinwand erklärt und insgesamt die Konzentration auf die Leinwand, auf das Bild und seine Sichtbarkeiten. Die Zeichen- und Malschüler scheren sich offensichtlich weniger um das Jenseits des Feldes, das Hors-champ, die imaginären Fluchtlinien des Bildfeldes.<sup>11</sup>

Unter den Maler-Filmern aus der Gewerbeschule markiert Werner von Mutzenbecher, Student der Malerklasse von 1957–1960, eine entscheidende Position, weil er als bereits etablierter Maler 1968 in Paris Filmformen entdeckt, die nichts mit dem ihm bekannten Kino zu tun hatten und daraufhin beginnt, mit 8mm- und 16mm-Formaten zu experimentieren. Mutzenbechers Film *Rom* aus dem Jahr 1979 – auch er in Italien damals – auf 8mm-Film realisiert, ist eine Studie des Sehens in der genauen Differenz von Kamera und Malerauge. Der Film speist sich aus der Neugier, mit den Augen Dinge und Fassaden abzutasten, ebenso wie aus dem Zeichnerwissen von barocken mathematischen Verkürzungen und Verdichtungen, von Fluchtlinien und zuletzt einer Montage, die Techniken der sowjetischen Avantgarde auf nicht-narrative, objektorientierte Verhältnisse überträgt. Mutzenbecher legt dabei Wert auf strenge Formen bei grösstmöglicher Improvisation. Diese Arbeiten aus einem Maleratelier, das bald die ganze offene Stadt umfasst, unterscheiden sich vom kommerziellen Kinomachen zwar durch Einsamkeit und einer gewissen „Ich“-Bezogenheit der Produktion, spüren aber zugleich den Weg für vielfältige weitere Experimente.

Sechs Jahre lang, von 1973–1979, hält Werner von Mutzenbecher jeden Samstag einen Filmkurs für Zeichenlehrer, in dem sich nach und nach die Leute der Basler *Filmfront* zusammenfinden. Es soll Elementarunterricht sein im Sinne des Albersschen Vorkurs-Konzepts: Raum, Zeit, Bewegung, Licht, Montage, Material und Zeitachsenmanipulationen werden Woche für Woche in improvisierten Kurzprojekten

erforscht. An diese Übungen schliessen die Filme der Basler „angry young men“ der 1970er Jahre an. In ihren Filmen wird langsam langsam sein, und schnell schnell, hell wird hell sein und Dunkelheit wird die Bilder strukturieren. Die Leute arbeiten innerhalb des Cachés, nur der Lärm auf der Tonspur kommt von woanders. Das Strukturelle an diesen Filmen analysiert die Ästhetik der Farben und Formen, ist wenig nostalgisch und gar nicht emotional. Zum Beispiel die Filme von Ruedi Bind, dem Autor des Gründungsmanifests der *Filmfront*, der unter dem Titel „Frühlingserwachen, A. Standort, B. blick- und bewegungsrichtung, C. die eingeworfenen fenster“ die Grundlagen des unabhängigen Filmens kondensiert hatte. In brechtscher Kleinschreibung wird ein marxistischer Diskurs aufgerufen, unter Punkt 14 heisst es: „anstelle der abhängigkeit von enormen fremdkapital für die produktion, anstelle der abhängigkeit vom vertrieb seiner werke durch händler und produzenten: der direkte kontakt und die direkte zusammenarbeit mit dem filmbetrachter einerseits und gleichzeitig kontakt, zusammenarbeit, zusammenschluss, vereinigungen, genossenschaften mit anderen filmemachern.“<sup>12</sup> Das heisst keineswegs, sich an anderen zu orientieren. Binds Film *Fenster A* (1975) ist eine unbestechlich strenge Komposition von Mauern, Fenster, und Blicken, die diese zunächst aus der Restwelt isolieren und dann, Einstellung für Einstellung, zu Bildern nach eigenem Recht werden lassen. In *Parallaxe* (1986), einem Filmessay von Bernd Fiedler und Balz Raz, denen Mutzenbecher zeitweilig als Kameramann zur Seite gestanden hatte, arbeiten die Filmer in Schichten von Bildern. So zum Beispiel in einer langen Einstellung auf ein Fahrrad, das an einer roten Ziegelwand lehnt: Fussgänger passieren im Mittelgrund, Auto- und Mopedverkehr im Vordergrund die Kinoleinwand—wie helle und dunkle, dicke und dünne Pinselstriche, die zwar nicht im Farbigen, dafür aber im Mentalen andauern und Schichten des Bildes markieren. In einer späteren Einstellung wird dies durch einen blechernen Clown-Automaten reflektiert, der mechanisch und programmiert ein Porträt zeichnet und Dreidimensionales ins Zweidimensionale zurückübersetzt. Kontrapunktiert wird dieser Filmessay durch ganz und gar asynchrone, weit hergeholte Klang-Montagen und Inversionen von Magnetband auf der Tonspur, geloopten Industrie-geräuschen, unterbrochen vom schrillen, sehr unangenehmen

Klingeln eines Weckers, das offenbar das schöne Dämmern zwischen Traum und Wirklichkeit stören soll. Das Off und das Hors-champ sind vielmehr dem Akustischen geschuldet als der gesicherten Struktur des Bildes als Leinwand.

### Off Beat: Rhythmus

Balz Raz gehört zu jenen Samstagsfilmern, die in ihren Einstellungen den Alltag als Unwahrscheinliches in Bildern freilegen und das in Form von filmischen Tagebüchern realisieren. Das geschieht in Anlehnung, wie die *Filmfront* bestätigt, aber keineswegs in ästhetischer Abhängigkeit von Jonas Mekas. Dieser durfte in der Zeitschrift sich selbst als Remedium, als Medizin gegen den Mainstream vorstellen: „Every breaking away from the conventional, dead official cinema is a healthy sign“.<sup>13</sup> Zu den Tagebuchfilmern gehört auch Thomas Hungerbühler, ebenfalls Student der Kunstgewerbeschule, die seit 1980 Schule für Gestaltung hiess, und auch ein *Filmfront*-Mann. Hungerbühler setzt verschiedene Formate ein, in denen er private und politische Erfahrungen verschränkt. Richard Bucher zeigt in seinem, wenn man so will, Städtetagebuch die Chronik der Zerstörung einer Stadt, Basel, die in Buchers Bildern aus dem alten Morgenmantel des Barock in eine undeutliche Moderne gesprengt wird. Und auch hier taucht die Leidenschaft für Typographie vermutlich involontaire überall auf um den Filmen eine eigene historische Dimension zu geben, die sich im Nachhinein vermutlich deutlicher abzeichnet als zur Zeit der Produktion. Nicht leicht zu erklären ist hingegen, woher in diesen Filmen der Humor kommt und wann er ausbleibt. Definitiv auf der Seite der Komik ist, bei aller Präzision der Ausführung, Urs Breitensteins *Tagesfilm* (1992), Stoptrick-Einstellungen auf Hauseingänge, in denen die Routinen der Bewohner und des Briefträgers den Wahn des Automatismus vorführen, inklusive den des Filmers. Das Stadtbild selbst wirkt dagegen ungerührt wie das Gesicht von Buster Keaton. Breitenstein, der 1978 aus Basel an die Cooper Union School of Art gegangen und am Independent Study Program vom Whitney Museum in New York teilgenommen hatte, drehte 1980, inzwischen an der Städelschule, den Frankfurter *Zeil-Film*. Hier taucht ein weiteres Stilmittel auf, das im Basler Experimentalkino in verschiedenen

Formen Konjunktur hatte: der Schwenk. In *Zeil-Film* lässt Breitenstein die Kamera immer schneller rotieren, mit arrhythmischen Unterbrechungen, die wie Schluckauf des Manns an der Kamera wirken, lässt sie stotternd schwenken über eine Baustelle an der Frankfurter Einkaufsstrasse, bis sich das Ganze in eine Farbflächenstudie jener Architektur der 1980er Jahre auflöst, die schon hinüber war, bevor ihr Aufbau überhaupt begann.

Zu den grossen Studien der Städte und Plätze gehören mit Sicherheit auch die Filme von André Lehmann. In seinen Filmen, *Westside Highway NY 77* (1977), *Manhattan 8 Standorte* (1977), oder im neueren *Ber-Lin 99/00* (2003), sind Zeitachsenmanipulationen nicht nur Bearbeitungen einer Erfahrung von Orten und Zeiten, sondern Kompositionen, die einen neuen Rhythmus setzen. Im Vergleich zu anderen Studenten der Basler Kunstgewerbeschule liesse sich sagen, Lehmanns Filme sind wie Stücke von Thelonious Monk, die auf das Intervall, das Fehlen und die Lücke setzen und gerade dadurch ihren Drive, Highway oder Subway, entwickeln, dem sich keiner entziehen kann. Der andere Pol wären wohl die Filme Klopfensteins, die eher wie Stücke von Coltrane funktionieren, wenn sie die Materialität als Empfindlichkeit untersuchen. Hier schliessen viele der Filmern an, unterschiedlich, wie der erfinderische Matthias Bosshart, der in seinen Licht- und Gesichtsstudien die Empfindlichkeit des 8mm-Films mit Licht und Kerzen an die Grenzen treibt und sogar im Found Footage, das er abfilmt und weiter verarbeitet, eigene Lichtrhythmen freilegt. Auch Werner von Mutzenbecher geht von solchen Rhythmus- und Materialstudien aus, wenn er 8mm-Filme mit 16mm-Material abfilmt und neu montiert, wenn er ein Normal 8-Format, das normalerweise nach dem Belichten auseinandergeschnitten wird, als breiten 16mm-Streifen einsetzt und auf diese Weise zufällige Korrespondenzen zwischen den parallelen Feldern des Films generiert (*4 x 8*, 1988). Aus dem Rhythmus des Lichts wird bei Mutzenbecher auf verschiedene Weise Raum. In *Untergrund* von 1985 etwa, tritt er selbst in den Projektionsstrahl und die eigene Figur wird zum Avatar im eigenen Filmraum. Mutzenbecher hatte übrigens in Basel bei Karl Jaspers Philosophie studiert und da die Idee eines Sprungs entwickelt, der nötig sei, um vom Denken zum Glauben zu

kommen, filmisch hiesse das, ins „On“. „Film war für mich immer halb Traum, halb Wirklichkeit.“<sup>14</sup> Verdopplungen, Verdichtungen, Faltungen und Verdunklungen zeigen eine Basler Szenerie, die nur im Kontext des Kinos sichtbar wird.

Basel fällt, nicht nur für Hamburger, aus dem Rahmen, ist kaum Schweiz, aber sehr *au-delà de l'Allemagne*, französisch aber nicht Frankreich, die zweite Generation von Zuwanderern aus dem Balkan geht hier zur Schule, welche die neuen Kriege der Deutschen am eigenen Leib zu spüren bekamen. Im Kanton Basel-Stadt gibt es 12 Moscheen, die daran erinnern, dass unsere monotheistische Kultur sich aus drei Religionen zusammensetzt. Europäischer als Kleinbasel ist kaum etwas in Europa, italienisch Umgangssprache, wer was auf sich hält, geht zum albanischen Frisör, und die Quartierszeitschrift *Mosaik* erscheint viersprachig, neuerdings auch auf Englisch, für Pharma-Expats. 1977 schreibt der Filmers Urs Berger in der ersten Ausgabe der *Filmfront*: „Die Quartierfilmgruppe Kleinbasel ist aus einer Initiativgruppe hervorgegangen, die auf dem Kleinbasler Kasernenareal ein Quartier- und Kulturzentrum aufbauen will.“ Im Juni 1977 drehte die Quartierfilmgruppe auf Super 8 einen Film über Kündigungen und Hausbesetzungen am unteren Rheinweg und der Florastrasse: „Grundgedanke unseres Kasernen-Projekts und der Filmarbeit [...]: um den Bürger bzw. den Bewohner des Quartiers aus der Reserve zu locken, bedarf es des Aufbaus einer Gegenöffentlichkeit.“ Leute sollen erreicht werden „auf der Strasse, in Beizen, beim Einkaufen. Freilicht-Projektionen oder Rücklicht-Projektionen sind denkbar“ und „alles hat Konsequenzen auf die Filmgestaltung.“<sup>15</sup> Zuerst kehrt hier auch der Blick für das Typographische zurück: Die wesentlichen Merkmale zur Gestaltung der Informationskategorien im Film *Mir bsetze* von 1980 sind typographisch, allerdings solche aus dem Arsenal der Punk-Flyer: 1. handgeschriebene Titel auf rotem Grund, 2. weisse Letraset-Schrift auf blauem Grund, 3. Schreibmaschinenschrift auf weissem Papier, 4. Schreibmaschinenschrift auf blauem Grund.<sup>16</sup> Urs Berger, Initiator unter anderen der Quartierfilmgruppe Basel, macht die Kamera selbst. Nicht nur die Besetzerkultur wird dabei mit Sympathie aufgenommen, sondern auch die auflaufende Polizei mit quasi ethnologischem Interesse festgehalten. 1976 hatte Werner von Mutzenbecher im

gleichnamigen Essay „Über Experimentalfilme“ in der Tradition Alexandre Astruc und der *caméra-stylo* geschrieben: „Wer aus Interesse und Lust am Film und vielleicht auch aus Ekel über den eingefahrenen Kinofilm selbst zur Kamera greift, hat einen ersten Schritt getan. Er führt die Kamera mit sich wie früher der Maler, der Reisende den Skizzenblock, benützt die Schmalfilmkamera wie ein Papier, auf dem man schnell was notiert.“<sup>17</sup> Mutzenbecher hatte, bis vor Kurzem, sein Atelier auch auf dem Kasernenareal. Maler und Filmers liefen sich seit den 1980er Jahren auf dem Exerzierplatz über den Weg. Der Unterschied zwischen Filmers/innen aus den sozialen Bewegungen und Künstlerfilmers/innen war vielleicht weniger gross in Kleinbasel als an anderen Orten.

Auch mit dem Schreiben, Formulieren von Positionen, Experimentieren auf konzeptuellen Feldern markieren die Basler Experimentalfilmers eine Verbindung von politischen und ästhetischen Positionen. Ob als Besetzer, Aktivisten, Theoretiker oder einsame Künstlerlöwen, am Verhältnis von formaler und konzeptueller Ausführung der Positionen wird im Sinne kritischer Theorie gearbeitet: „Tatsächlich greift jegliches Kunstwerk, auch das hermetische, durch seine Formensprache über seine monadologische Verslossenheit hinaus. Ein jegliches bedarf, um erfahren zu werden, des wie immer rudimentären Gedankens (...).“<sup>18</sup> Für die *Filmfront*-Leute Urs Breitenstein, André Lehmann, oder für den Maler Marcel Stüssi, der nicht mehr am Leben ist, markieren diese Ansätze den Weg aus dem Hinterzimmer derjenigen Kneipe, in der sich die Front der Filmers gründete, hinaus in die Galerien. Gerade mit ihrem aufkommenden Erfolg jedoch legen die überlebenden Herren Wert darauf, dass bemerkt wird, dass sie nicht eine homogene Gruppe waren, auch wenn – oder gerade weil? – Zuschauer in ihrem jeweiligen Werk Ähnlichkeiten erkennen können, die sich über 30 Jahre erstrecken. Künstler brauchen Brüche.

### Hors-temps: Jenseits der Zeiten

Generationen von Experimentalfilmern unterscheiden sich in den 1970er und 1980er Jahren weniger nach Formen als nach Formaten: Super 8 oder Video. Das Format bestimmte



Reinhard Manz, *Vie Centrale*, 1988, CH  
16mm-Film, 5:20 Minuten

die Lage und die Politik, die Ästhetik und auch die Distribution. Nicht so im Kontext des unabhängigen Film in Basel. Schon 1978 hat auch die *Filmfront* den Purismus des mächtigen Super 8 aufgegeben und ruft in die Bärenfelsenstrasse, nicht weit weg von Bläsiring und Amerbach, um die Frage des Videos und dessen technischer und finanzieller Aspekte zu diskutieren, die unwägbar seien, weil die Weiterentwicklung unberechenbar. Über allem aber stehen ästhetische Fragen: „Wichtiger als die Geräteparkfrage scheint uns aber vorerst die inhaltliche Zielsetzung.“<sup>19</sup> Im selben Heft ein Plädoyer der Ethnologin Béatrice Götz, die auffordert, mit der Verbindung von Super 8 und Video zu experimentieren, und die Erfahrungen besser zu koordinieren, „was die Algerier schon lange können.“<sup>20</sup> Vom weiträumigen Feld der Basler Beziehungen und dem Verweis auf das Jenseits der kleinen Grenzen profitieren alle. Im Januar 1979 wird zum ersten Mal an den Solothurner Filmtagen ein Programm der Vereinigung für den unabhängigen Film gezeigt. Das internationale CH-4057 wird national salonfähig, die *Filmfront* triumphiert: „S-8 und Video sollen gleichberechtigt ins Programm der Solothurner Filmtage aufgenommen werden.“<sup>21</sup> Reinhard Manz, einer der Gründer der Filmerebewegung, wird unter den Initiatoren der belastbarste Brückenmann in die 1980er Jahre, in die Videokultur, in die Crossovers von Kunst, Film und kritischer Ästhetik bleiben. In seine spöttische Diagnose *Vom Fortschritt* aus dem Jahr 1991 schliesslich schleift er seinen eigenen Kommentar zur Filmtechnik durch verschiedene Videogenerationen: Welche Verbesserungen haben die neuen Features und Farben geliefert? Gespannte Kabel, schlappes Bild. Drei Jahre zuvor, 1988, hat Manz in seinem sehr schönen 16mm-Kodachromfilm *Vie Centrale* mehrere Vielfachbelichtungen von Strassenzenen in Paris in der Tradition von Louis Jacques Mandé Daguerres, der genau 150 Jahre zuvor den Boulevard Du Temple fotografierte, auf jeweils eine einzige Tonspur gesetzt. Es ist eine Reprise der Konfrontation von volatilen Bewegungen und einer Remanenz der Architektur und des Unbeweglichen. Die Empfindlichkeit des Films gestattet Manz, ein Sensorium für Vergangenes zu entwickeln, Empfindlichkeit für flüchtige Schatten herzustellen, in den Schleiern der Belichtungszeiten eine Ferne und Fremdheit der Leute zu zeigen, so nah sie der Kamera und so vertraut

sie uns gewesen sein mögen. Und noch fast 30 Jahre später ist das Stimmengewirr auf der Tonspur, auf der die Leute gegen ihre geisterhaft vergänglichen Bildern Einspruch erheben, ein dichtes Gedächtnis für eine verlorene Soundscape der Stadt.

### Pas des Hors-scènes: Nichts Obszönes aus Basel

Während Underground- oder Experimentalfilme, zumindest im US-amerikanischen Kontext der Ost- oder Westküste, immer auch den Blick auf den sichtbaren Körper und die Effekte seines Begehrens ausreizen, wenn sich der Erfolg der Filme von Stan Brakhage, Jack Smith oder Andy Warhol nicht zuletzt der Thematisierung von „Sex, Psyche etc.“<sup>22</sup> verdankt, bleibt die frühe Basler Experimentalfilmszene der jungen Männer überraschend abstinent im Hinblick auf alles Sexuelle und folgt der ortsüblichen protestantischen Askese. Clemens Klopfenstein, Berner unter den einst jungen Männern aus Basel ist, soweit „ich“ es aus der Ferne sehe, der Einzige, der Experimente zur filmischen Empfindlichkeit mit Besessenheits- und Liebesgeschichten verbunden hat, und auch das nicht als teuflische Rituale im Sinne Kenneth Angers sondern als poetische Fabulation. Sein *Ruf der Sibylla* von 1984 ist zugleich Malerei und Filmerei, handelt von altem Drogenwissen und von der Unmöglichkeit, im Kino zu Schauspielern, weil der Film immer noch den Moment nach der Szene zeigen kann, das Off der Bühne, wenn der Held in die Kulisse kracht. „Ob-Scene“ ist dieses Off aber nicht, im Gegenteil. Sonst ist im Basler Experimentalfilmschaffen und seinen präzisen Konzepten, ausformulierten Künstlerpositionen, politisch rasanten Interventionen und trockenen Witzen jedoch wenig Interesse für die Exzesse des Körpers oder für moralische Überschreitung zu finden. Und von Erotik spricht da noch niemand. In *Parallaxe* von Fiedler und Raz wird zwar um Minute 70 die Grossaufnahme einer pochenden Halsschlagader, nackte Körperrundungen und dann ein Close Up auf einen nackten weiblichen Busen mit Gänsehaut gezeigt. Doch kaum wird „man“ atemlos, fällt schon eine braune Aktentasche auf den Sessel. Es geht halt nicht. Selbstverständlich lassen sich die Kadrierungen in André Lehmanns *Manhattan* als hoch erotisch bezeichnen. Die Übergänge zwischen Ober- und Unterwelt in seinen meisterhaft

gewählten Ausschnitten der Subway-Eingänge oder der 42<sup>nd</sup> Street vermitteln vermutlich mehr vom Verbund aus Gewalt und Begehren als alle *Orpheus*-Filme Mutzenbechers. Was verrückte Leidenschaft angeht, müssen wir unter Filmfrontalen jedoch auf die Arbeiten der Dellers Brüder in den 1990er Jahren warten. Das Formale herrscht vor an der *Filmfront*, die sich im Titel auf Bloch bezieht aber nicht auf dessen komplexes Beziehungswissen. Daher verwundert es nicht sehr, dass der Künstler-Kurator Simon Lamunière rückblickend schreibt: „Obwohl die damalige Basler Kunstszene interessant war, wirkte sie auf mich etwas erstarrt. Auch die Museumsstadt war nicht ganz auf der Höhe der Zeit.“<sup>23</sup> Wo also die kühnen Männer der *Filmfront* durchaus mit Brakhage ausrufen könnten „Make place for the artist. Do it now. For you, as well as him, tomorrow is too late!“<sup>24</sup>, fehlt der zweite Teil, das Ekstatische, das Brakhage als junger Mann 1955 ebenso grössenwahnsinnig wie entschlossen herausposaunte: „I am young and I believe in magic. I am learning how to cast spells. My profession is transforming.“<sup>25</sup>

Transformieren, Exzentrieren und Gute-Witze-Reissen bleibt in Basel Sache der Königinnen, Damen und Asse und ihrer Videos mit gekapptem Off. Wer auf das Jenseits des Rahmens wartet, soll lange warten. Dafür tun sie das einzig richtige und exponieren sich selbst. Sollte man, „ich“, dazu Adorno herbei rufen? „Dass kein Künstler sicher weiss, ob, was er tut, etwas wird, sein Glück, seine Angst, dem gängigen Selbstverständnis der Wissenschaft überaus fremd, bezeichnet subjektiv sein Objektives, die Exponiertheit aller Kunst.“<sup>26</sup> Die Exponiertheit der Künstlerinnen fordert die Kunst heraus. Knie, Zähne, Busen, der gerenderte Körper mit Haut, Knochen und Spucke zwischen den Zehen, bleibt auf der Szene und beschäftigt sich mit dem Obszönen. In der 3-Kanal Videoinstallation *Was ist mit Deinem Haar?* (1994) von Muda Mathis ist die Kamera wieder zur zentrifugalen Drehung montiert, so dass ein gequirelter Kopf zu uns spricht wie einst Duchamps Anémic cinéma. „Ich bin froh“, sagt der spiralisierte Frauenmund im gedrehten Frauengesicht, „dass Sie so kurze Arme haben und nicht viel erreichen können.“ Und schon gar nicht das Hors-champ. Daher bleibt das verhandelbar.

- [1] Vgl. Benjamin Wihstutz, „Introduction“, in: Erika Fischer-Lichte und Benjamin Wihstutz, *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*, New York/London: Routledge 2013, S. 1–12.
- [2] Vgl. *Filmfront*, 1 (1978), ohne Paginierung.
- [3] Adam Christian Meyer „Meine Art zu sehen“, *Filmfront*, 1 (1978), ohne Paginierung.
- [4] Stan Brakhage, „Metaphors on Vision“, in: Stan Brakhage, *Essential Brakhage. Selected Writings on Filmmaking*, Hrsg. und mit einem Vorwort von Bruce McPherson, New York: Documentext 2001, S. 11–71, hier S. 12.
- [5] Siehe Julia Zutavern, *Der Bewegungsfilm. Die Politik der Film- und Videoarbeit im Kontext sozialer Bewegungen*, Marburg 2014; Urs Berger, Ruedi Bind, Julia Zutavern, *Filmfrontal. Das unabhängige Film- und Videoschaffen der 1970er- und 1980er-Jahre in Basel*, Basel: F. Reinhardt 2010; Irene Schubiger, Johannes Gfeller (Hrsg.), *Schweizer Videokunst der 1970 und 1980er Jahre. Eine Rekonstruktion*, Zürich: JRP|Ringier 2009.
- [6] Vgl. Schubiger 2009 (wie Anm. 5), S. 161.
- [7] André Bazin, „Malerei und Film“, in: ders.: *Was ist Film?*, hrsg. von Robert Fischer, mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von François Truffaut, Berlin 2004, S. 224–230, hier S. 225.
- [8] Im deutschen Sprachgebrauch ist der französische Begriff "hors-champ" geläufig und kann mit "ausserhalb der Szene" übersetzt werden. Die Autorin bezieht sich hier auf die Theorien des "hors-champs", wie sie von André Bazin und nachfolgenden Kritikern von Cahier du cinema entwickelt wurde. [Anm. der Herausgeber.]
- [9] Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Maric, Marc Vernet, *Esthétique du film*, Editions Nathan, Paris 1983, S. 15.
- [10] Clemens Klopfenstein im Gespräch mit Thomas Schärer und Fred Truniger, 8. Januar 2012
- [11] Vgl. *Blast of Silence* (1973/1974), *Der Tag ist vergangen* (1975) oder die Fotoserien *Paese sera* (1974), *Roma notte 74* (1974), *Umbria notte 75* (1975) und den Text von Simon König in diesem Band.
- [12] *Filmfront*, 1 (1978), S. 4.
- [13] Vgl. *Filmfront*, 6 (1979).
- [14] Ateliergespräch am 14. Juli 2016.
- [15] *Filmfront*, 1 (1978).
- [16] Vgl. *Filmfront*, 8 (1980), S. 43.
- [17] Werner von Mutzenbecher, „Über Experimentalfilme (1976)“, in *Filmfront*, 6 (1979), S. 15–17, hier S. 15. Wieder in: ders.: *Werner von Mutzenbecher – Im Film sein.*, hrsg. von Sabine Schaschl–Cooper und Isabel Zürcher, Freiburg im Breisgau: Modo 2006, S. 75–76.
- [18] Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 520.
- [19] *Filmfront*, 3 (1978), S. 29.
- [20] *Filmfront*, 3 (1978), S. 21.
- [21] *Filmfront*, 5 (1979), S. 7.
- [22] Vgl. Parker Tyler, *Sex, Psyche etetera. in the Film*, 1971 [New York: Horizon Press, 1969]; und ders., *Underground Film. A Critical History*. Mit einer Einführung von James Hoberman, einem Nachwort von Charles Boultenhouse und überarbeitetem Index, New York: Da Capo Press 1995.
- [23] Simon Lamunière, „Erlebnis, Leidenschaft, Freundschaft“, in: *Video Rewind, Videowochen im Wenkenpark 1984/1986/1988*, hrsg. von Reinhard Manz, René Pulfer, Basel: Christoph Merian 2013, S. 66–69. Hier S. 68.
- [24] Stan Brakhage, „Make Place for the artist“ in: *Essential Brakhage*, a.a.O., S. 74–76. S. 74.
- [25] Stan Brakhage, ebd., S. 74.
- [26] Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, S. 525.



*Underground Explosion: Variété  
der Avantgarde  
Thomas Schärer & Fred Truniger*



Flyer der *Underground Explosion*, April 1969

In einem Brief an David Curtis, der 1970 gemeinsam mit Simon Field das International Underground Festival im National Film Theatre London organisierte, beschreibt die US-amerikanische Künstlerin und Filmemacherin Carolee Schneemann am 9. September 1970 ein Lebensgefühl, das die Kunst Anfang der 1960er Jahren ergriffen hatte: „We had to break it up rake it up shake it up rattle roll movement went to emotion for me physicality, sensory bombardment.“<sup>1</sup> Mitte der 1960er Jahre hatten in Happenings die verschiedensten Kunstformen zueinandergefunden. Im Moment verankerte Ausdrucksformen waren entstanden, welche die Verschmelzung von Kunst und Körper, Kunstproduktion und Erfahrung vorantrieben, oft spartenübergreifend operierten und sich im grösseren politischen Zusammenhang als „Underground“ verstanden.

Der Begriff Expanded Cinema, der sich in der Filmszene für diese

Art Veranstaltungen einbürgerte, ist bis heute ein „elastischer Name für viele Arten von Film- und Projektionsveranstaltungen“<sup>2</sup> geblieben, unter welchem Filmmacher/innen und Filmkünstler/innen wiederholt auch Projekte subsumierten, die formal nur noch wenig mit traditionellen Filmvorführungen gemein haben.

Experimente mit dem Dispositiv des Kinos und ihrer Kontextualisierung stehen im Zentrum der *Underground Explosion* Tournee die 1969 Musik, Performance, Theater sowie Licht- und Filmprojektionen kombinierte. Dieser Beitrag begreift diese Tournee als Expanded Cinema und fragt, wieso diese Veranstaltungsreihe ephemere bleiben musste und keine Fortsetzung fand.

### Ein kurzer Boom: Experimentelle Filme vor Massenpublikum

Das Besucherpotential von gegenkulturellen Grossveranstaltungen wuchs gegen Ende der 1960er Jahre. Das Publikum strömte in immer grössere Lokale und Hallen und verlockte die Veranstalter/innen zu zunehmender Kommerzialisierung, die zwischen 1967 bis 1969 ihren Höhepunkt erreichte. Die Expanded Cinema Events waren ein besonders geeignetes Format für solche Grossveranstaltungen, da sie das Publikum körperlich und räumlich in das Geschehen einbezogen. Doch selbst reine Vorführungen experimenteller Filme verzeichneten ausserordentliches Publikumsinteresse: Im Schweizer Kontext bedeutete dies beispielsweise, dass Hans-Jakob Siber im Rahmen seines bereits im Frühjahr 1966 gegründeten Film Forum im Zürcher Theater Winkelwiese im Herbst 1967 experimentelle Filmprogramme teilweise mit bis zu 200 Zuschauern gleich zweimal hintereinander vorführen musste, um den Andrang zu bewältigen.<sup>3</sup> Anlässlich des zweiten Kölner Kunstmarktes 1968 präsentierte die Vereinigung unabhängiger Filmmacher XSCREEN an zwei aufeinanderfolgenden Abenden vor 1000 beziehungsweise 700 Zuschauer/innen im noch nicht eröffneten U-Bahnhof Neumarkt, „internationale Experimentalfilme, experimentelle Beatmusik und Dichterlesungen.“<sup>4</sup>

Die vierte Ausgabe des EXPRMNTL Festivals, die über Neujahr 1967/1968 im belgischen Seebad Knokke-le-Zoute stattfand, beflügelte die unabhängige europäische Filmszene,

aktivierte sie explosionsartig. In Deutschland wurden bereits im Frühjahr 1968 mit der Hamburger Filmcoop, der XSCREEN in Köln und dem Undependent Filmcenter in München innerhalb weniger Wochen gleich drei Initiativen gestartet, die auf die Produktion, den Verleih und die Vorführung von unabhängig produzierten Filmen abzielten.<sup>5</sup>

Es war Karlheinz Hein<sup>6</sup> mit seinem Undependent Filmcenter, der ein Jahr darauf in Kooperation mit dem jungen Zürcher Künstler und Bohemien Dieter Meier eine Veranstaltungsreihe realisierte, die sowohl in Bezug auf die Zuschauerzahlen als auch auf die Kommerzialisierung einen Höhepunkt für Mixed-Media-Events markiert: Gemeinsam organisierten sie die *Underground Explosion*-Tournee. Zwischen dem 15. April und 6. Mai 1969 gastierte diese grossangelegte Mixed-Media Show in München, Zürich, Essen und Köln und verzeichnete pro Vorstellung zwischen 1'500 und 3'000 zahlende Zuschauerinnen und Zuschauer. Sie knüpfte damit an Grossveranstaltungen an, die in den USA bereits legendär geworden waren, wie beispielsweise die Veranstaltungsreihe *Exploding Plastic Inevitable* (1966) von Andy Warhol oder *9 Evenings of Theatre and Engineering* von Experiments in Art and Technology, einem 1966 von Billy Klüver und Robert Rauschenberg gegründeten Künstlerkollektiv.

### *Underground Explosion*: Der Traum vom „Gesamtkunstwerk“

Die Mixed-Media oder Lightshows der 1960er Jahre waren eine Art Gesamtkunstwerke, die anders als das spätromantische Vorbild nicht unterschiedliche Medien wie Musik, Schauspiel, Szenografien oder Architektur zur Konstruktion und Evokation von Mythen einsetzten, sondern vor allem auf körperliche und räumliche Entgrenzung und die Aktivierung der Zuschauer/innen zielte.

Die eigenen Bedürfnisse auszuleben und unbefangen zur Schau zu stellen war genauso Teil des Zeitgeistes, wie der Konsum von Drogen, der als effektives und legitimes Mittel zur Bewusstseinsweiterung gepriesen wurde. Aufführungen wie Timothy Learys psychedelische Massengottesdienste zelebrierten „postbürgerliche Antikunst“, bei denen sich bewegende, farbige Lichter und Körperkontakte „den Selbstgenuss in den Rausch eines kollektiven Narzissimus überführen“<sup>7</sup> sollten.

Die *Underground Explosion*-Tournée vereinigte Rockbands, wie die Guru-Guru-Groove des Schlagzeugers Mani Neumeier, die auch Filme von Hans-Jakob Siber und Hans Helmut Klaus (HHK) Schoenherr vertonte, und die Münchner Gruppe Amon Düül II, die bayrischen Musiker Limpe und Paul Fuchs, die Theatergruppe Wath-Toll von Pjotr Kraska, Lichtkünstler (The Kinetic), sowie die Wiener Künstlerin Valie Export und den Künstler Peter Weibel. Die Veranstaltung stand in der noch jungen Tradition der Mixed-Media Events und sprengte den Rahmen eines reinen Film-Happenings.

Das filmische Repertoire, das meist parallel zu anderen Darbietungen stumm vorgeführt wurde, umfasste neben Beiträgen von HHK Schoenherr und Peter Weibel auch die vom Wiener Kurt Kren eigenwillig gefilmten Aktionen von Otto Muehl sowie einen „berühmt-berüchtigte[n] SS-Film über das Warschauer Ghetto“<sup>8</sup>.

Im Auftrag der Veranstalter sollte Kurt Kren die Tournée dokumentieren. Das Resultat *23/69 Underground Explosion*, entspricht kaum einer konventionellen Dokumentation, sondern reiht sich in Krens experimentelles Schaffen ein. Kren dreht sein Material durch „den Reisswolf des extremen Zeitraffers“.<sup>9</sup> Die dauerbewegte Kamera, rasante Schnitte, Unter-, Über- und Gegenbelichtungen sowie Einzelbildschaltungen lassen Lichtblitze und Schlieren stroboskopisch aus der Dunkelheit aufblitzen. Aus abstrakten und gegenständlichen audiovisuellen Fragmenten der Aufführung amalgamiert das Celluloid ein psychedelisches Ganzes, das in seiner Vitalität, Verdichtung und Geschlossenheit dem Erlebnis eines „grossen Living“ nahe kommt. Betrachtet man den digitalisierten Film verlangsamt in Einzelbildern, befriedigt er auch konventionelle Erwartungen an eine Dokumentation: Gesichter werden über drei Kader erkennbar, die blauschwarz-nackte Limpe Fuchs wird von Scheinwerfern aus der Dunkelheit isoliert, Mani Neumeier arbeitet hinter seinem Schlagzeug und die Wath-Toll-Gruppe wandelt und kriecht somnambul auf der Bühne. Lichtpunkte tanzen, farbige Flüssigkeiten wabern, Filmbilder verlieren sich in ephemerer Unschärfe, Fotografen zücken ihre Kameras. The Kinetic werfen mit einem Drehspiegel „giftgrünes Licht auf die Wände und Farbblasen aus Diaprojektoren wimmeln durch Felder anderer

Farben.“<sup>10</sup> Valie Exports Tapp- und Tastkino ist zu erkennen, ebenso Peter Weibel, nackt, von Export mit einer Fellatio bedient (*Hommage à Greta Garbo*), später ab Blatt ablesend deklamierend. In eine Leinwand werden Buchstaben geschnitten, es muss sich um die *Hommage à McLuban* handeln, auch als „magisches Auge“ und „autogenerative Tonleinwand“ bezeichnet.<sup>11</sup> Eine Art Wasser-Stalinorgel ragt bedrohlich in die Zuschauerreihen des Zürcher Volkshauses. Exports und Weibels sogenannter „Kriegs-Kunst-Feldzug“ mündete in der (im Film nicht sichtbaren) Auspeitschung und dem Nassspritzen des Publikums mit Wasser. Krens Film zeigt auch, dass das mehrheitlich adrett gekleidete Publikum nicht so leicht aus der Reserve zu locken war.

Angekündigt war die *Underground Explosion*-Tournée wahrscheinlich in Anspielung auf das Living Theater als „ein grosses living, das im zusammentreffen verschiedenster medien (...) neue ausdrucksformen aufzeigen wird.“<sup>12</sup> Intendiert war ein „Ineinanderfliessen“<sup>13</sup> von Musik, Theater, Performance, Lightshow und Filmvorführungen, was aber, nach den Reaktionen der zeitgenössischen Berichterstatter zu schliessen, nur in Ansätzen gelang. Der Publizist und damalige Assistent am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Zürich Mathias Knauer, der in der Zürcher Zeitung *Volksrecht* über die Veranstaltung berichtete, schreibt beispielsweise:

„Einzig die erste der drei Stunden liess ahnen, was intendiert ist; die ausgezeichnete Beatgruppe von Amon Düül spielte zunächst allein, dann setzte die Projektion von Filmen, simultan auf zwei Leinwänden, ein, schliesslich dehnte die Lightshow von The Kinetic – freilich mit allzu beschränkten Mitteln – das Optische auf den ganzen Saal aus. Der Uebergang zur Improvisation des Wath-Toll-Theaters [...] misslang und im weiteren Abend kam die beschwörende Kontinuität des Anfangs nie mehr zustande.“<sup>14</sup>

Ähnliches weiss der Autor der *Süddeutschen Zeitung* über die Veranstaltung in München im Zelt des Zirkus Krone zu berichten:

„... als in diesem Dunkel die Münchner Popmusikgruppe Amon Düül II ungeheuer lautstark in der Arena zu spielen begann, schienen sich Zeit und Raum aufzulösen, schien erreicht, wovon vor allem amerikanische Underground-Künstler schwärmen, nämlich die totale Mystifikation des Publikums – allerdings nur für kurz.“<sup>15</sup>

Es waren wohl nicht nur die mangelnde Probe- und Vorbereitungszeit oder technische und organisatorische Überforderung, die dazu führten, das die Veranstaltung eher als eine Art „Zirkusprogramm der Avantgarde“<sup>16</sup> oder als „Nummernrevue“,<sup>17</sup> denn als ein „grosses Living“ wahrgenommen wurde. Rivalitäten und mangelnde Kooperation auf der Bühne verhinderten sowohl Explosionen wie Verschmelzungen. Mathias Knauer bilanzierte:

„Das beabsichtige ‚total-art-in‘ blieb aus: statt Totalität bot der Abend eine Aneinanderreihung von Darbietungen und Aktionen; statt Steigerung, Rausch und Explosion gab es Zäsuren, Brüche. Was gespielt wurde – Beat, Film, Lightshow, Aktionen, Theater – blieb voneinander getrennt; es wollten sich kaum Zusammenhänge oder Verschmelzungen herstellen.“<sup>18</sup>

Improvisation statt Koordination schien schon innerhalb der einzelnen Aufführungen Programm zu sein. Die Berichterstatter rapportierten von den verschiedenen Stationen der Tournee jeweils einen unterschiedlichen Ablauf – die Hoffnung auf ein sich einstellendes Kunst-Amalgam entsprach nicht der Bühnenrealität. Amon Düül II, eine „elf junge Leute starke Free-Beat-Kommune vom Ammersee“, distanzierte sich denn auch „von einigen hier“.<sup>19</sup> Karlheinz Hein erinnert sich, „diese Amon-Düül-Gruppe (...), die haben die Fiktion von Weibel nicht begriffen. Die haben das als Realität gesehen (...). Das gab irre Konflikte.“ Weibels und Exports Publikumsbeschimpfungen nahmen freilich in Form von Stacheldrahtballen, die in der Essener Aufführung ins Publikum geschmissen wurden, sehr reale Dimensionen an, ein Polizist wurde ebenso verletzt wie Valie Export.<sup>20</sup>

Der Traum von der kollektiven Entgrenzung im „total-art-in“ scheiterte also bereits an den Performer/innen und deren unterschiedlichen Vorstellungen von künstlerischer Aktion, wohl aber auch an Eitelkeiten, die sich auch im separaten Labeling ausdrückten. Peter Weibel spricht beispielsweise nur vom „Kriegs-Kunst-Feldzug“.<sup>21</sup>

Obwohl die „Underground-Monsterschau“<sup>22</sup> von einem Filmverleih organisiert worden war, trat der Film im Programm der *Underground Explosion* in den Hintergrund und wurde wegen Schwierigkeiten mit Lichtstärken und Brennweiten der 16mm-Projektionen und mangelnden Leinwänden fast zu einer „Randerscheinung“.<sup>23</sup> Startete die Vorführung im Münchner Zirkus Krone mit einem in die Manege gehängten Leinwandwürfel und einer Vierfachprojektion von eigens für die Tournee neu geschnittenen Kren-Filmen<sup>24</sup>, so reduzierte sich das im Laufe der Tournee auf eine Leinwand – in Zürich auf Fotografien sehr klein sichtbar – die oft noch so ungünstig platziert war, dass sie fast verschwand: The Kinetic „zauberte eine Lichtschau, die zu totalem Erleben verlocken wollte – leider nur auf der Bühnenseite, deshalb musste der Vorführversuch misslingen“, schrieb der Berichterstatter von der Vorführung in der Kölner Sporthalle.<sup>25</sup>

#### Das Spiel mit dem Status: Underground

Die Gründe für den erstaunlichen Publikumszuspruch von bis zu kolportierten 3'000 zahlenden Zuschauer/innen sind wohl nicht auf einzelne Faktoren reduzierbar. Jedoch spielte der Status als gegenkulturelle Veranstaltung sicherlich eine zentrale Rolle, die in der prominenten Verwendung des Begriffs „Underground“ zum Ausdruck kam. Underground wurde seit Mitte der 1960er Jahre als Oberbegriff für jugendliche Gegenkulturen verwendet und von der *Underground Explosion* virtuos instrumentalisiert.

Der Marktlogik folgend, die eine Grossveranstaltung innerhalb etablierter Strukturen verlangte, konnten die Tickets in Zürich bei kommerziellen Grossverteilern, dem Warenhaus Jelmoli und dem Musikhaus Jecklin, gekauft werden. Die Säle mussten mit Publikum gefüllt werden, das bereit war – beispielsweise in Zürich – stattliche Preise zwischen 5,50 und 22 Schweizer Franken zu bezahlen.



Performance des Wath-Toll Theaters im Rahmen der *Underground Explosion*, Volkshaus Zürich, 18. April, 1969

Valie Export, *Tapp- und Tast-Kino* (1968) an der *Underground Explosion* im Volkshaus Zürich, 18. April 1969

Blick aus dem Zuschauerraum während der *Underground Explosion*, Volkshaus Zürich, 18. April 1969

Die Werbung für die *Underground Explosion* wurde daher mit aggressiven Mitteln betrieben, erinnert sich Veranstalter Karlheinz Hein: „Wir waren die ersten in München die inoffiziell Bauzäune, Schaltkästen und so weiter zugeklebt haben.“ In Zürich trieb es eine von Dieter Meier angeworbene „Wild-Plakatier-Truppe“ zu weit: Grosssprecherisch kündete sie die Beteiligung von John Lennon und Yoko Ono an, die beide tags darauf tatsächlich am Flughafen Zürich landeten, um jedoch sogleich nach Montreux weiterzureisen, und klebte nicht nur Bauzäune zu, sondern dekorierte damit auch Schaufenster von Juweliergeschäften an der Bahnhofstrasse. Nach Reklamationen von entsetzten Ladenbesitzern wurde Mitveranstalter Dieter Meier persönlich von der Polizei verpflichtet, die Plakate „unter dem Gespött der Leute mit rasierklingenartigen Geräten (...) abzukratzen.“<sup>26</sup>

Das inkriminierte Plakat zeigte eine stilisierte, kniende schwarze Figur mit weit offenem Mund, die sich deutlich auf die nackt und schwarz bemalt auftretende Sängerin Limpe Fuchs bezog. Stein des Anstosses war eine schmale weisse Aussparung in ihrem Schritt, welche unschwer als Vulva gelesen werden konnte. Für die Zürcher Veranstaltung leistete die Presse ihren Beitrag zur Skandalisierung: Im *Blick* war am 11. April unter der Überschrift „Sex-Schock-Show: Protest gegen die Verblödung!“ zu lesen:

„Ein pudelnacktes, pechschwarz angemaltes Mädchen sitzt auf der hellerleuchteten Bühne und trommelt. In der nächsten Abteilung filmt eine Infrarot-Kamera den vollständigen Liebesakt eines Künstlerpärchens – diesmal bleibt die Bühne dunkel. Solche und weitere bürgerschreckende Szenen werden am 18. und 25. April auf der Volkshausbühne in Zürich zu sehen sein.“

Am 17. desselben Monats berichtete die Zeitung erneut. Es ist von einem Beinahe-Verbot durch die Polizei zu lesen, das nur durch eine Altersbeschränkung auf 18 Jahre abgewendet werden konnte. Der Liebesakt wurde vorsorglich aus „technischen Gründen“ abgesagt.

Die Beteiligung der Polizei war ein kalkulierter, erwünschter Bestandteil der

Mixed-Media-Event-Gegenkultur: Provokationen durch Gewalt und Sexualität und deren gezielt orchestrierte Skandalisierung garantierten die nötige Aufmerksamkeit und somit auch ein Massenpublikum. Gleichzeitig ermöglichten die Tumulte wenigstens einen Rest an authentischem Underground-Gefühl, das durch die Kommerzialisierung mit Vorverkauf und nummerierten Sitzplätzen arg in Bedrängnis kam.<sup>27</sup> Die Essener Ausgabe hatte in einem Tumult geendet, als Peter Weibel und Valie Export das Publikum nicht nur auspeitschten und mit Wasser beschossen, sondern auch noch „Knäuel aus fabrikneuem Stacheldraht“<sup>28</sup> nach ihnen warfen. Für Stuttgarts Behörden war das zu viel: die *Underground Explosion* wurde verboten und die Gegenkultur manifestierte sich durch eine Nicht-Manifestation – verhindert durch die Polizei. In den Augen einiger war dies passender als eine Veranstaltung ohne anwesende Staatsgewalt. Oder wie Fred Viehbach im *Kölner Stadt-Anzeiger* vom 5. Mai 1969 schloss: „Die Polizei marschierte auch nicht bei den Otto Muehl-Filmen auf (...)“ Und einer im Publikum meinte bedauernd, dass so doch eigentlich das Salz in der Suppe fehle. Die Absage des zweiten geplanten Termins in Zürich am 25. April erfolgte dagegen offenbar aus unternehmerischen Überlegungen, weil absehbar wurde, dass das Volkshaus bei der Wiederholung nicht voll werden würde.<sup>29</sup>

Auffällig ist, dass eingreifende Polizei, Verbote, Anklagen und Skandale weniger die Wahrnehmung der zeitgenössischen Berichterstattung prägten, sondern vor allem in den oft dramatisierten, legendenbildenden Erinnerungen an spektakuläre Fluchten und Saalschlachten wieder auftauchen.<sup>30</sup>

Bei allen Bemühungen der beteiligten Künstler/innen, den Underground authentisch zum Explodieren zu bringen, ist nicht zu übersehen: Die *Underground Explosion* war Underground Exploitation. Wenn auch die einzelnen Acts des Abends aus Künstler/innen bestand, die sich mit Fug und Recht als Underground bezeichnen konnten, so entleerte die Inszenierung als Massenkonsumgut den bereits Vielen suspekt gewordenen gegenkulturellen Begriff von seinen zentralen Inhalten. Das zeigt sich deutlich auch in Dieter Meiers Ankündigung der Veranstaltung. In verklausulierten Mäandern verwischte er die bereits unscharf gewordenen Konturen des Begriffs, indem er ihn diskreditiert,

gleichzeitig aber die Veranstaltung mit ihm zu adeln versuchte:

„der ausdrück ‚underground-künstler‘ ist verlogen oder pleonastisch, eines von beiden. underground explosion benützt dieses schlagwort und gibt ihm seine bedeutung zurück. künstler, die nicht mit einem oder zwei augen auf absatzmöglichkeiten schielen werden mit einem publikum konfrontiert, das underground als etikett verstand wie pop und beat und wein und bier. freilich will fast jeder künstler seine sachen verkaufen; produziert er alleine auf verkauf hin, so passt auf ihn das schimpfwort ‚underground-künstler‘.“<sup>31</sup>

#### Nach der Explosion: Besichtigung der Trümmer

Das Programm der *Underground Explosion* Tournee und ihr zahlenmässiger Publikumserfolg machen deutlich, dass sich das Expanded Cinema für kurze Zeit als Live-Aufführungskunst neben der Musik, dem Theater und der künstlerischen Performance zu etablieren vermochte. Die damals noch neuartigen halluzinatorischen Effekte von Stroboskopen und Flicker-Effekten experimenteller Filme begünstigten das Überschreiten der Barriere zwischen Geist und Körper und erzeugten ein Gefühl der Unmittelbarkeit und Gegenwartigkeit. Film- und Lichtprojektionen ermöglichten im besten Fall die physische und mentale Immersion in Bilder, Farben und Töne, nach der das an der Entgrenzung der Körperlichkeit interessierte Publikum suchte. Aus dem Zusammentreffen von Musik, Bildern, Licht und Performances sollte jenes „Living“ entstehen, das Dieter Meier in seinem Ankündigungstext beschwor. Als „Live-Events“ gelang es Expanded Cinema Veranstaltungen, die eigentlich elitären und damit dem Wesen nach minoritären Formen des Underground Films in heute erstaunlich anmutenden Ausmass zu vermarkten.

Im Ergebnis ist das „total-art-in“ als Ereignis zu werten, dass zwischen unterschiedlichen, teilweise gegensätzlichen, künstlerischen, konzeptuellen und gesellschaftlichen Ansprüchen lavierte: Dem dargelegten Widerspruch

zwischen Underground-Status und kommerziell ausgerichteten Massenphänomen, oder jenem zwischen radikalem Individualismus und Widerständigkeit gegen jegliche Strukturen gegenüber der Sehnsucht nach der Ich-Auflösung im kollektiven Darstellungs- und Wahrnehmungserlebnis. Das anarchische Credo der einflussreichen Hippie-Generation, dass jeder und jede das machen solle, was, wo und wann sie oder er will, war auch in der *Underground Explosion* spürbar: „Die Düül-Gruppe bringt anarchische Musik – jeder spielt für sich, was ihm gerade gefällt.“<sup>32</sup> Anarchie aber verträgt sich schlecht mit dem ebenfalls zeitgenössischen Traum der Entgrenzung – vom rauschhaften Aufgehen des Einzelnen in der Masse –, aber auch mit der Auflösung medialer Grenzen vom Ineinanderfliessen der Künste.

Die angekündigte Explosion fand zwar in Bezug auf die Zuschauerzahlen statt, hinterliess aber einen schalen Nachgeschmack. Durch seine Kommerzialisierung hatte der Underground seine Haftung in der jugendlichen Gegenkultur verloren.

Die *Underground Explosion* kündigt das Ende eines kurzen Zeitfensters an, während dessen Offenheit, Neugierde, Sehnsüchte und das verbindende Momentum des Aufbruchs der Jugendbewegung um 1968 eine experimentelle und ephemere Koalition von unterschiedlichen radikalen Formen und Kräften erlaubt hatten, die sich danach sehr schnell auffächerten: in politisch, ästhetisch, psychedelisch, psychologisch und ökologisch ausgerichtete Formate und Gruppen.

Das Ideal der Verschmelzung und Intensivierung zum „grossen Living“ wurde nicht erreicht. Die fragmentierte Präsentation einzelner Beiträge verweist auf das Scheitern des ursprünglichen Anliegens: Das Variété vereint wie ein Mosaik verschiedene musikalische, akrobatische und performative Attraktionen ohne übergreifende Dramaturgie. Der Impressario bringt einzelne Aufführungen zusammen, ohne über deren Zusammenhang allzu viele Gedanken zu verlieren. Die Ironie der Geschichte: Die Gegenkultur mit ihren legendären Attraktionen erreicht ihr Publikum in einem Format, das zum Untergang verurteilt ist.<sup>33</sup>

Aus heutiger Sicht ist die *Underground Explosion* als singuläre Grossveranstaltung zu verstehen, die als Spekulantin

temporär steigender Marktwerte – wie der Faszination für den Underground – an der Destabilisierung der entsprechenden jugendlichen Gegenkultur beteiligt war. Die Tournee markiert zugleich Höhepunkt und beginnenden Niedergang des Versuchs, experimentelle (Film-)Formen zu kommerzialisieren.

Einer der bestimmenden Faktoren für das bald danach schwindende Interesse am experimentellen Film mag im Umstand liegen, dass die Darstellungen explizit sexuellen Inhalts nicht mehr ihre intendierte Wirkung entfalteten. So wurde der erhoffte Tabubruch einerseits von künstlerischen Werken formal unterlaufen, andererseits von weit expliziteren Darstellungen in der aufkommenden Sexfilmindustrie, die von der pluralisierten Post-1968er Gesellschaft einverleibt wurde, konkurrenziert. Die Pornografie verlor ihre gesellschaftliche Schockwirkung und damit büsste der Experimentalfilm ein Merkmal ein, das ihn für eine breitere Publikumsschicht interessant gemacht hatte.

Hinzu kam eine markante Veränderung in der Bewertung von Filmen. Von der professionellen Kritik wurden ab 1968 vornehmlich jene gewürdigt, die gesellschaftliche Verhältnisse darstellten, reflektierten und kritisierten. (Film-)Studenten aus Berlin, Ulm und Brüssel, darunter der nachmalige Terrorist Holger Meins, protestierten bereits am Festival von Knokke-le-Zoute 1967/1968 gegen Experimentalfilme als eskapistische Formspiele, welche die drängenden gesellschaftlichen Fragen nicht zur Sprache brächten.<sup>34</sup> Mit der Filmrezeption veränderte sich auch die Filmproduktion: Während sich der Spielfilm thematisch auf konkrete Lebenszusammenhänge und politisch motivierte Geschichten zu konzentrieren begann, gewann der sozialkritische Dokumentarfilm an Bedeutung. Die ästhetische und formale Beschäftigung mit dem Medium, die der Experimentalfilm anbot, verlor für das Publikum hingegen an Attraktivität. Am Beispiel der Schweizer Filmgeschichte liesse sich die zeitliche Konvergenz des Aufstiegs von politisch bewussten Filmen und dem fast völligen Verschwinden des Experimentalfilms grob zwischen 1970 und 1973 zeigen – doch das wäre eine andere Geschichte.

Schliesslich dürfte auch der hohe Anspruch des experimentellen Films an sein Publikum die Faszination des

Neu- und Andersartigen bald zum erlahmen gebracht und die Domäne des formalen Experiments wieder zu einem Vergnügen für wenige Kunstinteressierte gemacht haben – der Underground zog sich wieder in seine Nische zurück. Die Underground-Künstler/innen waren daraufhin in der Isolation wieder marginal gewordener Veranstaltungen gezwungen, die eigenen Wurzeln neu zu reklamieren.

#### Ein kurzlebiges Erbe: Progressive Art Production

Kurz nach der Underground Explosion gründeten Karlheinz Hein und Dieter Meier das gemeinsame Label Progressive Art Production (P.A.P.)<sup>35</sup>, mit welchem sie einen stärker marktgetriebenen Zugang zum experimentellen Film pflegten als die mehrheitlich lokal operierenden herkömmlichen Film-Kooperativen. Das Geschäftsmodell der P.A.P. kam jedoch in Schräglage, als sich die Zuschauerzahlen verflüchtigten, welche Vorführungen experimenteller Filme finanziell überhaupt ermöglicht hatten. Neue Vertriebsquellen mussten gesucht werden.

Die P.A.P. hatte ihren Tätigkeitsbereich bereits 1969 geografisch ausgedehnt. Sie kuratierte beispielsweise Programme mit experimentellen Filmen am Festival d'Avignon von 1969, am Luzerner Filmfestival Film-In 1969 und 1970, in Cannes 1970 und 1971, und 1970 beteiligte sie sich an einem Seminar zum Underground Film am Filmfestival von Venedig. Ab 1970 nahm sie einen zweiten Anlauf, den experimentellen Film aus seinem Nischendasein herauszuführen. Möglicherweise angestossen durch Dieter Meiers erste Erfolge als bildender Künstler (mit Ausstellungen und Performances im Institute of Contemporary Art London, dem Kunstmuseum Luzern, dem New York Cultural Center und im Aktionsraum am Goetheplatz in München), versuchte die P.A.P. den Film in der Kunstszene zu etablieren. An der Art Basel mietete sie 1970 und 1971 eine Koje, in welcher die Arbeiten der assoziierten Künstler/innen vorgeführt und als Super-8-Kopien zum Kauf angeboten wurden.<sup>36</sup> Den Versuch, als Verleiher bzw. Filmgaleristen von experimentellen Filmen in der Kunstwelt Fuss zu fassen, gaben Hein und Meier allerdings bald wieder auf. Obwohl das Interesse der Kunstwelt an Filmproduktionen zu steigen schien und die Koje bei den

Besucher/innen offenbar einige Beachtung fand, blieben die Verkäufe weit unter den Erwartungen.<sup>37</sup>

Was der P.A.P. als Vermittlerin nicht gelang, erreichte Dieter Meier auf Umwegen als Autor und bildender Künstler: Nachdem er in den 1980er und 1990er Jahren mit seiner Popband „Yello“ – nicht zuletzt wegen seiner innovativen Musikclips – weltweite Erfolge gefeiert hatte, werden seine experimentellen Kurzfilme der 1960er und 1970er Jahre seit einigen Jahren in Kunstaustellungen als wichtiger Teil seines Œuvres gewürdigt.

Wie deutlich wird, steht die *Underground Explosion* am Ende der Moderne: Die etablierten kulturellen Formen standen in einer Krise, während die Kulturpolitik – sofern es eine gab – mit ihrer Starrheit den Wunsch nach kultureller Erneuerung und das Entstehen einer Gegenkultur beförderte. Dieser Wunsch steht im Zentrum der beschriebenen Varietés der Avantgarde.

Gleichzeitig kann man das Label Progressive Art Production und insbesondere die *Underground Explosion* als Vorboten der Postmoderne der 1970er und 1980er Jahre verstehen – eine Periode, in der sich Avantgarde und Kommerzialisierung für viele Künstler/innen nicht mehr länger ausschlossen. Eine Periode auch, in der sich Grenzen zwischen künstlerischen Tätigkeitsfeldern verwischen und in der die Toleranz im kulturellen Bereich die Orchestrierung von Skandalen oder Explosionen massiv erschwerte.

- [1] Carolee Schneeman „Expanded Cinema. Free Form Recollections of New York“, in: David Curtis, A.L. Rees, Duncan White (Hrsg.), *Expanded Cinema. Art Performance Film*, London: Tate Publishing 2011 [1970], S. 92–97, hier S. 92.
- [2] A.L. Rees, „Expanded Cinema and Narrative: A Troubled History“, in: Curtis et. al. 2011 (wie Anm. 1), S. 12–21, hier S. 12.
- [3] Hans-Jakob Siber im Interview mit Thomas Schärer und Fred Truniger, 13. Juli 2011.
- [4] Protokoll einer Polizeiaktion gegen die progressive Kunst. Typoskript ohne Autorengabe, abgedruckt in *XSCREEN*, Wilhelm und Birgit Hein, Köln 1971, S. 116. Die Veranstaltung vom 15. Oktober 1968 lief unter dem Titel *Underground Explosion*. Unter demselben Namen, aber mit anderer Trägerschaft, fand am 6. Mai 1969 in Köln auch eine Aufführung der *Underground Explosion* Tournee statt, die wir im folgenden ausführlich beschreiben.
- [5] Diese Neugründungen stehen im Zusammenhang mit den Diskussionen, die an der Jahreswende am Festival in Knokke-le-Zoute geführt wurden. Vertreter/innen verschiedenster bereits bestehender und in Gründung begriffener „Coops“ aus New York, London, Neapel, Turin, Rom, Frankfurt, Hamburg, Berlin und auch Zürich, wo Hans-Jakob Siber bereits 1966 das Film Forum gegründet hatte, trafen sich, um die von P. Adams Sitney vorgeschlagene Gründung eines Verbands europäischer Verleih-Cooperativen für den unabhängigen Film zu diskutieren. Siehe Xavier Garcia Bardon (Ed.), „EXPRMNTL. Festival hors-normes. Knokke 1963 1967 1974“, *Revue Belge de Cinéma*, 43, Bd. 1, Brüssel 2002, S. 47. Dieser Zusammenschluss gelang weder in Knokke-le-Zoute, noch am „1. Europäischen Treffen unabhängiger Filmemacher“, das vom 12.–17. November 1968 in München durchgeführt wurde. Die Gründung der deutschen Cooperativen im Frühjahr 1968 wurde jedoch durch das Treffen in Knokke-le-Zout beeinflusst.
- [6] Karlheinz Hein, Bruder des XSCREEN-Mitbegründers Wilhelm Hein, organisierte als selbst musikalisch tätiger Student Konzerte mit Jazzern und „independent Rockgruppen“ und finanzierte sich so. Diese Tätigkeit verhalf ihm zu guten Kontakten sowohl in der Musikszene wie auch im Bereich des unabhängigen Films.
- [7] Dieter Baacke, „Untergrund. Einblick und Ausblick“, *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Jg. 24 / Heft 266, 1970, S. 526–541, hier S. 533.
- [8] JvM [Kürzel], *Süddeutsche Zeitung*, 17. April 1969.
- [9] Michael Palm: „Which way? Drei Pfade durchs Bild-Gebüsch von Kurt Kren“, in: Hans Scheufl (Hrsg.), *Ex Underground Kurt Kren, seine Filme*, Wien: PVS Verleger 1996. S. 114–129, hier S. 117.
- [10] *Tages-Anzeiger*, Extrablatt der Jungen, 23. April 1969, S. 15.
- [11] Danièle Roussel, *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*, Gespräche, Klagenfurt: Ritter 1995, S. 122. *Hommage à Greta Garbo* und *Hommage à McLuban* waren Teile der performativen Aufführung *Cutting*. Weibel und Export bezeichneten sie auch als „Filmsatz-Aktionen“.
- [12] Dieter Meier auf dem Flyer der Zürcher Veranstaltung.
- [13] Karlheinz Hein im Interview mit Thomas Schärer und Fred Truniger, 23. Mai 2012.
- [14] Mathias Knauer, „Underground Explosion, Anmerkungen zu einem ‚total-art-in‘ im Volkshaus“, *Volksrecht*, 24. April 1969.
- [15] JvM [Kürzel], „Knall ohne Wirkung. ‚Underground Explosion‘ im Zirkus Krone“, *Süddeutsche Zeitung*, 17. April 1969.
- [16] Dieter Meier im Interview mit Thomas Schärer und Fred Truniger, 7. Juli 2011.
- [17] Fred Viehbach, „‚Underground Explosion‘ wurde fast zur Nummerrevue“, *Kölner Stadtanzeiger*, 103, 5. Mai 1969, S. 12. Knauer 1969.
- [18] Viehbach 1969 (wie Anm. 17).
- [19] Roussel 1995 (wie Anm. 11), S. 122.
- [20] Ebd., S. 134.
- [21] Aus dem Zürcher Flyer der Veranstaltung.
- [22] Karlheinz Hein im Interview mit Thomas Schärer und Fred Truniger, 23. Mai 2012. Im Selbstverständnis von Weibel und Export gelten sowohl die Publikumsbeschimpfungen als auch das *Tapp- und Tastkino* sowie die Filmsatz-Aktionen und *Hommage à Greta Garbo* sowie *Hommage à McLuban* als Filme.
- [23] Karlheinz Hein im Interview mit Thomas Schärer und Fred Truniger, 23. Mai 2012.
- [24] Viehbach 1969 (wie Anm. 17).
- [25] Dieter Meier im Interview mit Thomas Schärer und Fred Truniger, 7. Juli 2011.
- [26] Dieter Meier erklärt sich diese Strategie Bezug nehmend auf die Darbietungen von Peter Weibel und Valie Export rückblickend so: „Man wollte dem Underground sozusagen zur Identitätswahrung eine oberflächliche Aggression geben.“ Dieter Meier im Interview mit Thomas Schärer und Fred Truniger, 7. Juli 2011; Vergleiche auch Michael Michalka, „Schüssen Sie doch auf das Publikum!“ – Projektion und Partizipation um 1968“, in: Ders. (Hg.), *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre*, Köln: König 2004, S. 103.
- [27] Winfried Heinen, „Stacheldraht ins Publikum geworfen“, *Neue Ruhr Zeitung*, 08. Mai 1969.
- [28] Karlheinz Hein im Interview mit Thomas Schärer und Fred Truniger, 23. Mai 2012.
- [29] Vgl. beispielsweise Christoph Wagner, „Der Krieg findet im Saal statt“, *Wochenzeitung*, 23. April 2009.
- [30] Platte 27 Flyer „Underground Explosion“
- [31] Winfried Heinen, „Die Underground-Show ist erst ab 18 zugelassen“, *Neue Ruhr Zeitung*, 3. Mai 1969.
- [32] Das Variété Klara in Basel, das letzte Etablissement dieser Art in der Schweiz, schloss seine Tore 1968.
- [33] Xavier Garcia Bardon (Ed.), „EXPRMNTL. Festival hors-normes. Knokke 1963 1967 1974“, *Revue Belge de Cinéma*, 43, Bd. 1, Brüssel 2002.
- [34] Während Hein und Meier als Veranstalter der *Underground Explosion* noch als *Undependent Filmcenter* und Dieter Meier Filmproduktion firmierten, fanden die Programme, die sie einen Monat später am Luzerner Filmfestival Film-In kuratierten bereits unter dem Label P.A.P. statt. Meier war dabei nach eigenen Angaben anfänglich vor allem Geldgeber, war aber oft zusammen mit Hein an den Veranstaltungen der P.A.P. dabei.
- [35] Karlheinz Hein (Hg.), *P.A.P. Progressive Art Production. Filmgalerie, Filmverleib, Lagerkatalog 1972*, PAP: München, 1972.
- [36] Karlheinz Hein im Interview mit Thomas Schärer und Fred Truniger, 23. Mai 2012.

## Struktur und Partizipation in den Filmen von Tony Morgan

*Renate Buschmann*



Tony Morgan, *Color Suspension*, 1969  
Ansicht aus einer Performance anlässlich der Ausstellung *between 1*, Düsseldorf, 1969

Der Künstler Tony Morgan (1938–2004) liess sich von Anfang an nicht auf ein Genre festlegen. Im Gegensatz zu vielen anderen Künstler/innen seiner Generation war er nicht daran interessiert, eine eindeutige künstlerische Nische zu besetzen oder gar einen Wiedererkennungswert für den Kunstmarkt zu schaffen. Morgan wechselte zwischen Bildhauerei, Malerei, Performance und Film, weil es für ihn wesentlich war, die spezifischen Eigenschaften dieser verschiedenen Medien in seinem künstlerischen Vorgehen zu untersuchen und im Umfeld der jeweiligen Debatten zu hinterfragen. In den Jahren von 1968 bis circa 1973 produzierte Morgan zahlreiche Experimentalfilme und beeinflusste damit die Kunstszene in Düsseldorf, wo Film als künstlerische Ausdrucksform grosse Aufmerksamkeit erfuhr.<sup>1</sup>

Als Bildhauer beschäftigte sich Morgan in den späten 1960er Jahren immer mehr mit dem

Prozess, der zur Entstehung einer Skulptur führt und für den Betrachter sichtbar und nachvollziehbar werden sollte. Diese Überlegung war ausschlaggebend für die Ausstellungsserie „between“, zu der Morgan 1968 die örtliche Kunsthalle ermutigte.<sup>2</sup> Er schlug vor, die Kunsthalle Düsseldorf in den Umbauphasen zwischen den etablierten Ausstellungen für ein kuratorisches Experiment zu nutzen, in dem eine direktere Beziehung zwischen Künstler/innen und Besucher/innen respektive Kunstwerk und Betrachter/innen zu erproben sei. Die Kunsthalle Düsseldorf griff Tony Morgans Anregung bereitwillig auf und veranstaltete bis 1973 die kurzzeitigen *between*-Ausstellungen, die dem Prinzip des „Dazwischen“ folgten. So wurden zum einen Versuche unternommen, über körperliche Erfahrung, Partizipation und Diskussion ein unmittelbares Verhältnis zu den Besucher/innen herzustellen und zum anderen wurden innovative Bereiche der bildenden Kunst vorgestellt, die nicht mehr den traditionellen Gattungen entsprachen, sondern vielmehr ‚dazwischen‘ zu verorten waren. Zu diesen Zwischenbereichen der Künste gehörte auch der künstlerische Film. Schon bevor mit der Ausstellung *Prospect 71 – Projection* die Bedeutung der medialen Techniken und des Bewegtbildes für die Gegenwartskunst hervorgehoben wurde, waren Experimentalfilme in den *between*-Ausstellungen wie selbstverständlich vertreten.

Konkreter Anlass zu Morgans erstem Film in Düsseldorf war allerdings das Wiedertreffen mit Daniel Spoerri. Als Morgan 1968 nach Düsseldorf umzog, eröffnete Spoerri dort gerade sein legendäres Restaurant. Beide begeisterten sich für den Einfall, den Lebenszyklus eines Beefsteaks zu verfilmen. Nach Morgans Erinnerung wurde die Filmidee Jahre zuvor in Paris bei einer Auseinandersetzung der beiden Künstler geboren, als sie über die „Ästhetik der Sauberkeit“ in der damaligen englischen und die „esthétique de la merde“ in der französischen Plastik debattierten.<sup>3</sup> Daniel Spoerri seinerseits beschreibt in seinem gastronomischen Tagebuch, dass ihm der Gedanke zum Film bei seinem Aufenthalt auf der griechischen Insel Symi gekommen sei.<sup>4</sup> Im Dialog mit Spoerri drehte Morgan schliesslich den Film *Resurrection* (1968), der sich der Technik von rückwärtslaufenden Filmbildern bedient, dementsprechend humorvoll den Produktionsweg des Steaks zurückverfolgt

und damit den naturgemässen Nahrungskreislauf veranschaulicht.<sup>5</sup> Für Spoerri war der Film inhaltlich als Teil seiner Eat-Art-Aktionen zu verstehen, mit denen er die kulturellen Konventionen von Kochen und Essen offenlegte. Für Morgan hingegen bedeutete *Resurrection* den Einstieg in die Bedingungen und Konzeptionen des Filmemachens, dessen narrativen Aspekt er in seinen weiteren Filmen weiter verfolgte.

Morgans prozessorientiertes bildnerisches Denken hatte zur Konsequenz, dass er bei *between 1* im Februar 1969 zwar noch mit der Aktion *Colour Suspensions*<sup>6</sup> die Genese einer Skulptur vorführte, sich aber unmittelbar danach für einige Jahre intensiv dem zeitbasierten Medium Film zuwendete. So entstanden einerseits Filme, die sich der Kategorie des strukturellen Films zuordnen lassen, andererseits aber auch solche, in denen die Partizipation mit dem Publikum eine entscheidende Rolle spielte.<sup>7</sup>

In seinen kurzen, häufig dreiminütigen minimalistischen Filmen, die im Loop zu projizieren sind, setzte Morgan Gedanken zur Malerei und Skulptur um und verband die zweidimensionale Fläche der Projektion mit der optionalen Dimension des Raumes. Der Film *Floor Drip* (1969), in dem Farbe auf einen neutralen Untergrund gespritzt wird, verweist nicht nur auf Jackson Pollocks „Dripping“-Malerei und die damals zeitgleichen *Splash Pieces* von Richard Serra, sondern auch auf die bestechende Einfachheit von Ereignissen, wie sie in der Fluxus-Bewegung zum Beispiel von George Brecht mit *DRIP MUSIC (Drip Event)* zelebriert wurden.<sup>8</sup> Auch der Film *Paper Drop* (1969) war der puristische Beginn eines filmischen Nachdenkens über Skulptur, das unmittelbar mit Morgans Aktion *Colour Suspensions* in Verbindung stand. Hatte Morgan in seiner Aktion Glasfaserbahnen und Polyesterfarbe in eine schwere, hängende stalaktitenartige Plastik umgewandelt, so präsentierte er nun die Leichtigkeit eines zerknüllten Papiertaschentuchs, das als plastische Form zu Boden fiel. Trotz dieser analytischen Herangehensweise versuchte Morgan eine illusionistische Wirkung der Filme zu erzielen, indem die Filme über Spiegelkonstruktionen tatsächlich auf den Fussboden projiziert wurden.

In seinen experimentellen Vorführungen 1969 im Münchner Aktionsraum 1 und mit seinem Film *Black Corner*

(1969) thematisierte Morgan das Licht als Grundelement des Films und als bildproduzierendes Verfahren in der Black Box des Kinos. Ausserhalb vom Aktionsraum 1 hatte Morgan einen Filmprojektor aufgestellt, der ganz ohne Filmmaterial lief. Es war eine konsequente Fortsetzung von Nam June Paiks *Zen for Film* (1962–1964), bei dem ein unbelichteter 16mm-Film in einem Innenraum vorgeführt wurde. Bei Morgans Ausstellung in München warf ein Filmprojektor ein kleines Lichtrechteck auf eine Hofmauer mit davor wachsendem Gras. Abhängig von den wechselnden Lichtverhältnissen bei Tag und bei Nacht erschien dieses Lichtbild, das lediglich durch den Lichtstrahl des Filmprojektors entstand, in unterschiedlicher Intensität. Die pure Beleuchtung eines Realitätsausschnitts ersetzte hier die Fiktion des Films.

Der Schwarzweissfilm *Black Corner* (1969), der bei *between 4* und später bei *Prospect 71 – Projection* gezeigt wurde, handelt ebenfalls von den essentiellen Komponenten des Films, von Licht und Dunkelheit, vom Erscheinen und Verschwinden der Bilder. Die Konzeption des Films schreibt vor, dass die Projektion auf eine Raumecke zu richten ist, wodurch die klassische Zweidimensionalität des Films zu einem dreidimensionalen Flächenarrangement – bedingt durch das Aneinanderstossen von Wänden und Fussboden – erweitert wird. Der Film beginnt mit einem „weissen“ Filmbild und demonstriert, wie dieses Anfangsbild kontinuierlich von einer schwarzen, sich immer weiter ausdehnenden Fläche überdeckt und in einem diametralen Vorgang in Weiss zurückverwandelt wird: „The projector must be directed into a corner of a room where the light is ‚painted out‘ with black paint (darkness).“<sup>9</sup> Aus dem Repertoire der Malerei hat Morgan das Motiv der Übermalung in die Dimension des Films überführt. Auf diese Weise verschwindet das Filmbild sukzessive in einer dunklen Vorführungsumgebung, um dann wieder als strahlendes Weiss zu erscheinen.

In der Ausstellung *between 4* war Morgan mit einem zweiten Film vertreten, der sein anwachsendes Interesse an der Partizipation des Publikums veranschaulichte. „Es ging damals immer darum, wie man eine Beziehung zum Publikum herstellt“, resümierte Morgan rückblickend die Situation um 1970.<sup>10</sup> Der Film *Munich People* (1969) war bei seiner

Ausstellung im Münchner „Aktionsraum 1“ entstanden. Morgan hatte die Besucher/innen gebeten, einzeln vor die Kamera zu treten und ihren Namen, das Aufnahmedatum und die Uhrzeit zu nennen. Der 20-minütige Film setzte sich aus solchen aneinandergeschnittenen Porträts zusammen. Das serielle Verfahren setzte das narrative Moment des Films ausser Kraft und durchbrach die konventionelle Verbindung zwischen Filmemacher, Darsteller/innen und Zuschauer/innen: „Der erste Film *Munich People* beschäftigte sich mit dem Publikum, das herein kam. Zugleich ging es um den leeren Raum, in dem ich mich allein mit meiner Kamera befand. Ich wollte einzig und allein die Leute dokumentieren, die kamen, um zu sehen, was ich machte. So wurde das Publikum zu meiner Arbeit.“<sup>11</sup>

Auch bei *between 4* forderte Morgan die Ausstellungsbesucher/innen auf, sich von ihm filmen zu lassen und Teil einer filmischen Performance zu werden. Wiederum legte Morgan eine stereotype Aufnahmesituation fest, in der die Besucher/innen dieses Mal dem Aufruf „Bitte strecken Sie die Zunge raus!“ folgen sollten. Morgan fasste diese Aufnahmen im Film *Düsseldorf Tongues* (1970) zusammen. Doch im Vergleich zum Münchner Film, bei dem die Mitwirkenden eine neutrale Selbstdarstellung betrieben, hatte diese Zurschaustellung auch einen peinlichen Beigeschmack. Die teilnehmenden Besucher/innen mussten eine gewisse Scham überwinden, um vor dem Gegenüber – auch wenn es in jenem Augenblick nur die Kamera war – grundlos die despektierliche Geste auszuführen. Andererseits nutzten einige diesen Appell auch zur spassigen Selbstinszenierung, wie sich Morgan erinnerte:

„Auch in dem ‚Zungen‘-Film ging es um den Kontakt zwischen Menschen; mich interessierte dieses Organ, das man normalerweise nicht sieht. Aber dieser Film kann etwas langweilig und auch etwas unschön werden. Manche Leute hatten wirklich enorme Apparate in ihrem Mund! Leider wollte sich bei diesem Film jeder amüsieren und das wurde für mich natürlich etwas kärglich. Die Kinder hatten viel mehr Spass als die Erwachsenen, denen die Sache wirklich peinlich war.“<sup>12</sup>

Morgans 20-minütiger Stummfilm *Düsseldorf Tongues* (1970) ist in seiner repetitiven Struktur und der Entblössung eines normalerweise verborgenen Körperteils vergleichbar mit Yoko Onos berühmten *Film No. 4* von 1966/1967, auch bekannt als *Bottoms*, der in ebenso komischer wie brüskierender Weise dem Zuschauer im Close-up nackte menschliche Hinterteile präsentiert. Mit *People's Presence* (1970), *Vis-à-Vis* (1970) und *Description* (1970) führte Morgan die Beteiligung der Öffentlichkeit und das serielle Konzept in seinen Filmen fort.

Ende der 1960er Jahre herrschte eine Aufbruchsstimmung unter den in Düsseldorf lebenden Künstler/innen, um Film als Medium der bildenden Kunst zu erproben. Die Ausstellung *Strategy: Get Arts*, mit der sich 1970 die Düsseldorfer Kunstszene erfolgreich am Edinburgh International Festival präsentierte, trug dieser Entwicklung Rechnung: Für mehrere Künstler wurden Filmkojen eingerichtet und Morgan zeigte seinen zu diesem Anlass konzipierten Film *Description*.<sup>13</sup> Kurze Zeit später wurde an der Kunstakademie Düsseldorf die erste Filmklasse ins Leben gerufen und viele Filmkünstler, unter ihnen Robert Filliou, Tony Morgan und Lutz Mommartz, schlossen sich zur Interessensgemeinschaft Filmgruppe Düsseldorf zusammen. Die Mitglieder engagierten sich für eine starke öffentliche Präsenz des Experimentalfilms, unterstützten sich gegenseitig bei ihren Filmproduktionen und führten innerhalb der Gruppe heftige Auseinandersetzungen darüber, ob der künstlerische Film gesellschaftspolitische Verantwortung übernehmen müsse. So reagierte die Filmgruppe Düsseldorf auf die Ausstellung *Prospect 71 – Projection* mit der dreitägigen Gegenveranstaltung „Film kritisch“, welche die ortsansässigen Film/innen stärker einbezog und auf eine gesellschaftliche Relevanz von Filmen bestand.<sup>14</sup>

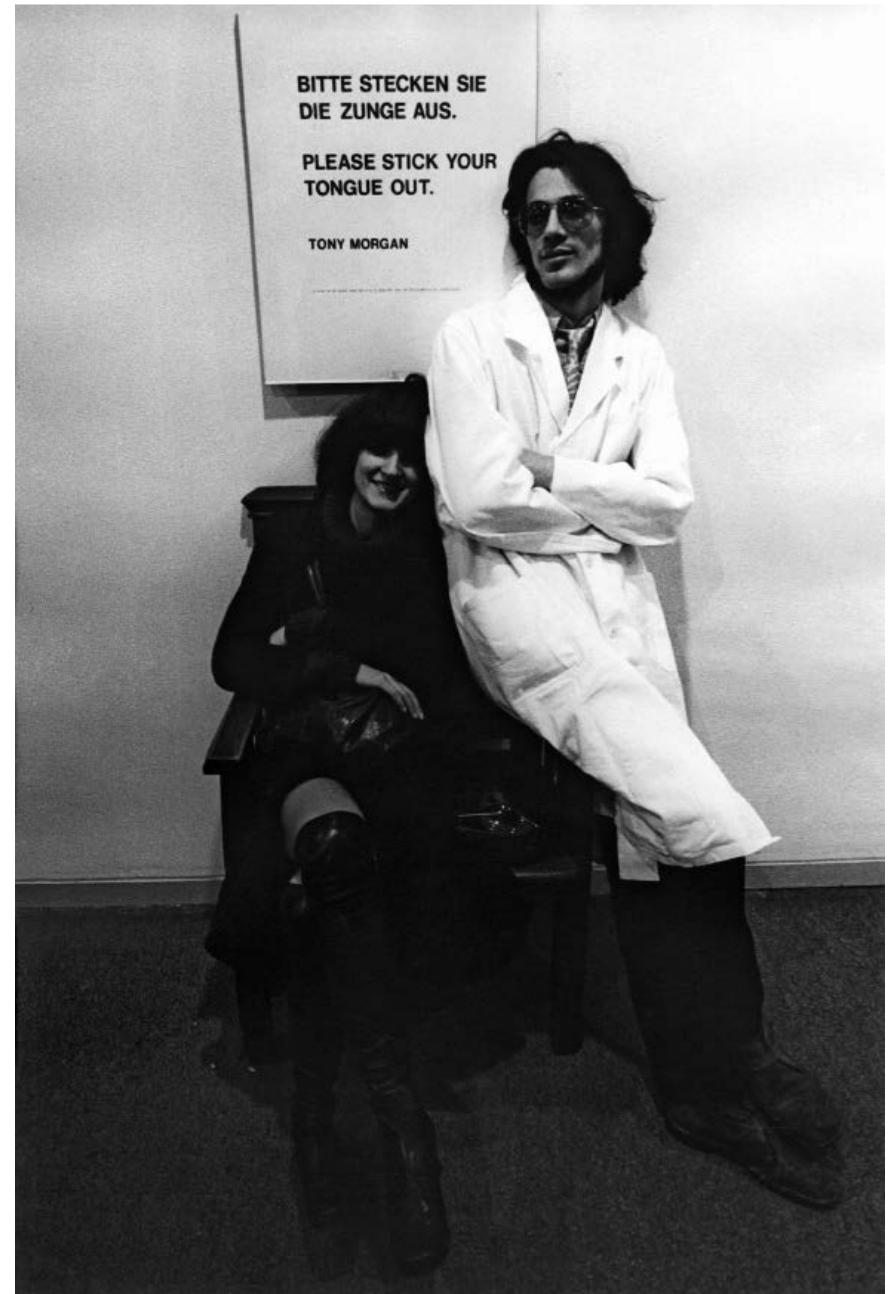
Tony Morgan war in alle diese Debatten und Aktivitäten involviert. Zusätzlich betrieb er ab 1970 in seinem Atelier ein Kino für künstlerische Produktionen, um filmischen Experimenten aber auch den daran anschliessenden Diskussionen Raum zu geben. Sein vielseitiges Engagement hat die Düsseldorfer Kunstszene jener Jahre massgeblich bereichert. Seine Filme sind Zeugnisse seiner frühen Bestrebungen, Gattungsgrenzen zu überwinden und

intermedial zu denken und zu handeln. Morgan verfolgte prozesshafte Konzepte und einen unmittelbaren Austausch mit dem Publikum auch weiter, als er sich ab 1972 und bis in die 1980er Jahre hinein fast ausschliesslich der Performance zuwendete. Als Verkörperung des von ihm geschaffenen Doubles Herman ging er das Wagnis ein, in seinen Performances die Konventionen des Museumsbetriebs, die etablierten Rollen von Künstler/innen, Kurator/innen und vom Publikum zu hinterfragen. Mit seinem Alter Ego Herman nahm Morgan bereits 1974 an der legendären Ausstellung *Transformer. Aspekte der Travestie* teil, die Jean-Christophe Ammann für das Kunstmuseum Luzern kuratierte. Anstelle der Verwendung von Film verband Morgan nun die Spezifik der Videotechnik, das heisst ihre spiegelähnliche Funktion, welche die zeitgleiche Wiedergabe eines Ereignisses auf einem Monitor ermöglicht, mit seinem erwachten Interesse an Performance und Identitätsfindung:

„Als ich in New York anfang, mit Video zu arbeiten, lag es daran, dass ich plötzlich Herman entdeckte, mein Alter Ego oder die Person auf der anderen Seite des Spiegels, die zugleich die Person jenseits der kleinen Glasscheibe des Videomonitors ist.“<sup>15</sup>

Nachdem Morgan von 1984 bis 1988 in Amsterdam gelebt hatte, führte ihn ein Artist-in-Residence-Programm nach Genf.<sup>16</sup> Es war geradezu symptomatisch für Morgan, dass er abermals das Experiment einer künstlerischen Neuorientierung auf sich nahm und sich in den 1990er Jahren mit Malerei und Druckgrafik beschäftigte. Mit dem von ihm gegründeten Laboratoire d'impression, einer Druckwerkstatt kombiniert mit einem Offspace, engagierte sich Morgan dafür, der zeitgenössischen künstlerischen Grafik wieder ein grösseres Gewicht zugeben. In seinen Schweizer Jahren war ihm die Aufarbeitung seiner Filme und Performance-Arbeiten aus den 1960er und 1970er Jahren ein weiteres wichtiges Anliegen. Mit der Ausstellung *The Birth of Herman* 2003 im Musée d'art moderne et contemporain de Genève (MAMCO) wurden diese Werke erstmals umfassend präsentiert und gewürdigt.<sup>17</sup>

- [1] Siehe Renate Buschmann, „Die Erforschung eines Mediums. Filmbegeisterung in der Düsseldorfer Kunstszene der frühen siebziger Jahre“, in: Renate Buschmann, Marcel Marburger, Friedrich Weltzien (Hg.), *Dazwischen. Die Vermittlung von Kunst*, Berlin: Reimer 2005, S. 143–152.
- [2] Renate Buschmann, *Chronik einer Nicht-Ausstellung. ‚between‘ 1969–73 in der Kunsthalle Düsseldorf*, Diss. Universität zu Köln, Berlin: Reimer, 2006; Dies., *Chronik einer Nicht-Ausstellung. ‚between‘ 1969–73 in der Kunsthalle Düsseldorf*, Kat. Ausst., Kunsthalle Düsseldorf, Köln: DuMont 2007.
- [3] Siehe dazu Tony Morgan, „Fluxus und Fillious persönlicher Einfluss auf meine Arbeit“, in: Hans-Werner Schmidt (Hg.), *Robert Filliou, 1926–1987. Zum Gedächtnis*, Kat. Ausst., Kunsthalle Düsseldorf 1988, S. 21–22, hier S. 21. Eine ähnliche Darstellung hat Tony Morgan in dem Gespräch mit der Autorin am 14. Februar 1999 wiederholt, publiziert in: „Es lohnte sich, darüber nachzudenken, was ‚dazwischen‘ war. Tony Morgan im Gespräch mit Renate Buschmann“, in: *Buschmann 2007* (wie Anm. 2), S. 17–21.
- [4] Eintrag vom 26. Mai 1967: „Bei dieser koprophen Unterhaltung [mit einem Griechen über die Entleerung der Latrinengrube, Anm. der Autorin] fiel mir mein immer noch nicht verwirklichter Film ein, der zu Anfang einen frischen Kackhaufen in Grossaufnahme zeigen sollte, der durch die Därme (Röntgenbild) in den Magen zurückkehrt, wo sich die gekauten Fleischstücke sammeln, die aus dem Mund als Steak herauskommen, das man rückwärtsgehend zum Metzger bringt, der es im Schlachthaus wieder dem Ochsen anheftet, der am Schluss des Films, zu neuem Leben erweckt, auf einer sonnigen und blühenden Weide grasst und dabei natürlich einen grossen Fladen fallen lässt.“ Zitiert nach Daniel Spoerri, *Gastronomisches Tagebuch*, Neuaufll., Hamburg: Edition Nautilus 1995, S. 110f.
- [5] *Resurrection* wurde unter Mitwirkung von Achim Reinert produziert und in dessen Künstlerkneipe Creamcheese in Düsseldorf 1968 uraufgeführt.
- [6] Siehe Renate Buschmann, „Formen der Farbe: Tony Morgans ‚Colour Suspensions‘“, in: *Buschmann 2006* (wie Anm. 2), S. 66–72.
- [7] Eine Zusammenstellung von Morgans Filmen ist zu finden in *Who the Hell is Herman, anyway? Tony Morgan, 1960–1977*, Kat. Ausst., Musée d’art moderne et contemporain, Genf 2003. Ein lesenswerter Artikel, vom Künstler selbst geschrieben, ist: Tony Morgan, „The Media Explosive Years 1960–1980. Autobiographical research into the meaning of media/medium“, *mediamatic. Dutch Magazine on Media Art and Hardware Design*, 1/1 (1986), S. 23–33, <http://www.mediamic.net/14212/en/the-media-explosive-years-1960-1980> (letzter Zugriff 31. Dezember 2018).
- [8] Tony Morgan war mit Fluxus-Künstlern befreundet und hat mit einigen zusammen Filme gedreht, zum Beispiel *Some Events* (1969, mit George Brecht), *Double Happening* (1970, mit Robert Filliou und Emmett Williams) und *Düsseldorf ist ein guter Platz zum Schlafen* (1972, mit Robert Filliou).
- [9] Morgan 1986 (vgl. Anm. 7).
- [10] „Es lohnte sich, darüber nachzudenken, was ‚dazwischen‘ war. Tony Morgan im Gespräch mit Renate Buschmann“, 2007 (vgl. Anm. 3), S. 21.
- [11] Ebd., S. 20.
- [12] Ebd.
- [13] Der Film „Description“ ist ein Gruppenporträt der an der Ausstellung teilnehmenden Künstler und Organisatoren. En face erscheint jeweils der Teilnehmer – ausschliesslich Männer –, während die ihm zur Seite gestellt Partnerin im Profil zu sehen ist und die äusserlichen und charakterlichen Merkmale ihres Partners beschreibt.
- [14] Die Veranstaltung „Film kritisch“ fand vom 1. bis zum 3. Dezember 1971 in der Kunsthalle Düsseldorf statt. Siehe dazu Buschmann 2005 (wie Anm. 1).
- [15] „Es lohnte sich, darüber nachzudenken, was ‚dazwischen‘ war. Tony Morgan im Gespräch mit Renate Buschmann“, 2007 (wie Anm. 3), S. 20.
- [16] Bis zu seinem Tod 2004 lebte Tony Morgan mit seiner Familie in Genf.
- [17] Es erschien dazu die Publikation *Who the Hell is Herman, anyway? Tony Morgan 1960–1977*, Musée d’art moderne et contemporain, Genf 2003.



Tony Morgan, *Please stick out your tongue! Düsseldorf Tongues*, 1970  
Ansicht aus der Ausstellung *between 4*, Düsseldorf, 1970

## Serge Stauffer und der Film de recherche – Spuren einer Freundschaft

*Michael Hiltbrunner*



Fredi M. Murer, *Vision of a Blind Man* (Drehsituation), 21. Juni 1968

Um 1960 besuchten die späteren Filmemacher Georg Radanowicz und Fredi M. Murer die Fotoklasse an der damaligen Kunstgewerbeschule Zürich. Bei beiden entwickelte sich mit Serge Stauffer, damals Lehrer dieser Klasse, eine Freundschaft und ein Austausch, der in verschiedenen Filmen und Texten überraschende Spuren hinterlassen hat.<sup>1</sup> Dies auch nach 1965, als Stauffer die Klasse Form und Farbe für freie Gestaltung mitbegründete und sogar nach 1971, als die Klasse eigenständig als F+F Schule für experimentelle Gestaltung weitergeführt wurde. Für kurze Zeit wird um 1968 ein gemeinsames Interesse für einen „Film de recherche“ sichtbar, welcher die „untersuchende Funktion“ in den Mittelpunkt rückt.

### Kunstgewerbeschule Zürich

Serge Stauffer (1929–1989),<sup>2</sup> besuchte selber an der damaligen Kunstgewerbeschule in Zürich

(heute ZhdK – Zürcher Hochschule der Künste) die Fachklasse Fotografie und wurde an dieser Klasse ab 1957 Lehrer für Fotografie und Layout. Stauffer hatte sich schon als Jugendlicher für Avantgardkunst interessiert, zusammen mit André Thomkins seit dieser Zeit auch für Surrealismus und insbesondere für Marcel Duchamp. Wichtig war die Auseinandersetzung mit Film, so erhielt er den Namen Serge offenbar während eines Kuraufenthalts um 1949 im Westschweizer Ort Leysin, weil er das Werk des russischen Filmemachers Sergej Eisenstein lobte, und dieser löste von da an seinen bürgerlichen Namen Werner ab. Später schreibt er, Eisenstein gelte als der „grösste Meister der Filmkunst“ und seine Montage-Theorie sei „ohne Nachahmer“ geblieben.<sup>3</sup> 1954 wiederum traf und portraitierte Stauffer in Basel Lotte H. Eisner, die Chefkonservatorin der Cinémathèque française und Autorin von *L'écran démoniaque* (1952), einer wichtigen Studie über den Film während der Weimarer Republik in Deutschland.

Als Lehrer der Fotoklasse förderte Stauffer das Interesse seiner Schüler/innen am Film, und solche gab es einige, da Filminteressierte mangels einer Filmklasse oft die Fotoklasse belegten. Die vom 9. Januar bis 30. April 1960 gezeigte Ausstellung *Der Film* war für sie und andere Cinéasten ein wichtiges Ereignis. Der Neuigkeitswert für Zürich dieses gleichsam mehrmonatigen Filmfestivals war immens, tägliche Filmvorführungen sorgten für ein grosses Publikum, wie Thomas Schärer schreibt: „Eigentliches Herz der Ausstellung bildete ein Filmzyklus mit über hundert Schlüsselwerken der Filmgeschichte, ausgewählt von Mario Gerteis und Hanspeter Manz.“<sup>4</sup> Serge Stauffer kuratierte einen Ausstellungsteil, war unter der Leitung von Hans Fischli und Willy Rotzler an der Vorbereitung und praktischen Durchführung der Ausstellung beteiligt und gestaltete zusammen mit Jörg Hamburger den Katalog. Georg Radanowicz meinte im Gespräch, dass Stauffer somit „verantwortlich für einen Grossteil des Ausstellungsmaterials und für den Katalog“ war und dafür „unzählige Filme der Cinémathèque und von verschiedensten Archiven“ bestellte.<sup>5</sup>

Stauffer realisierte den Ausstellungsteil „Film-Regisseure und Film-Stile“ mit einer aufwändigen Dokumentation von 42 Spiel-, Dokumentar-, und

Animationsfilmen von 1912 bis 1957 durch ausgewählte und selbst hergestellte Screenshots. Dabei assistierten ihm die Schüler/innen der Fotoklasse: „Es war eine von Serge gestellte Aufgabe, anhand von ca. 12 Screenshots den Inhalt eines Films substanziell wiederzugeben“, beschreibt Fredi M. Murer, seit 1959 an der Kunstgewerbeschule Zürich und von 1960 bis 1962 Schüler der Fotoklasse.<sup>6</sup> Der Anspruch, keine Setfotos zu benutzen, sondern alle Bilder durch Abfotografieren der Filmprojektion selber herzustellen, hatte zur Folge, dass alle Filme mehrmals geschaut werden mussten: „Im Vortragssaal stiegen wir auf eine Leiter und fotografierten uns zwei- bis dreimal mit einer Leica durch die Filme hindurch“, was Murer „wie eine Filmschule“ vorkam.<sup>7</sup> Dank diesem Erlebnis entschied er sich, Filmmacher zu werden: „Vorher habe ich mich nicht für Kino und Film interessiert. Als Student sah ich mir darauf viele Filme an. In einem Film von [Robert J.] Flaherty [...] sagte ich mir: ‚Filmen ist meine Berufung.‘“<sup>8</sup>

Die ersten Filme von Murer zeugen von einer formalistischen Auseinandersetzung. Der Kurzfilm *Marcel* (1962) etwa, bei dem sein Mitschüler Robert Müller die Kamera führte, orientiert sich in Schnitten, Perspektiven und Kontrasten in der Bildsprache an Sergej Eisenstein, die Musik von Edgar Varèse passt wiederum gut ins experimentelle Repertoire von Stauffer.<sup>9</sup> In dem noch im selben Jahr realisierten tonlosen Kurzfilm *Carrara – Der gefallene Turm von Pisa* (1962), zur Exkursion der Fotoklasse nach Italien, bringt Murer das Spiel mit dem Material und dem Medium stärker in Interaktion mit der gefilmten Klasse, was an die Nouvelle Vague und somit an den damals ganz aktuellen Film erinnert.

In der Ausstellung von 1960 spielten Experimentalfilme (wie sie etwa von Oskar Fischinger oder Hans Richter bekannt waren) keine zentrale Rolle, ausser einigen experimentellen Spielfilmen wie etwa *Un chien andalou* (1928) von Luis Buñuel. Stauffers Auswahl zeugt von einem künstlerischen Blick, etwa bei französischen Regisseuren wie Georges Méliès, Louis Feuillade, René Clair oder Jean Vigo. Der von ihm kuratierte Ausstellungsteil, wie er in der Publikation dokumentiert ist, wirkt konzeptuell. Ausserhalb einer Filmausstellung, welche das Künstlerische dezidiert hervorhob, wäre er wohl nicht verstanden worden. Hier aber

reichte sich die Präsentation in ihrer Konzeptualität erfolgreich in andere Ausstellungen ein, bei denen Stauffer im Kunstgewerbemuseum mitarbeitete, etwa *Werner Bischof – Das fotografische Werk* (1957), *Dokumentation über Marcel Duchamp* (1960) oder *Georges Méliès – Beginn der Filmkunst* (1964).

Georg Radanowicz, von 1958 bis 1960 Schüler an der Fotoklasse, konnte für diese Ausstellung seinen ersten Film realisieren, den Kurzfilm *Elemente des Films* (1960).<sup>10</sup> Stauffer hatte den Auftrag wohl an ihn weitergegeben, denn Hans Fischli schreibt, dass sie den *Lehrern* der Fotoklasse die Aufgabe gestellt hätten, „Drehbücher zu schreiben für kurze Filmstreifen.“<sup>11</sup> Anfangs mit informativer Off-Stimme als Lehrfilm erkennbar, wendet *Elemente des Films* sich durch eine Abfolge von Filmtricks ins Absurde. Die Bewegungen eines anonymen Fechters (dargestellt von François Billeter), werden beschleunigt, verlangsamt, unterbrochen und rückwärts abgespielt, nach dem Motto: „Im Film ist es möglich, mit Bewegung im Raum neben herkömmlich formaler Gestaltung eine neue bewegte Wirklichkeit zu schaffen, die unserer Vorstellungskraft gerechter wird.“<sup>12</sup> Die surrealistische Subversion der Wahrnehmung, die sich vor uns abspielt, wirkte wohl auch als Provokation. Auf jeden Fall kam es mit dem Hauptlehrer der Fotoklasse, Walter Binder-Kempff, welcher ebenfalls einen Film für die Ausstellung realisiert hatte, zum Streit. Darauf verliess Radanowicz die Schule ohne Abschluss.

Glücklicherweise konnte er beim österreichischen Avantgardefilmer Ferry Radax, den er durch Stauffer kennengelernt hatte, beim Film *Am Rand* (1961–1963) von 1960–1961 als Assistent mitarbeiten.<sup>13</sup> Unter anderem assistierte auch die spätere Künstlerin Ida Szigethy und spielte darin der Experimentalpoet Konrad Bayer, der schon als Protagonist im Film *Sonne halt!* (1962) von Radax aufgetreten war. Der Experimentalfilm *Am Rand*, an mehreren Orten in Europa gedreht, war ein Auftragsfilm für Victor N. Cohen, dem Begründer der Werbefirma Advico in Gockhausen bei Zürich, als Geschenk für seinen Sohn<sup>14</sup> und wurde unter dem Titel *Um zwanzig* Ende 1963 am EXPRMNTL Festival im belgischen Badeort Knokke-le-Zoute aufgeführt.<sup>15</sup> Diese Filme von Radax lebten von Slapstick und surrealistischen Filmtricks, wie sie auch in den darauf folgenden Filmen von Radanowicz wichtig wurden.

Stauffer vertiefte ebenfalls seine Auseinandersetzung mit Film: Nachdem möglicherweise für die Ausstellung zu Marcel Duchamp 1960 im Kunstgewerbemuseum von Duchamps Film *Anémic cinéma* (1926) eine Kopie erworben wurde, erhielt Stauffer selber ebenfalls eine Kopie, erstellte davon Screenshots, die er dem Künstler 1961 zur Verifizierung schickte, und dieser empfahl eine Sequenz als „unbekannt“ zum Rausschneiden.<sup>16</sup> Auch reiste Stauffer mit dem Vorkursleiter Hansjörg Mattmüller und (ehemaligen) Schülern Ende 1963 an das Filmfestival EXPRMNTL 3.<sup>17</sup> Gerade Murer zeigte sich von der Reise beeindruckt: „Serge Stauffer nahm uns mit nach Knokke-le-Zoute. [...] Es ging um den Film als eine mögliche Art, sich künstlerisch auszudrücken. Dies war meine Heimat.“<sup>18</sup>

Das Erstaunen in der Filmszene über den künstlerischen Experimentalfilm, welcher in den 1960er Jahren schon breit bekannt war, zeugt von einer starken Spaltung der Kulturen. Auf der einen Seite war das Kino, dessen experimentelle Formen sich etwa in den Filmen von Jean-Luc Godard zeigten, auf der anderen Seite die bildende Kunst, in denen Filme gleichsam als bewegte Bilder wahrgenommen wurden. Die Kinos hatten ähnliche Mühe wie die Kunst, den experimentellen filmischen Arbeiten eine adäquate Plattform zu bieten. So entwickelte sich in den 1960er Jahren der Experimentalfilm als eigenständige Subkultur und als Schnittstelle zwischen den künstlerischen Genres.

Birgit Hein beschreibt 1971 ausführlich die Zusammensetzung dieser „Gegenbewegung“, das Genre selber und seine Teilbereiche. Sie teilt den Experimentalfilm in verschiedene Kategorien auf: den „formalen Film“, etwa von Kurt Kren oder ihr selbst; das „Expanded Cinema“, etwa von Peter Weibel oder Valie Export; den „erzählerischen Film“ wie von Rosa von Praunheim; den „Aktionsfilm“, etwa von Otto Muehl; den „politischen Film“, etwa von Erika Runge aber auch von Hellmuth Costard, und genereller in „Computerfilmkunst“ und „Video“.<sup>19</sup> Wie Hein 1977 für die documenta 6 in Kassel schreibt, geht es bei solchen Filmen nicht mehr um eine symbolische Darstellung einer ausserfilmischen Realität, sondern um eine „Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit des Films und seines Reproduktionsprozesses“, dabei „vollzieht sich die Untersuchung der Realitätsillusion gerade in der Destruktion des realen Bildes.

Herausgestellt werden die einzelnen Elemente, aus denen diese Realitätsillusion konstruiert ist.“<sup>20</sup>

### Film de recherche

In Zürich existierte ab Mitte der 1960er Jahre ebenfalls eine Experimentalfilmszene, die sich besonders mit dem Film Forum und der Platte 27 Plattformen schuf, wie Fred Truniger beschreibt: „Die allgemeine Aufbruchstimmung, die in den späten 1960er Jahren im Schweizer Film herrschte, hatte auch dem Experimentalfilmschaffen Auftrieb verliehen.“<sup>21</sup> Als wichtiger Exponent in der Schweiz galt der Filmemacher Hans Helmut Klaus (HHK) Schoenherr, welcher auch die Zeitschrift *Supervisuell* herausgab.

In der von Stauffer und Mattmüller zusammen begründeten Klasse Form und Farbe (F+F) für freies Gestalten, die sich schnell als freie Kunstklasse etablierte, spielte Film jedoch keine besondere Rolle, vielleicht auch weil von 1967 bis 1969 an der Kunstgewerbeschule die „Filmworkshops“ angeboten wurden.<sup>22</sup> In der Klasse F+F war zuerst Pop Art stilangehend, aber spätestens mit dem Kurs „Teamwork“ von Stauffers Frau, der Künstlerin Doris Stauffer, setzten sich ab 1969 Happening und politische Aktionskunst durch. Serge Stauffer interessierte sich als Lehrer der Klasse weiter für Ideen von Kunst als Forschung. 1968 zeigte er in einem Vortrag über „gestalterische Forschung“ an einer Tagung des Schweizerischen Werkbundes zur Reform der Gestaltungsausbildung in Baden bei Zürich neben anderen künstlerischen Beispielen den experimentellen Kurzfilm *Melinda im Baum* (1968) von Peter Schweri als „absolut ungeschnittene Filmskizze“. Er zog daraus die Schlussfolgerung, dass „der Künstler sich seiner Forscher-tätigkeit heute bewusst geworden ist“, als ein „Erforscher unbekannter Möglichkeiten im Bereich der Sensibilität.“<sup>23</sup> Dieser Idee folgend zeigte Stauffer 1968 am Kleintheater Luzern auch eine „multi-media-dia-show“ mit dem Titel *the nine sense show*, mit Beteiligung von Doris Stauffer, Fredi M. Murer, Markus Raetz, Georg Radanowicz, Anton Bruhin, Renzo Schraner, Peter Schweri und dessen Hund.

Peter Schweri, hatte um 1960 den Vorkurs bei Mattmüller besucht, begann danach die Grafikfachklasse,

entschied sich dann aber für die freie Arbeit als Künstler. Um 1968 drehte er mehrere Filme, einen davon über die Familie Stauffer, in dem absurde Happenings und Kamerafahrten durch Haus und Garten zusammentreffen und Radanowicz ebenfalls vorkommt.<sup>24</sup> Um diese Zeit realisierte Schweri mehrere Filme, auch für die IBM, und Film- und Dia-Animationen für drei Wände im Club Blackout in Kloten bei Zürich, doch alle Filme von Schweri ausser eines Ansichtsdigitalisats des Stauffer-Familien-Films sind verschollen.

Radanowicz wiederum lud Serge Stauffer zu einem Gruppenfoto von Peter Gaechter für die *Schweizer Illustrierte* ein, auf welchem zur Schlagzeile „Junge Schweizer Film-Rebellen“ auch Iwan Schumacher, Barbara Davatz, Peter Schweri, Lizzy Schapper, Georg Radanowicz, Pamela Ammann, Klaus Zaugg, Robert Müller, HR Giger und Stargast Robert Nelson abgebildet waren. Der Zürcher Filmklub in der Platte 27 hatte den US-amerikanischen Experimentalfilmer Robert Nelson im Februar 1968 auf Vermittlung von Radanowicz eingeladen seine Filme zu zeigen.<sup>25</sup> Die Klasse F+F ihrerseits besuchte laut Programm auf ihrer Exkursion nach Düsseldorf 1968 auch den Filmkünstler Lutz Mommartz, welcher zu dieser Zeit halluzinogene Kurzfilmexperimente realisierte und mit dem „Ur-Selfie“ *Selbstschüsse* (1967) in Knokke-Le-Zoute einen Preis gewann.<sup>26</sup>

Murer hatte seit 1965 ein Œuvre experimenteller Kurzfilme geschaffen, von denen in zweien auch Exponenten der Zürcher Kunst und Gegenkultur portraitiert werden, in *Chicorée* (1966) der Poet und und Publizist Urban Gwerder und in *Sad-is-Fiction* (1969) der Künstler Alex Sadkowsky.<sup>27</sup> *Chicorée* wurde für die künstlerischen *Poëtenz*-Performances von Urban Gwerder realisiert. In diesen Filmen von Murer wurde das Medium gleichsam aus den Fugen gebracht, künstlerische Performances eingeflochten, die Leinwand sozusagen mit Farbe bekleckert und die Lesbarkeit der Erzählung herausgefordert, ohne sie aber aufzulösen. Ähnlich unbeschwerte Kurzfilme realisierte zu dieser Zeit auch Radanowicz, etwa in *Glump* (1967), einer (Werbe-) „Spot-Verballhornung“ mit Schweri und dem Musiker Mani Neumeier im Auftrag der Werbeagentur GGK in Basel, oder in *Pic-Nic* (1967), der „Aufzeichnung eines skurrilen Mahls des Zürcher Künstlers Friedrich Kuhn“ für einen

italienischen Nachtclub.<sup>28</sup> Im Kurzfilm *13 Berner Museen* (1968, mit Balthasar Burkhard), den Harald Szeemann für die Berner Museen in Auftrag gab, und besonders in *22 fragen an max bill* (1969), den Radanowicz selber zusammen mit H. Peter Walker produzierte, wurde die filmische Erzählung nicht nur durch formale Experimente, sondern viel mehr durch ein kritisches Insistieren herausgefordert.<sup>29</sup> Die Off-Stimme (Claus Bremer) wiederholt nicht nur die Aussagen von Bill, sondern kritisiert diesen offen, was am Filmende in einer Kritik am Film selber mündet.

Eine Veränderung der Filmsprache zeigt sich auch bei Renzo Schraner, welcher nach dem Besuch der Kunstgewerbeschule Zürich um 1960 beim Zoologischen Museum der Universität Zürich wissenschaftliche Trickfilme realisierte und daneben experimentelle Filmcollagen schuf.<sup>30</sup> Der Kurzfilm *Allab* (1967) provoziert mit einer assoziativen Pop-Art-Sprache und erinnert an die danach bekannten Monty-Python-Filme. Eine spätere, nur neun Sekunden lange Filmschleife von Schraner (o.T., ca. 1968/1969) ist dagegen reduziert und konzeptuell.<sup>31</sup> Aus dem Auto gefilmt sehen wir Abschnitte einer mit abwechselnden Farben hinterlegten Autofahrt durch eine Landschaft im Schweizer Mittelland, in schneller Abfolge gleich wieder in den Anfang mündend. Die poppige Aufregung ist weg, vor uns liegt die Banalität der örtlichen Landschaft, deren schnelle Durchquerung uns in einer Schleife festhält, die wir erst nach längerem Schauen wirklich glauben.

Ein Film, der ganz als Versuchsanlage konzipiert wurde, ist *Vision of a Blind Man* (1968) von Murer: „*Vision of a Blind Man* war im besten Sinne des Wortes ein Experimentalfilm, eine Art Forschungsprojekt. [...] Ich überlegte mir, was passierte, wenn ich [...] mir die Augen verbinden, die Kamera auf die Schultern nehmen und filmen würde und mich von allen übrigen Sinnesorganen leiten liesse.“<sup>32</sup> So wurde er am 21. Juni 1968, am längsten Tag des Jahres, von seinen Mitstreitern Renzo Schraner und Christian Kurz vom Morgengrauen bis in den Abend in und um Zürich an verschiedensten Orten mit verbundenen Augen und betriebsbereiter Kamera hingestellt. Eine Szene spielt in Seebach bei der Familie Stauffer mit weiteren Freundinnen und Freunden. Serge Stauffer taucht mit verbundenen Augen vor der Kamera auf und meint zu Murer, dass er sich

die Augen aus Sympathie zu Murer ebenfalls verbunden habe. Der Film wurde als Prototyp eines „Film de recherche“ an einem Gespräch des Schweizerischen Werkbundes mit Murer, Radanowicz und Alexander J. Seiler im Frühjahr 1969 erstmals vorgeführt: „Oft verblüffend ist der Widerspruch zwischen dem, was seine Kamera sieht; sind die manchmal hilflosen, öfter aber auf poetische Art präzisen Reflexionen Murers und seine Feststellung, wie anders ihm die akustische Realität die Umwelt zeigte“, wie in der damaligen Besprechung in der *Neuen Zürcher Zeitung* steht.<sup>33</sup>

Diese Idee eines „Film de recherche“ zeigte sich zumindest an diesem Gespräch als mögliche Alternative zu den Avantgarden des Experimentalfilms und dem politischen Film. Der politische Film, um 1970 etwa in der deutschen *Filmkritik* oder der französischen *Cinéthique* vertreten, wandte sich gegen den künstlerischen Avantgardefilm, welcher „einzig und allein durch die Erforschung des Spezifischen einer künstlerischen Praxis definiert“ werde, um zu beweisen, dass „diese Kunst anderen ebenbürtig“ und damit einer „sehr idealistischen Wesenssuche verbunden“ sei, wie dies Jean-Paul Fargier 1972 schreibt.<sup>34</sup> Der Forschungsfilm erschien in diesem Moment wohl als mögliche Alternative zum experimentellen wie zum politischen Film, dem sich diese Regisseure nicht wirklich zugehörig fühlten. Der Forschungsfilm benennt als Teil des Wissenschaftsfilms filmische Aufzeichnungen, mit denen Sachverhalte für die Forschung selber festgehalten werden. In der International Scientific Film Association bildete sich dafür 1950 ein Forschungsfilm-Komitee, welches ab 1952 die Zeitschrift *Research Film/Le Film de Recherche/Forschungsfilm* herausgab. Künstlerische Sachverhalte spielen darin keine Rolle, sehr wohl aber technische. In einer Ausgabe von 1967 werden beispielweise neue Filme aus der Biologie, der Völkerkunde, der Volkskunde und aus den technischen Wissenschaften vorgestellt.<sup>35</sup>

Im Umfeld des Forschungsfilms gab es sehr wenige Filmemacher, die sich für künstlerische Fragen interessierten. Einer davon war sicher Jean Painlevé, welcher sowohl als Dokumentarfilmer, Wissenschaftsfilmer und Experimentalfilmer aktiv war. Er gründete 1930 in Frankreich das Institut de cinématographie scientifique, für eine „recherche pour le cinéma“ und „recherche par le cinéma“, war im



Hansjörg Mattmüller und Serge Stauffer, *Obne Titel (Volano)*, 1969, CH  
Zwei Filme. Parallelprojektion, Normal 8, 9:22 Minuten



Georg Radanowicz, *Obne Titel (F+F Schule, Samstagskurs)*, 1973, CH  
Super-8 Film, 12:27 Minuten

selben Jahr Mitbegründer der internationalen Association pour la documentation photographique et cinématographique dans les sciences und in dem Gebiet auch nach dem Zweiten Weltkrieg aktiv.<sup>36</sup> Die künstlerische Perspektive spielte in allen Arbeiten von Painlevé eine wichtige Rolle, als eigenständiger Zweig konnte sich aber ein künstlerisch interessierter Forschungsfilm zu dieser Zeit ebenso wenig etablieren wie die forschende Kunst generell. Trotzdem gab es solche Bestrebungen im Experimentalfilm, wie etwa *La région centrale* (1971) von Michael Snow zeigt, in welchem er in einer radikalen Versuchsanordnung mit einer robotergesteuerten Kamera eine karge kanadische Landschaft in ununterbrochener Kamerafahrt mit nie gleicher Einstellung abfilmte.

#### Film an der F+F

Die Klasse F+F an der Kunstgewerbeschule Zürich hatte bis 1969 keine Filme realisiert. Im Tätigkeitsbericht der Klasse werden aber Ende 1968 als Bedürfnisse unter anderem auch „Filmkamera anschaffen“ und „bessere Projektionsanlage“ genannt.<sup>37</sup> Im Herbst 1969 realisierten Stauffer und Mattmüller auf der Exkursion nach Volano in Italien mit der Klasse zwei gleich lange Filme als Doppelprojektion.<sup>38</sup> Die Stimmung war angespannt: Die Schulleitung hatte gegen die Klasse Strafmassnahmen ergriffen und dabei Doris Stauffer und Bendicht Fivian den Kurs gekündigt. Möglicherweise gerade deshalb führte die Klasse am Meer und im Hof des Wohnhauses zahlreiche Happenings auf, welche Mattmüller und Serge Stauffer gleichzeitig filmten. Bendicht Fivian tritt darin mit einer Performance auf, die an eine satanische Zeremonie erinnert. Serge Stauffer filmte, wie ein Jahr zuvor Murer, mit verbundenen Augen. Der Film hat etwas Schwebendes, ist unaufhörlich in Bewegung, aber gleichzeitig von dokumentierender Ruhe. Die Bildsprache ist hippiesk und erinnert an die Filme von Alejandro Jodorowsky, jedoch ohne eine narrative Handlung. Die zwei parallelen Kurzfilme ohne Ton dokumentieren aus zwei Sichten ein verspieltes und teilweise surreales Treiben.

Nach der Exkursion zeigte die Klasse zu ihrer Verteidigung zahlreiche Präsentationen, in denen Dia- und Filmprojektionen zentral waren. Vor der Schulleitung,

anderen Klassen, den Eltern und dem Lehrerkonvent zeigten sie die sogenannte „Minimal“-Präsentation mit Dias und „etlichen Filmen“.<sup>39</sup> Als die Schulleitung auch danach auf der Strafmassnahme beharrte, formte die Klasse und ihre Lehrpersonen einen offenen Protest, beschloss anfangs 1970 die gemeinsame Kündigung und löste so einen nationalen Medienskandal aus. Eine Dia- und Filmshow zeigten die Lehrer der Klasse F+F im Frühjahr 1970 auch im Club bel etage in Zürich.<sup>40</sup> Nach weiteren Auftritten und einer Ausstellung in der Kunsthalle Bern im Sommer 1970 wurde im Januar 1971 die F+F Schule für experimentelle Gestaltung von Hansjörg Mattmüller, Peter Jenny, Doris Stauffer und Serge Stauffer begründet.

Radanowicz stieg 1971 ebenfalls als Lehrer bei der F+F ein und bot mehrere Filmkurse an. Den Sonderkurs „Foto-Film“ boten der Künstler Urs Lüthi und Radanowicz von Juni bis September 1971 gemeinsam an. Lüthi leitete den Teil zur inszenierten Fotografie, mit Collagen aus vorhandenem Fotomaterial, aus Bildserien oder Fotoromanen, und Radanowicz den Teil mit praktischer Filmarbeit und Möglichkeiten filmischen Ausdrucks „ohne Rücksichtnahme auf Filmgeschichte, professionelle Technik und Hollywood, Nouvelle Vague und Neues Kino“.<sup>41</sup> 1972 bot Radanowicz die Kurse „Neinsager gesucht“ und „Die Filmkamera als Skizzenblock.“ In einem dieser Kurse entstand auch der Super-8-Film *F+F* (ca. 1971/1972), ein filmisches Portrait der Teilnehmenden als Gruppe.<sup>42</sup> Eine Person nach der anderen wird abgefilmt, aber nur unvollständig, so dass wir die Personen nicht als Ganze wahrnehmen können, aber alle zu einem einzigen Bild des gelebten Hedonismus an der F+F verschmelzen: Ruhige, sichere Posen, entspanntes Lachen, diese uns entrückte Glücklichkeit, der selbstverständlich individuelle Lifestyle, diese witzige Coolness der Jeanshose und Sonnenbrille. Radanowicz gelang hier durch Weglassung und Aneinanderreihung ein faszinierender Einblick in eine Szene, ohne Narration und ohne Erklärung.

Der Kurs „Die Filmkamera als Skizzenblock“ wurde zu dieser Zeit auch von Sebastian C. Schroeder angeboten.<sup>43</sup> In Kurzfilmen wie *Collage Nr. 1* (1969) und *Unterschätzen Sie Amerika nicht* (1971) hatte er auf eigene Weise reflektierende und recherchierende Essayfilme geschaffen. Die Rolle der F+F und seine Arbeit dort nahm er aber in eigenen

Worten nicht besonders ernst: „Also F+F. Bei Stauffer. Ich weiss nicht. Er hat uns irgendwas gezahlt. Vielleicht pro Kurs 120 Franken oder irgend so was. Wir sind dahin gegangen und haben einfach irgendwelchen Blödsinn erzählt.“<sup>44</sup> In diesen Worten drückt sich aus, wie die F+F von vielen wahrgenommen wurde: als nicht wirklich ernst zu nehmende Institution. Trotzdem schätzte Schroeder offenbar diese Plattform und bot 1977 in mehreren Klassen wieder einen Kurs an, zu „Film und Video“, mit Super-8-Filmen als Basis.<sup>45</sup>

Im Unterricht von Serge Stauffer spielte Film auf diese Weise, wie sie sonst aus der Videokunst bekannt ist, ebenfalls eine Rolle, etwa im Kurs „information-kommunikation“ vom 14. Juni 1973:

„jeder, der mitmachen will, hat eine gewisse länge filmmaterial zur verfügung. die aufgabe besteht darin, 3 verschiedene einstellungen zu filmen, die im ablauf einen *assoziativen* zusammenhang haben, um die sequenzen der einzelnen teilnehmer zu unterscheiden, filmt jeder zuvor während 3 sekunden eine neutrale fläche.“

Dem folgte eine weitere Aufgabe zum Thema „Synthesen“: „anregung für einen 1-minuten-film: von einem mitschüler ein kurzes ‚verschrobenes porträt‘ filmen, das unüblich, verquer, ungewöhnlich, abnormal, verrückt wirkt.“<sup>46</sup> Das Kinoformat oder Film als Genre spielen darin keine Rolle. Film wird zu einem von verschiedenen Medien, welche die experimentelle Kunst dieser Zeit nutzt. Mit seinen Ideen zu Kunst als Forschung entwickelte Stauffer ab 1976 eine umfassende Theorie, in welcher sich Kunst „zu einem spezialisierten beruf“ umformen soll, „der der gesellschaftlichen forschung“ dient: „sie soll eine erweiterte anthropologie“ darstellen, „die sich mit dem ganzen menschen befasst.“<sup>47</sup>

Über die Filmszene äussert sich Stauffer zu dieser Zeit eher distanziert. So meint er 1974 rückblickend auf den Ausflug nach Knokke-le-Zoute 1963, dies habe „angeblich einfluss“ gehabt „auf die entwicklung des schweizer films“.<sup>48</sup> Darin drückt sich die Enttäuschung aus, dass viele der jungen Filmemacher in den 1970er Jahren konventionelle

Filme zu realisieren suchten und der Experimentalfilm keinen Markt fand, was wiederum Dieter Meier bemängelt: „Ganz im Gegensatz zu all den Murers und Radanowiczs dieser Welt – diese Jungfilmer sind ja überall an diese Töpfe heranmarschiert und gefördert worden – wurde diese Art von Film nie unterstützt.“<sup>49</sup>

Die F+F Schule selber besorgte sich in dieser Zeit eine Videokamera, und schon 1975 finden sich Aufnahmen der jungen Künstler/innen, etwa mit Klaudia Schifferle, Rudolf de Crignis oder Thomas Fehlmann. Die Filmszene handelte Stauffer zu dieser Zeit unter dem Thema „kitsch“ ab, in einem Kurs von 1975 etwa in der Aufgabe „plakat“: „einen filmtitel aus dem gegenwärtigen zürcher anbot herausgreifen und ein werbeplakat für diesen film entwerfen.“<sup>50</sup> Doch die persönlichen Freundschaften blieben, und Stauffer schrieb 1976 an Radanowicz: „deine kurzfilme habe ich unheimlich genossen, weil sie eben keine warhol-filme sind, keine schoenherr-filme, sondern 70er jahre atmosphäre haben“, – gleichzeitig drückt Stauffer in diesem Brief seine Enttäuschung über die Entwicklung der Filmszene in der Schweiz aus: „gemessen an dem, was ich als ‚kunst‘ bezeichne, sehe ich wenig forschung im film und in der fotografie.“<sup>51</sup> Im Zitat zeigt sich, dass Stauffer nicht unbedingt im Experimentalfilm dieser Zeit, sondern in den vergleichsweise konventionellen Filmen von Radanowicz, wie *22 fragen an max bill*, besonderes Potential für eine forschende Kunst vorfand.

Film spielte aber in der forschenden Kunst von Stauffer keine besondere Rolle mehr. In den Unterrichtsunterlagen von 1977 beschreibt er „die *video-apparatur* als das uns neuste und unbekannteste *sensible gerät* der wahrnehmung, das, richtig verstanden, am meisten rückkopplung und information zulässt über den gegenwärtigen stand unserer wahrnehmung.“ Denn:

„die *kamera* (mit ihren blickwinkeln) ist eine art richtstrahl von bestimmten volumen; ein ‚raumkegel‘, innerhalb dessen gewisse geschehnisse passieren können, [...] ein ‚ereignis-raum‘, der mehr oder weniger erfasst und gelebt wird, der aber informationen liefert über unser befinden, die – nach meiner meinung – durch kein anderes, heute bekanntes

medium, ersetzt werden. / wer dies erfasst, ist imstande, seine eigene *ereignis-fähigkeit* zu erleben und zu dokumentieren.“<sup>52</sup>

### Fazit

In den 1960er Jahren entwickelte sich eine Experimentalfilmszene, welche offen für Ideen der Forschung war. Die Gratwanderung für diese forschenden Filme bestand darin, nicht nur auf sich selbst zu verweisen oder nicht nur auf anderes, sondern als wirkliche Bereicherung für den Film als Kunstform, die „untersuchende Funktion“ zu aktivieren, wie Hartmut Bitomsky es 1971 nennt:

„Solche Filme erklären, indem sie sich als eine Bedingung der Klärung untersuchen – sie zeigen sich nicht unberührt von dem, was sie berühren. Die Produktivität dieser Filme liegt darin, dass sie die schreibenden und lesenden Menschen ‚zu einer wirklichen Poetik der Erforschung‘ führen.“<sup>53</sup>

Dies entspricht zu dieser Zeit zumindest in der bildenden Kunst einer wichtigen Stossrichtung, wie Karin Thomas 1972 schreibt: „Der fundamentale Fortschritt der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert artikuliert sich daher in wachsendem Masse konzeptionell als Verzicht auf handwerkliche Virtuosität in der Abbildung von naturalistischer Phänomenalität und als Anpassung an die problemforschende Methodologie der Wissenschaft.“<sup>54</sup> Verschiedene Künstler wie Ferdinand Kriwet richteten ihre Arbeit nach solchen Grundsätzen aus: „Von der zeitgenössischen Literatur verlangte er, auf das ‚Erfinden und Erdichten‘ zu verzichten und sich auf ihr Material, die Sprache zu besinnen. Auch bei seinen Filmen sollte ausschliesslich Gefundenes die Komposition bestimmen: Die ‚Texte‘ der Massenmedien – Fernsehbilder, Zeitungsartikel und Pressebilder – wurden von Kriwet gesammelt, seziiert und zu etwas Neuem montiert“, wie Marc Matter beschreibt.<sup>55</sup>

Die erwähnten Filme im Umfeld von Stauffer, wie der Loop von Renzo Schraner von 1968/1969, die Parallelprojektion von Hansjörg Mattmüller und Serge Stauffer von 1969, der F+F-Film von Georg Radanowicz von 1971/1972 und

insbesondere *Vision of a Blind Man* von Fredi M. Murer von 1968, versuchten das Format Kino hinter sich zu lassen und über das Medium Film auf künstlerische Weise eine „untersuchende Funktion“ zu aktivieren. Diese Phase dauerte nur sehr kurz, blieb eine Episode und wurde zumindest in der F+F bald darauf durch das neue Medium Video ersetzt.

- [1] Die meisten hier im Mittelpunkt stehenden Filme wurden 2013 in der vom Autor kuratierten Ausstellung *serge stauffer – kunst als forschung* im Helmhaus Zürich gezeigt, dabei wurden die hier beschriebenen Verbindungen erst evident. 2012 führte der Autor dafür zahlreiche Gespräche, etwa mit Robert Cohen (dem Sohn von Victor Cohen), Fredi M. Murer, Jürg Nutz, Georg Radanowicz, Peter Schweri, Doris Stauffer oder Veit Stauffer. Für den vorliegenden Artikel halfen dankenswerterweise wiederum Murer, Radanowicz, Thomas Schärer und Fred Truniger mit Rat und Tat. Herzlichen Dank für Archivsicht an Doris Stauffer, die Graphische Sammlung der Schweizerischen Nationalbibliothek in Bern, das Archiv der Kunsthalle Bern und das Archiv der Zürcher Hochschule der Künste und für die Auskunft der Cinémathèque suisse in Lausanne.
- [2] Unter der Leitung des Autors wurde 2013–2014 das Archiv von Serge Stauffer in der Graphischen Sammlung der Schweizerischen Nationalbibliothek in Bern erschlossen und zugänglich gemacht.
- [3] „Serge Stauffer: Filmrecherche und Filmstile“, in: Hans Fischli und Willy Rotzler (Hg.), *Der Film. Geschichte, Technik, Gestaltungsmittel, Bedeutung*. Wegleitung des Kunstgewerbemuseums, 231, Zürich: Kunstgewerbemuseum, 1960, S. 49–135, hier S. 102–103.
- [4] Thomas Schärer, *Zwischen Gotthelf und Godard. Erinnernte Schweizer Filmgeschichte 1958–1979*, Zürich: Limmat Verlag 2014, S. 53.
- [5] Thomas Schärer, „Interview mit Georg Radanowicz“, 25. September 2008 (Protokoll), *Projekt Cinémémoire.ch*, S. 7.
- [6] Fredi M. Murer, E-Mail an den Autor, 1. September 2014[a], S. 1.
- [7] Fredi M. Murer, [Interviewauszug], 2014[b], in: Schärer 2014, (wie Anm. 4), S. 52.
- [8] Bice Curiger, Dieter Meier, Fredi M. Murer, Sissi Zöbeli: „Zweite Gesprächsrunde“, in: *Die wilden Sixties in Zürich: Im Rahmen der Ausstellung „Friedrich Kubin: Der Maler als Outlaw“ im Kunsthaus Zürich*, Zürcher Kunsthaus Kunstgesellschaft, Zürich 2011, S. 22–31, hier S. 22–23.
- [9] Vgl. Fredi M. Murer: *Marcel* (1962). Archiv des Künstlers; Fredi M. Murer, *Carrara. Der gefallene Turm von Pisa* (1962). Archiv der Zürcher Hochschule der Künste, EAA-2005-E01-130.
- [10] Vgl. Georg Radanowicz, *Elemente des Films* (1960). Archiv der Zürcher Hochschule der Künste, EAA-2005-E01-119
- [11] Hans Fischli und Willy Rotzler (Hg.): *Der Film. Geschichte, Technik, Gestaltungsmittel, Bedeutung*, Wegleitung des Kunstgewerbemuseums, 231, Zürich: Kunstgewerbemuseum 1960, S. 11.
- [12] Georg Radanowicz, „Elemente des Films“, in: Fischli/Rotzler 1960 (wie Anm. 11), S. 41.
- [13] Vgl. Schärer/Radanowicz 2008 (wie Anm. 5), S. 10.
- [14] Vgl. Ferry Radax, *Am Rand / En marge*. Cinémathèque suisse Lausanne, Fonds Topic Film, cote 1982 0930 00 bis 04 (mehrere Versionen).
- [15] Vgl. Royal Film Archive of Belgium (Hg.): *exprmntl. Third International Experimental Film Competition. Knokke-Le-Zoute, December 25th 1963 to January 2nd 1964*, (Katalog), Brüssel: Cinémathèque royale de Belgique [1964], n.p.
- [16] Vgl. *Marcel Duchamp: Die Schriften. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte*, übersetzt, kommentiert und hrsg. von Serge Stauffer. Zürich und Cochabamba: Regenbogen Verlag Theo Ruff 1981, S. 267; Rose Sclavy [Marcel Duchamp], *Anémé cinéma* (1926). Archiv Serge und Doris Stauffer, GS-STAUFFER-A-06-c-01 und -02.
- [17] „Die Lehrer F+F: Pappelmann-Report“, in: Hans-Rudolf Lutz u.a. (Hg.), *Experiment F+F, 1965–1970*, Zürich: H.R. Lutz 1970, S. 121–152, hier S. 123. Darin wird auch der Fotoklasse-Lehrer Walter Binder-Kempff als Mitreisender genannt. Fredi M. Murer erinnerte sich aber, dass dieser nicht dabei war, Fredi M. Murer, E-Mail an den Autoren, 22. Dezember 2014[c], S. 1.
- [18] Murer 2014[b] (wie Anm. 7), S. 286.
- [19] Vgl. Birgit Hein, *Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino*, Frankfurt am Main: Ullstein 1971.
- [20] Birgit Hein, „Film über Film“, in: [Documenta GmbH, Hg.]: *documenta 6* (Ausstellungspublikation), 3 Bände, Kassel: Paul Dierichs, 1977, Band 2, S. 255–257, hier S. 255.
- [21] Fred Truniger und Julia Zutavern: „In der Arbeit künstlerisch, in der Öffentlichkeit politisch – der Kampf der internationalen Experimentalfilmbewegung um Anerkennung“, in: Urs Berger u.a. (Hg.): *Filmfrontal. Das unabhängige Film- und Videoschaffen der 1970er und 1980er Jahre in Basel*, Kat. Ausst., Basel: Friedrich Reinhardt Verlag, 2010, S. 19–25, hier S. 22.
- [22] Vgl. Thomas Schärer: „Wir zwollten den Film neu erfinden!“. *Die Filmarbeitskurse an der Kunstgewerbeschule Zürich 1967–1969*, (mit DVD), Zürich: Limmat Verlag 2005.
- [23] Serge Stauffer, „Beitrag zu weiteren Konzeptionen“ [Vortrag über „gestalterische Forschung“], 1968, in: *Serge Stauffer: Kunst als Forschung. Essays, Gespräche, Übersetzungen, Studien*, hrsg. von Helmhaus Zürich, Zürich: Scheidegger & Spiess 2013, S. 47–51, hier S. 50.
- [24] Peter Schweri, o.T. (Stauffer-Familienfilm, Digitalisat), 1968. Archiv Serge und Doris Stauffer, GS-STAUFFER-D-01-SCHWERI.
- [25] Schärer 2014 (wie Anm. 4), S. 285–286.
- [26] o.A.: Klasse F+F, Exkursions-Programm, Reise Kassel – Düsseldorf – Essen, 21.–30. September 1968 (Unterrichtsmaterial), Archiv Serge und Doris Stauffer, GS-STAUFFER-A-05-a-01, S. 2.
- [27] Fredi M. Murer: *Chicorée* (1966); *Sad-is-Fiction* (1969), beide: Archiv des Künstlers.
- [28] Schärer 2014 (wie Anm. 4), S. 248.
- [29] Georg Radanowicz und Balthasar Burkhard: *13 Berner Museen* (1968); Georg Radanowicz: *22 fragen an max bill* (1969), beide: Lichtspiel, Kinemathek Bern.
- [30] Vgl. Murer 2014[a] (wie Anm. 6)
- [31] Renzo Schraner: o.T. (ca. 1968/1969), Filmschlaufe. Archiv Serge und Doris Stauffer, GS-STAUFFER-D-01-SCHRANER.
- [32] Ebd., S. 292. Vgl. Fredi M. Murer: *Vision of a Blind Man* (1968). Archiv des Künstlers.
- [33] ju.: „Film – Hohlspiegel unserer Umwelt?“, Podiumsgespräch des Werkbundes, *Neue Zürcher Zeitung*, 196, 28. März 1969, S. 11.
- [34] [Jean-Paul Fargier]: „Wachablösung“, in: *Filmische Avantgarde und politische Praxis. Gruppe Cinématique*, hrsg. und ins Deutsche übertragen von Beatrix Schumacher u.a. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1973, S. 129–162, hier S. 132–133.
- [35] *Research Film 6* (1, 1967), Index.
- [36] Vgl. Jean Painlevé, *Cinéma et recherche* (ca. 1955, Manuskript, Vortrag für den Palais de la découverte, Paris), Archiv Jean Painlevé bei Les Documents Cinématographiques, Paris, ohne Signatur.
- [37] *Die Lehrer F+F* 1970 (wie Anm. 13), S. 133.
- [38] Hansjörg Mattmüller und Serge Stauffer: o.T. (Volano, „Hansjörg links“, „Serge rechts“), 2 Filme. Archiv Serge und Doris Stauffer, GS-STAUFFER-A-05-d-01 und -02.
- [39] Ebd., S. 137
- [40] o.A.: *Club Bel Etage, Zürich: 16. März 1970, Lehrer der Klasse Farbe + Form* (sic!) (f+f) *der Kunstgewerbeschule, Dia- und Filmshow* (Einladung), Archiv Serge und Doris Stauffer, GS-STAUFFER-A-05-a-01, S. 1.
- [41] „F+F-Kurse für experimentelle Gestaltung, Zürich, Juni – September 1971, Programm 2“ (Kursblatt), Archiv der Kunsthalle Bern, Ablage zur Ausstellung F+F 1970.
- [42] Georg Radanowicz, *F+F* (ca. 1971/1972). Archiv Serge und Doris Stauffer, GS-STAUFFER-A-05-d-04.
- [43] Vgl. „F+F-Kurse für experimentelle Gestaltung Zürich, 4. Programm, 20. Januar – 29. März 1972“ (Kursblatt), Archiv der Kunsthalle Bern, Ablage zur Ausstellung F+F 1970); o.A.: *F+F Schule für experimentelle Gestaltung Zürich* (Werbebroschüre), [ca. 1973], Archiv Serge und Doris Stauffer, GS-STAUFFER-A-11-d.
- [44] Thomas Schärer und Fred Truniger, Interview mit Sebastian C. Schroeder (Protokoll), SFE Schweizer Filmexperimente, 2011, S. 33.
- [45] F+F Schule, „F+F Tagesklasse Freyastrasse, 3. Okt. – 23. Dez. 1977“ (Kursblatt), Archiv Serge und Doris Stauffer, Bestand Doris Stauffer; F+F Schule, „F+F Tagesklasse Drahtschmidli, 3. Oktober – 24. Dezember 1977“ (Kursblatt), Archiv Serge und Doris Stauffer, GS-STAUFFER-A-11-c.
- [46] Serge Stauffer, „information-kommunikation, 14. Juni 1973“ (Kursblatt), Archiv Serge und Doris Stauffer, GS-STAUFFER-A-11-d, S. 1.
- [47] Serge Stauffer, „kunst als forschung“, in: Helmhaus 2013 (wie Anm. 23), S. 179–231, hier S. 179.
- [48] Serge Stauffer, *Selbstdarstellung. Vergangenheit*, 24. November 1974 (Manuskript), Archiv Serge und Doris Stauffer, GS-STAUFFER-A-11-d, S. 2.
- [49] Dieter Meier, [Interviewauszug], in: Schärer 2014 (wie Anm. 4), S. 294.
- [50] Serge Stauffer: „f+f 15, kitsch 4“, 5. November 1975 (Unterrichtsblatt), Archiv Serge und Doris Stauffer, GS-STAUFFER-A-11-d, S. 1.
- [51] Serge Stauffer, „brief an georg radanowicz“, 1976, in: Helmhaus 2013 (wie Anm. 23), S. 177–178, hier S. 178.
- [52] Serge Stauffer, „f+f-tagesschule – herbst 1977, wahrnehmung 2“, 6. November 1977 (Unterrichtsblatt), Archiv Serge und Doris Stauffer, GS-STAUFFER-A-11-c.
- [53] Hartmut Bitomsky, *Die Rote des Rots von Technicolor. Kinorealität und Produktionswirklichkeit*, Neuwied und Darmstadt: Hermann Luchterhand Verlag 1972, S. 144.
- [54] Karin Thomas, *Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln: M. DuMont; Schauberg 1971, S. 347.
- [55] Marc Matter, „Der Schriftsteller als Filmemacher. Über die Text-Filme von Ferdinand Kriewer“, in: Gregor Jansen (Hg.): *Kriewer. Yester'n Today*, Kat. Ausst., Kunsthalle Düsseldorf, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Köln: DuMont, 2011, S. 118–121, hier S. 118.

Von der Auseinandersetzung um  
einen Spielplatz zum Treffpunkt  
des Schweizer Videoschaffens: das  
internationale Film-, Video und  
Performancefestival VIPER  
*Gabriel Flückiger, Siri Peyer &  
Fred Truniger*



Frontseite des Katalogs für *Viper '90*, 11. Internationales Film- und Videofestival, Luzern, 23. – 27. Oktober, 1990

## Videokunst in der Schweiz der 1970er Jahre

Das Videoschaffen wurde in den 1970er Jahren in Schweizer Institutionen erst punktuell berücksichtigt. Im Ausbildungskontext gelten zwei Initiativen als erste Anzeichen der kommenden Entwicklungen: die seit 1969 von René Berger, damaliger Direktor des Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne, durchgeführten universitären Kurse zur „Ästhetik der Massenmedien“<sup>1</sup> sowie das 1972 gegründete Atelier des Mixtes Médias von Silvie und Chérif Defraoui an der Genfer Kunsthochschule Ecole Supérieure d'Art Visuel (ESAV). Im Mai 1972 organisierte die Galerie Impact in Lausanne die Ausstellung *ACTION/FILM/VIDEO*, in welcher 73 Filme und Videos gleichberechtigt gezeigt wurden. Zwei Jahre darauf, im Oktober 1974, organisierte dieselbe Gruppe ein acht Tage dauerndes kleines Festival („8 jours de vidéo“),

die *Impact Art Vidéo* im Musée des Arts Décoratifs in Lausanne. In Basel organisierte das Galeristenpaar Diego und Gilli Stampa ab Mitte der 1970er Jahre regelmässig Ausstellungen und Veranstaltungen zum Videoschaffen.<sup>2</sup> Die Kunstvermittlerin Adelina von Fürstenberg gründete 1976 in Genf das Centre d'Art Contemporain, wo sie zeitweise auch internationale Videobänder von Bruce Naumann, William Wegman oder Vito Acconci präsentierte.<sup>3</sup> Doch eine grössere, einzig Videoarbeiten gewidmete Ausstellung im Kunstkontext findet erst im April 1977 mit der Ausstellung *Vidéo* im Musée d'art et d'histoire in Genf statt, im Zuge derer die Co-Kurator/innen Martin Kunz und Adelina von Fürstenberg im Katalogvorwort denn auch forderten, dass die Schweizer Museen – im Gegensatz zu den amerikanischen Museen, welche bereits früh eigene Video-Abteilungen gegründet hatten –, endlich die „primitivsten Einrichtungen“ anschaffen sollten, um regelmässig Videokunst zeigen zu können.<sup>4</sup> Unter Kunsthistoriker/innen galt Video damals als schwierige und „schwer zu vermittelnde Kunst“.<sup>5</sup> Die Tagesmedien sagten der Videoästhetik – im Gegensatz zum etablierten Film – Unseriosität nach und es wurde bisweilen betont, dass Videokunst ja sowieso hauptsächlich von einem meist jungen Publikum geschaut werde.<sup>6</sup>

In der Westschweiz nahm René Berger mit Jean Otth *Limite E* bereits 1973 ein erstes Video in die Sammlung des Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne auf, verfolgte jedoch keine konstante Ausstellungs- und Ankaufstätigkeit von Videos.<sup>7</sup> Erst 1980 änderte sich dann die institutionelle Einbettung und damit die Sichtbarkeit von Videoarbeiten, da nun auch Deutschschweizer Museen Videos in ihre Sammlungsbestände aufnahmen: das Kunsthaus Zürich ab 1979, die Kunstmuseen Basel ab 1980 und Bern ab 1982. Die als aktueller Überblick verstandene Ausstellung *Schweizer Kunst '70-'80. Regionalismus/Internationalismus – Bilanz einer neuen Haltung in der Schweizer Kunst der 70er Jahre am Beispiel von 30 Künstlern* (1981) im Kunstmuseum Luzern beinhaltete ebenfalls ein umfassendes Videoprogramm mit Beiträgen von Jean Otth, René Baumeister und Alex Silber.

Spezialisierte Festivals rückten das Videoschaffen in der Folge vollends in den Vordergrund. Grundsätzlich viel dynamischer und agiler als institutionelle Formate des Ausstellungskontexts,<sup>8</sup> boomten in den 1980er Jahren

Festivals weltweit. Hierzulande wurden in diesen Jahren das VideoArt Festival in Locarno (1980–1999), die Semaine Internationale de Vidéo in Genf (ab 1985), die Videowochen im Wenkenpark (1984, 1986, 1988) sowie die Krienser Filmtage (1980–2006), die sich ab der fünften Ausgabe Film-Video-Performance-Tage Kriens und schliesslich ab 1985 VIPER nannten, gegründet. Ebenfalls 1980 nahmen die 1966 gegründeten Solothurner Filmtage erstmalig Super 8 und Videobänder in ihr Programm auf, um so eine „offene und repräsentative Werkschau“ des Schweizer Films zu ermöglichen.<sup>9</sup>

#### „Insidergeraune“ – Die Gründung der Krienser Filmtage aus dem Geist der frühen 1980er Jahre

Videokunst wurde bis in die Mitte der 1980er Jahre vielmals in selbstorganisierten und ausserinstitutionellen Kontexten produziert. Um sich gemeinsam technische Arbeitsweisen anzueignen und die Infrastruktur zu finanzieren, schlossen sich Künstler/innen in Kollektiven und Netzwerken zusammen.<sup>10</sup> In Zürich beispielsweise existierten Ende der 1970er Jahre neben dem Videoladen mit der Videogruppe Altstadt, dem Videowanderkino Zürich und der Videoabteilung Filmkollektiv mindestens drei weitere Videogruppen, in Bern die Mediengenossenschaft Container TV und in Basel die Video Genossenschaft Basel VGB. Auch gründete sich Ende 1977 in Zürich die Arbeitsgruppe VuF, die Vereinigung für den unabhängigen Film, welche sich für die kulturpolitische Anerkennung von Schmalfilmformaten und Video und deren Integration ins Programm der Solothurner Filmtage einsetzte. Die VuF zog nach der Gründung nach Basel, dort bildete sich in deren Umfeld die ‚Filmfront‘, die wiederum Community-Video-Aktivist/innen und Künstler/innen zusammenbrachte, sowie zwischen 1978 und 1988 34 Ausgaben der Filmzeitschrift *Filmfront* herausgab. Zu den Videokunst-Netzwerken gehörten auch verschiedene Kunst-Video-Klubs, die aktiv die Verbreitung von Videokunst förderten, in dem sie Abspielmöglichkeiten für neue Video-Bänder von Schweizer und internationalen Künstler/innen bereitstellten: Megaherz in Zürich, Einhorn und Fata-Morgana in Basel, sowie der KUCK-Club in Luzern unter der Leitung von Luigi Kurmann.

Die Krienser Filmtage entsprangen diesem selbstorganisierenden, jugendlichen Geist einer Gruppe von politisch aktiven und kulturrainen Männern. Dabei stand zu Beginn der unabhängige Film im Vordergrund. Pius Felder, Beat Linder und Valerian Maly initiierten die Filmtage nachdem sie kurz zuvor die öffentlichen Diskussionen um die Nutzung eines Spielplatzes im Luzerner Vorort mit der Produktion eines Super 8-Films kritisch begleitet hatten. Im Geiste der zu Beginn der 1980er Jahre in den Schweizer Städten erneut aufkeimenden Jugendunruhen entstand das Bedürfnis „selber etwas zu organisieren“ und Filme zu zeigen, die man sonst nirgends zu sehen bekam.<sup>11</sup> Das leerstehende, vormals als Sexkino betriebene Kino Scala wurde den Gründern von der Gemeinde zur Verfügung gestellt. Die Veranstaltung umfasste bei der ersten Durchführung 1980 14 Spiel- und Dokumentarfilme. Gezeigt wurden unter anderem schon ältere Filme von Daniel Schmid (*Heute Nacht oder Nie*, 1972), oder der 1966 gedrehte Dokumentarfilm *Chicorée* von Fredi M. Murer, aber auch neue Produktionen, wie der im Jahr davor gedrehte Dokumentarfilm *Guber – Arbeit im Stein* von Hans-Ulrich Schlumpf.

Zur zweiten Ausgabe 1981 schrieben die Organisatoren im Programmheft explizit, dass insbesondere Filme von Interesse seien, die in kommerziellen Veranstaltungsorten keinen Widerhall finden.<sup>12</sup> Es wurden immer noch hauptsächlich 16mm-Filme gezeigt – ein beachtlicher Teil des Programms bestand aus einer Solothurner Filmauswahl-schau – daneben aber auch Super 8-Filme und Videos und zwei Jahre später künstlerische Performances. Die Präsentation von Eigenproduktionen von Super 8 und Videofilmen über Kriens in der zweiten Ausgabe der Filmtage lässt die Offenheit des Programms auch gegenüber Laienproduktionen erkennen. Der Mitorganisator Angelo Rota rief in der Basler Filmzeitschrift *Filmfront* Interessierte dazu auf, sich zwei Wochen vor dem Festival in Kriens zu treffen, um gemeinsam neue Arbeiten zu entwickeln, die dann im Rahmen des Festivals gezeigt würden.<sup>13</sup> Erst in der dritten Ausgabe des Festivals ist eine veränderte Fokussierung weg vom schweizerischen Filmschaffen hin zum Experimental-film und zur Videokunst erkennbar und damit auch eine inhaltliche Neuausrichtung: Videos mit überwiegend gegenöffentlicher Berichterstattung (*Züri brännt*, Videoladen

Zürich, 1980; *Zivildienst in der Schweiz?*, Zivildienstgruppe Zürich, 1980; *AJZ-Reportage Tél Quel*, Videogenossenschaft Basel, 1981) werden ab 1983 mehrheitlich von Videos aus dem Kunstkontext abgelöst. Das Festival zeigt nun Arbeiten von Rebecca Horn, Lisl Ponger, Anna Winteler, Gilbert & George oder des Luzerners Christoph Rüttimann. Luigi Kurmann, der damalige Co-Programmverantwortliche begründete diese Interessensverschiebung damit, das Festival wolle allen künstlerischen Arbeitsweisen eine Plattform geben, die in der „schweizerischen Kunstszene keinen leichten Stand“ hätten.<sup>14</sup> Symptomatisch eröffnete das Festival 1983 mit der Performance *Trois Pièces faciles* von John M. Armleder.

Doch an wen wandte sich solch ein Festival, das sich in den Gründerjahren als Katalysator für ebenjene Produktionen verstand, die in bestehenden Verleih- und institutionellen Präsentationsstrukturen nicht berücksichtigt wurden? Ein „Insidergeraune“ sei es gewesen, bilanziert Charles Moser, Gründer der Aarauer Videoproduktionsfirma Video One und langjähriger Leiter der Kunstklasse an der Hochschule Luzern, die frühen Jahre.<sup>15</sup> In der Tat berichtet beispielsweise die zeitgenössische Tagespresse 1986, dass neben dem Lokalpublikum vorwiegend „jene Filmschaffenden [anwesend] seien, die einen Film präsentieren.“<sup>16</sup> In den ersten Ausgaben ist dies insbesondere auf die Programmgestaltung zurückzuführen, die zwar ab 1982 thematische Sektionen und klare Selektionskriterien aufwies, jedoch gleichzeitig ein Forum für abgelehnte Beiträge und offene Leinwände programmierte, an welchem Amateurfilmer/innen ihre Arbeiten im Rahmen des Festivals präsentieren konnten. Die informellen Wurzeln der Filmtage werden auch darin erkennbar, dass es durch die 1980er Jahre hindurch während des Festivals zur Regel wurde, neue Arbeiten von Videokünstler/innen, die zum Zeitpunkt der Einreichung noch nicht fertiggestellt waren, oder weitere Filme, die die Autor/innen nach Luzern mitgebracht hatten, nach den letzten regulären Vorstellungen in einer der beiden Spielstätten spontan *hors programme* zu zeigen. Die Krienser Filmtage waren in ihren Gründungsjahren geprägt von der grossen Neugier der Veranstalter und dem jugendlichen Impetus, „einfach einmal zu machen“.<sup>17</sup>

### 1985–1995: Erste Erfolge – Vernetzung, Umzug und Umstrukturierungen

Der Insider-Charakter war hingegen nicht beabsichtigt. Die Eintrittspreise wurden bewusst niedrig gehalten, um so ein möglichst grosses Publikum anzulocken und eine „Redekultur“ zwischen Publikum, Veranstalter und Filmschaffenden aktiv mit öffentlichen Gesprächen zu fördern.<sup>18</sup> Eintausend Eintritte, verbucht über sechs Tage, wurden 1985 von den Veranstalter/innen als „unter den Erwartungen“ bezeichnet.<sup>19</sup>

In diesem Jahr hatte der Umzug nach Luzern und die Namensänderung in VIPER Film Video Performance Tage Luzern stattgefunden<sup>20</sup> und das Festival erstmals Unterstützungsbeiträge sowohl von Kanton und Stadt Luzern als auch von der Kulturförderung des Bundes erhalten. Das vergrösserte Budget betrug zu diesem Zeitpunkt 45'000 Schweizer Franken, gearbeitet wurde aber noch immer ehrenamtlich.<sup>21</sup> Ein Jahr später führten die Organisator/innen eine Neuerung ins Programm ein, die an die Ursprünge des Festivals gemahnte: die Programmschiene Video-Werkschau Schweiz (VWS) bot fortan schweizweit erstmals einen Überblick über das aktuelle heimische Videoschaffen und damit punktuell auch über politische Produktionen. Aus 51 eingereichten Arbeiten wählte eine Jury 31 aus und zeigte diese mit einem Grossbildprojektor im Hauptprogramm. Daneben konnten die von der Jury abgelehnten Beiträge wiederum in einer Videothek eingesehen werden – ein Angebot, welches auf grosses Interesse stiess.<sup>22</sup> Damit lebte das Festival sowohl dem Anspruch einer kuratierten Präsentation nach, als auch dem Wunsch, das gesamte Videoschaffen unter den Grundsätzen der Transparenz, Vollständigkeit und integrativen Verbindlichkeit zu repräsentieren. Diese egalitäre Haltung war noch dem Geiste der frühen US-amerikanischen Film-Kooperativen oder des Züricher Film Forums (1966–1970) verpflichtet, die auf Wunsch alle Filme von jeglichen Filmemacher/innen in ihre Verleihstrukturen aufnahmen.

Dass Anspruch und Wirklichkeit nicht sofort in Deckung gebracht werden konnten, bezeugen Kritiken, die 1986 in der Presse erschienen. Die im offiziellen Programm gezeigten Filme wären nach Ansicht des Journalisten Walter

Ruggle am Filmfestival von Solothurn „bereits in der Selektionsphase ausgeschieden.“<sup>23</sup> Die dominante Ausstrahlungskraft Solothurns führte 1987 dazu, dass sich das Festival umstrukturierte und „mit einem neuen Gesicht“ präsentierte. Fortan sollte kein Überblick mehr über das Schweizer Filmschaffen gegeben werden,<sup>24</sup> vielmehr setzte das Festival neu jährlich thematische Schwerpunkte, vor allem in der Form von internationalen Retrospektiven: Alexander Kluge; Kurzfilme aus der BRD; Experimentalfilme von Frauen; Paralleles Kino (UdSSR); Hommage à Rudy Burkhardt; Found Footage; Avantgardefilm und Musikvideos; Lars von Trier; Peter Mettler. An diesen ist gleichzeitig die zunehmende Internationalisierung aber auch der Versuch abzulesen, die Spitzen des Schweizer Film- und Videoschaffens innerhalb dieses internationalen Kontexts zu präsentieren. Die konzeptuelle Bündelung auf den experimentellen und künstlerischen Bereich des Film- und Videoschaffens bedeutete auch, dass sich die Organisator/innen entschieden, nur noch Performances zu zeigen, welche mit visuellen Medien arbeiten. Gleichzeitig sollten vermehrt Video-Aktionen und Installationen aufgeführt werden.<sup>25</sup>

Die Anerkennung blieb diesmal nicht aus: 1989 wurde die Video-Werkschau Schweiz in ihrer Bedeutung für das einheimische Videoschaffen in der Presse mit den Solothurner Filmtagen für den Film verglichen.<sup>26</sup> Darüber hinaus konnten die Veranstalter die Rolle des Festivals insofern stärken, als dass sie das künstlerische Schaffen nicht mehr nur durch die Präsentation und öffentliche Diskussion der Arbeiten förderten, sondern erstmals auch mit der Durchführung eines Wettbewerbs und der Vergabe von Preisen: Der Sony-Preis, eine semi-professionelle Video 8 Kamera, und den VIPER-Preis, in Form von 1'000 Schweizer Franken. Die Jubiläumsausgabe 1989 verzeichnete einen Publikumserfolg: Mit 4'100 vervierfachte sich die Eintrittszahl im Vergleich zu den Anfangsjahren.<sup>27</sup>

Die Stiftung eines Preises in Form einer Kamera kann aus heutiger Sicht kurios anmuten, sie zeigt jedoch, dass das Videoschaffen in den 1980er Jahren stets eine kostspielige und bei weitem nicht popularisierte Technik war. Sie stellte nicht nur die Produzent/innen-, sondern auch die Rezipient/innenseite vor Herausforderungen. So

berichteten beispielsweise die Kunsthistorikerinnen Gioia Dal Molin und Patrizia Keller vom eidgenössischen Stipendienwettbewerb, dass die Kunstkommission bis 1985 keine Möglichkeit hatte, die immer in grösserer Anzahl eingereichten Videobänder zu visionieren und die Eingaben automatisch in die zweite Runde zugelassen wurden. Selbst die Prämierung einer Videoarbeit war noch kein Garant für eine Präsentation vor Publikum: Noch 1988 konnte es passieren, dass aufgrund mangelnder Infrastruktur des Ausstellungsortes die Videoarbeiten nur bei der Vernissage der Gewinner-Schau gezeigt wurden oder auf den Aufbau von Video-Installationen ganz verzichtet wurde. Video verlangte auch der professionellen Kunstbetrachtung einiges ab. So verliess 1988 bei der Jurierung des Stipendienwettbewerbs ein Kommissionsmitglied die Sitzung, „da ihm die Visionierung der Videotapes zu lange dauerte.“<sup>28</sup>

Unbestritten lag eine wichtige Funktion des Festivals in der internationalen Vernetzung und der kooperativ ausgerichteten Konstituierung einer eigenständigen Schweizer Szene für experimentelles Film- und Videoschaffen, inklusive der Portierung bestehender selbstorganisierter, nationaler Videokontexte und der Professionalisierung der Vermittlungsarbeit. So wurden ab 1984 Filme und Videos des Forum des Jungen Films Berlin, des Experimental-film-Workshops Osnabrück (später European Media Art Festival EMAF), des Österreichischen Film Fest Wels, der Whitney Biennial Exhibition oder des Marler Video-Kunst-Preises übernommen und die mehrmals publizierten UVS-Sampler unabhängig produzierter Schweizer Kunstvideos (Vereinigung für unabhängiges Videoschaffen; 1984, 1987, 1990, 1994) erhielten prominente Auftritte.<sup>29</sup> Vor allem mit dem European Media Art Festival EMAF in Osnabrück existierte anfänglich ein informeller Austausch, der später zeitweise institutionalisiert wurde: 1996 organisierten die beiden Festivals zusammen den internationalen Wettbewerb und von 1998 bis 2001 gemeinsam mit Festivals in Palermo und Split die VideoGalerie, eine Videothek, in der eine Auswahl von prämierten Arbeiten visioniert werden konnte.<sup>30</sup>

Im Laufe der 1990er Jahre ging das Festival vermehrt auch Verbindungen mit Ausbildungsstätten ein, insbesondere mit der Videofachklasse der damaligen Schule für

Gestaltung Luzern. Studierende gestalteten die Trailer für das VIPER Festival. Charles Moser erinnert sich, dass für die Student/innen der Videofachklasse das Festival das wichtigste Ereignis des Jahres gewesen sei: „VIPER ist hier und wir sind dabei und machen etwas mit ihnen.“<sup>31</sup>

Eine weitere wichtige Entwicklung nahm ihren Anfang an den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen, wo 1988 die damalige Co-Organisatorin der VIPER Luzern Cecilia Hausheer die nachmalige Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Zürich Christine Noll Brinckmann kennenlernte. Hausheer wurde 1989 Brinckmanns Assistentin an der Universität und lud diese 1989 dazu ein, zum zehnjährigen Jubiläum des Festivals die Retrospektive *Experimentalfilme von Frauen, 1960–1989* zu programmieren. Diese Zusammenarbeit beeinflusste die weitere Entwicklung des Festivals stark.<sup>32</sup>

#### „Schule des innovativen Sehens“ – Filmwissenschaft, Multimedia und Diskursivierung des Festivalprogramms in den 1990er Jahren und sein Niedergang nach 2000

In den 1990er Jahren erlebte die VIPER ihre Blütezeit. Die Zuschauerzahlen stiegen kontinuierlich. Von einem „Insidergeraune“ wandelte sich die Veranstaltung zu einem jährlich wiederkehrenden Termin, dessen Besuch nicht nur für Film-, Video- und Kunstinteressierte und -studierende zu einer „Selbstverständlichkeit“ geworden war.<sup>33</sup> Selbst ein nationales Medium wie das Schweizer Fernsehen widmete dem Festival Mitte der 1990er Jahre Berichte in den Hauptnachrichten, welche die Bedeutung des Festivals als Vermittler nicht nur von experimentellen Filmen, sondern auch von technologischen Entwicklungen thematisierten.

Der wichtigste Faktor der Internationalisierung des Festivals waren neben der Präsenz der Filmemacher/innen aus dem internationalen Programm, die von Cecilia Hausheer verantworteten Retrospektiven. Sie erhielten in diesen Jahren zunehmend eine filmwissenschaftliche Komponente, da neben der Filmwissenschaftsprofessorin Noll Brinckmann in den 1990er Jahren auch Studierende wie Fred Truniger, Annette Schönholzer oder Daniel Wildmann am Festival mitwirkten. Im Falle Hausheers ergänzten sich Festivalprogrammierung und universitäre Lehre.<sup>34</sup>

Zu diesen Spezialprogrammen publizierte das Festival jährlich eigene Publikationen, die im Zyklop-Verlag herausgegeben wurden und die Reichweite des Festivals sowohl geografisch als auch zeitlich ausdehnten. Den Verlag hatte der seit 1982 an den Krienser Filmtagen beteiligte und nachmalige Leiter des Festivals Christophe Settele gegründet. Nachdem Settele gemeinsam mit Thomas Imbach Ende der 1980er Jahre bereits eine Publikation zu den Filmen von Werner Nekes herausgegeben hatte,<sup>35</sup> publizierte er anlässlich der Retrospektive zur Geschichte des Found Footage Films 1992 ein Heft zu den Filmen von Bruce Conner, das im Anschluss an das Festival ein Tourenprogramm der Filme Conners in verschiedenen Schweizer Städten begleitete.<sup>36</sup> Im selben Jahr erschien auch eine umfangreiche Publikation zum Found Footage Film in Deutsch und Englisch, die noch heute zu den wichtigsten Publikationen zum Thema gehört.<sup>37</sup> Die Retrospektive zum Musikvideo von 1993 und 1994 in Kooperation mit dem Filmmuseum Frankfurt und dem Long Beach Museum of Art, wurde von einer Publikation zur Geschichte des Musikvideos begleitet, die gleichzeitig als Katalog der Ausstellung *Sound & Vision* im Seedamm-Kulturzentrum Pfäffikon und als Programmheft für Filmprogramme in vier Schweizer Städten diente.<sup>38</sup> Zuletzt gab das Festival 1995 zur im Planetarium des Verkehrshauses Luzern eröffneten Retrospektive der Filme von Peter Mettler eine Monografie seiner Filme heraus.<sup>39</sup>

Als Teil dieser Retrospektiven – und punktuell auch in anderen Sektionen wie im Sonderprogramm zum zehnjährigen Bestehen der Videowerkschau 1995 – entwickeln sich die Publikumsgespräche zu Vortragsreihen und eigentlichen Symposien: International renommierte Filmwissenschaftler/innen wie Heide Schlüpmann, Bill Wees, William Moritz oder David E. James werden Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre für Vorträge eingeladen, später abgelöst von Vertreter/innen der Netzkunst und des Net-Activism wie Rachel Baker, Margarete Jahrmann, Geert Lovink oder Tilmann Baumgärtel. Ab 1996 schliesslich beteiligten sich Wissenschaftler/innen und Kurator/innen unterschiedlicher Färbung wie Saskia Sassen, Andrew Ross oder Catherine David am Diskurs um die Technologisierung und Kommerzialisierung von Kunst.

Der Anspruch, Tendenzen eines unkonventionellen und innovativen Umgangs mit den Medien Film und Video zu zeigen<sup>40</sup> und eine „Schule des innovativen Sehens“<sup>41</sup> anzubieten, blieb in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre bestehen, wobei schon früh der Stellenwert von Experimentalfilm und Video und dessen Integration in den Kunstbetrieb problematisiert wurden.<sup>42</sup> Später rückte – unter dem Eindruck der sich ankündigenden Vernetzung von Displays, Medienkanälen und Distributionsformen – die „Zukunft visueller Kommunikation“ in den Blick. Entsprechend wurde visuelle Gestaltung in deren ganzer Breite berücksichtigt, das Programm differenziert und – dies unter der neuen Leitung von Conny Voester ab 1995 – durch „Multimedia“-Programme, Symposien, ein „bis in die tiefe Nacht immer überfülltes“ Internet-Café mit einer Video- und CD-Rom-Bibliothek ergänzt.<sup>43</sup> Diese Ausweitungen und thematischen Fokussierungen geschahen immer mit dem intellektuellen Anspruch, gesellschaftliche Entwicklungen kritisch zu beleuchten – ein Impetus, der sich im Grunde bereits 1986 in den Geist des Festivals eingenistet hatte, als man die Festivalsausgabe in einer „Widerstandskultur“ verortete, welche die künstlerischen Produktionen nicht von einer gesellschaftlichen Wirklichkeit getrennt verstand, sondern als unmittelbar Einfluss nehmend.<sup>44</sup>

Publikationen, Ausstellungen, begleitende Filmprogramme in verschiedenen Schweizer Städten und Kooperationen mit lokalen und ausländischen Institutionen sind Ausdruck der Überzeugung Seitens der Festivalmacher/innen, dass nur ein Festival des experimentellen Films gesellschaftliche Relevanz erlangt, das lokal und international Vermittlungsarbeit leistet. Unter der Leitung von Christophe Settele und der Programmmitarbeit von Cecilia Hausheer (Sonderprogramme und Retrospektiven) und Erika Keil (Videowerkschau Schweiz und Internationaler Wettbewerb) hatte sich die VIPER binnen gut zehn Jahren von einer marginalen Veranstaltung zu einem national und international wahrgenommenen Festival entwickelt. Es übernahm für einige Jahre die Rolle des hiesigen Umschlagplatzes von Ideen zur visuellen und technologischen Kultur, der für die Entwicklung von visuellen Künstler/innen in dieser Zeit vielfach prägend war. Das Festival war zu einem relevanten Knoten

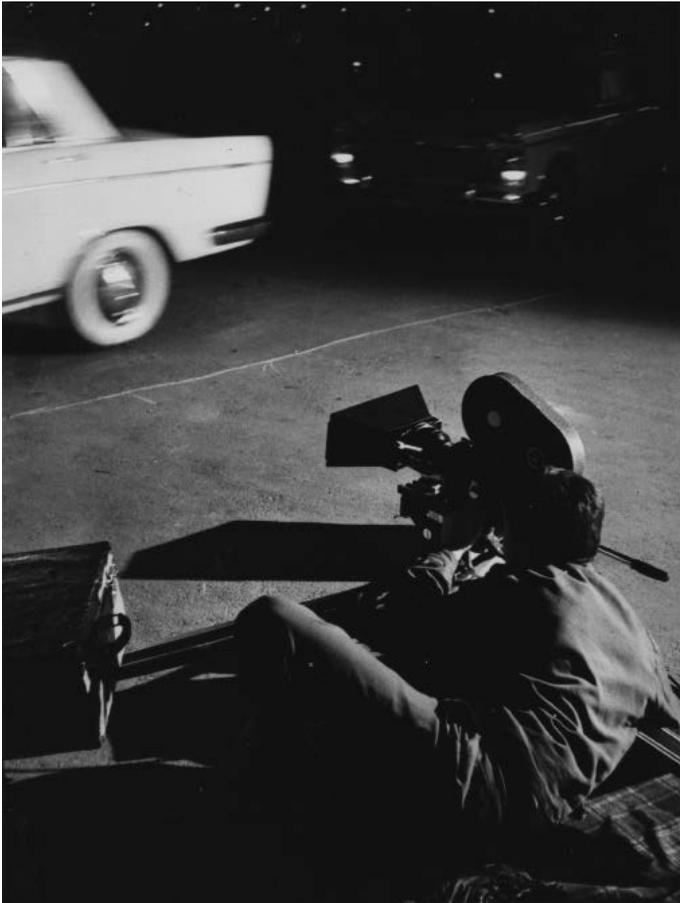
im Netzwerk des internationalen Experimentalfilmschaffens geworden. Dass diese Wahrnehmung nicht nur innerhalb einer kleinen Community geteilt wurde, macht der Umzug des Festivals von Luzern nach Basel im Jahr 2000 deutlich: In Luzern finanziell wegen zu gering gewordener Unterstützung der öffentlichen Hand an seine Grenzen stossend, entschied sich die Festivalleiterin Conny Voester zum Umzug nach Basel, wo der Kanton Basel-Stadt und die Christoph Merian Stiftung mit einer dreifach höheren Subventionierung über den Zeitraum von vier Jahren bereit standen.<sup>45</sup> Basel hatte das Angebot der enorm vergrösserten Bezuschussung in der Hoffnung gemacht, dem Standort so einen Leuchtturm für seine Strategie hinzuzufügen, zur national wichtigsten Stadt für Entwicklungen im Bereich der Kultur der Neuen Medien zu werden.

Basels Strategie ging in Bezug auf das Festival nicht auf, aus mehreren Gründen: Der Umzug fiel in eine Zeit, in welcher sich die VIPER noch immer in einem grundlegenden Umbau von einem strukturell durchaus konventionell zu nennenden Filmfestival mit diskursiven Anteilen zu einem deutlich diskursiv geprägten Medien-Event befand. Die damit einhergehende Erschütterung der gewachsenen Festivalstruktur, die – im Grunde bereits ab 1995 – den Austausch eines Teils der Besucher/innen bedeutete, sowie der gleichzeitige Verlust der gewachsenen basalen Festivalstruktur von Freiwilligenarbeit in Luzern, die sich am neuen Ort nicht einfach ersetzen liess, stellte die Festivalorganisator/innen vor grosse Probleme.<sup>46</sup> Einst sprach das Festival ein Publikum an, das an Innovationen des Kinos, also genuin an visuellen Formen künstlerischer Äusserungen interessiert war, nun eines, das sich gleichermassen auch für eine Diskursivierung künstlerisch-wissenschaftlicher Erkenntnisse begeistern konnte. Die Reform des Festival-Dispositivs von einem gemeinschaftlichen und gesellschaftlichen Raum-, Kino- und Diskussionserlebnis zum – teilweise rigoros individualisierten – Symposiums- und Ausstellungsbesuch sowie die gleichzeitige Verschiebung der Inhalte und Formate hin zur Netz-Kunst und interaktiven Installationen war ein einschneidender Schritt, der dem Publikum von den Festivalverantwortlichen wohl von Beginn weg zu wenig vermittelt wurde. Das Programm entwickelte sich zwischen Filmvorführungen, Computerinstallationen

und Symposien in mehrere unterschiedliche Richtungen, die neuen Inhalte stellten in technologischer Hinsicht erhöhte finanzielle Anforderungen, und überdies geriet das Festival so in einen völlig neuen Konkurrenzzusammenhang mit Veranstaltungen wie beispielsweise der Ars Electronica in Linz oder der Transmediale in Berlin, mit denen auf der internationalen Bühne nicht Schritt zu halten war. Die Festivalleitung wechselte abermals. Mit Rebekka Picht und Annika Blunk übernahmen 2002 zwei Frauen die Leitung, deren Wurzeln erstmals nicht im experimentellen Film lagen. Die Neupositionierung des Experimentalfilmfestivals hin zu einem Medienfestival misslang, die VIPER fand nach einem Ausfall im Jahr 2005 im Folgejahr mit einer stark reduzierten 25. Ausgabe zum letzten Mal statt. Daraufhin wurden dem Festival von der öffentlichen Hand und den finanzierenden Stiftungen die Mittel gestrichen.

- [1] Zu den Studierenden gehörten u.a. die Schweizer Pionier/innen der Videokunst der Groupe Impact um René Bauermeister, Jean Otth, Janos Urban, Muriel Olesen und Gérard Minkoff. Vgl. Christoph Lichtin, „Zur Geschichte der Videokunst in Luzern“, in Irene Schubiger (Hrsg.), *Reconstructing Swiss video art from the 1970s and 1980s*, Zürich: JRP|Ringier 2009, S. 139-145.
- [2] Seit Mitte der 1970er Jahre waren Diego und Gilli Stampa mit Videokünstlern an der Art Basel vertreten. 1977–1979 organisierten sie zusammen mit der Basler „Kulturinitiative“ und dem „Videozentrum Zürich“ öffentliche Video-Workshops u.a. unter Mitwirkung von Klaus vom Bruch, daneben zeichneten sie Performances von Kunstschaffenden auf Video auf und zeigten in ihrer Galerie Video-Skulpturen.
- [3] Esther Maria Jungo, „Schweizer Video – ein Blick zurück“, in: Dies., Katarina Rusnakova, Maria Smolenicka (Hrsg.), *Video - Vidim - Ich sehe: slowakische, tschechische und schweizerische Videokunst*, Bern: o.A., 1994, S. 14-22.
- [4] Gemäss Kunz war die Ausstellung auch in der Galerie Stampa zu sehen, vgl. *Vidéo*, Kat. Ausst. der gleichnamigen Ausstellung im Musée d'art et d'histoire, Genf, Genf: Association Musée d'Art Moderne (AMAM), 1977, [o.S.].
- [5] Eva Keller, „Notizen zur Videokunst in der Schweiz“, in: Ursula Wittmer (Hrsg.), *Videoinstallationen Szene Schweiz*, Kat. Ausst. zur gleichnamigen Ausstellung, Kunsthaus Langenthal, Bern: Benteli 1994, S. 8-10.
- [6] „Klaus vom Bruch interviewt von Siegmart Gassert“ in: *Video Art – die Kunst der elektronischen Bilder*, Basler Zeitung, 21. Dezember 1981.
- [7] Pressemitteilung der Ausstellung *Making Space. 40 Years of Video Art*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 18. Oktober 2013 bis 5. Januar 2014. ([http://www.musecs.vd.ch/fileadmin/groups/16/documents-pdf/dossiers-presse/MCBA\\_PressRelease\\_MakingSpace\\_light.pdf](http://www.musecs.vd.ch/fileadmin/groups/16/documents-pdf/dossiers-presse/MCBA_PressRelease_MakingSpace_light.pdf), letzter Zugriff 31. Dezember 2018.)
- [8] Cecilia Hausheer im Gespräch mit Gabriel Flückiger und Siri Peyer am 8. Dezember 2015.
- [9] Urs Berger, „Solothurner Filmtage mit Super 8 und Video“, *Filmfront*, 8 (1980), S. 34.
- [10] Charles Moser im Gespräch mit den Autor/innen am 5. Februar 2016. Charles Moser gründete zusammen mit Heinz (Tello) Frutiger 1980 die Firma Video One in Aarau.
- [11] Valerian Maly im Gespräch mit Siri Peyer und Gabriel Flückiger am 18. März 2016.
- [12] Programmheft 2. Krienser Filmtage, 1981.
- [13] *Filmfront*, 10 (1980), S. 23.
- [14] „Kurmann: Video, die Künstlerherausforderung“, *Vaterland*, 2. Dezember 1985.
- [15] Charles Moser im Gespräch mit den Autor/innen am 5. Februar 2016.
- [16] Walter Ruggle, „Die Probleme der Eigenständigkeit. 7. Film-Video-Performance-Tage Luzern“, *Tages-Anzeiger*, 4. November 1986.
- [17] Valerian Maly im Gespräch mit Siri Peyer und Gabriel Flückiger am 18. März 2016.
- [18] Mitorganisator Thomas Imbach zitiert in „Kurman: Video, die Künstlerherausforderung“, *Vaterland*, 2. Dezember 1985.
- [19] „Vielfältige Bilderflut im ‚Panorama‘“, *Luzerner Neuste Nachrichten* (LNN), 30. Dezember 1985.
- [20] Die vierte Ausgabe des Festivals hatte – noch in Kriens – bereits die Umbenennung von Krienser Filmtage in Film Video Performance Tage Kriens gebracht, die wie der Umzug nach Luzern deutlich auf den Einfluss des Galeristen Luigi Kurmann verweist.
- [21] „Kurmann: Video, die Künstlerherausforderung“, *Vaterland*, 2. Dezember 1985.
- [22] Walter Ruggle, „Die Probleme der Eigenständigkeit“, *Tages-Anzeiger*, 4. November 1986.
- [23] Ebd.
- [24] Dies mit der expliziten Begründung, dass dies bereits durch die Solothurner Filmtage geleistet werde, vgl. Programmheft der VIPER von 1987.
- [25] Programmheft der Ausg. 1987, S. 76.
- [26] o.A. „Viper '89“ – die „Solothurner Filmtage“ des Videos, Kultur 2 [Zeitungsbeilage], November 1989. Gefunden ohne nähere Quellenangaben im Schweizerischen Kunstarchiv SIK-ISEA.
- [27] o.A., „Vom Experiment zur Verbundenheit im Schaffen“, *Der kleine Bund*, 4. November 1989.
- [28] Zitiert nach einem unveröffentlichten Vortragsmanuskript von Gioia Dal Molin und Patrizia Keller. Vortrag gehalten am 29. Juni 2015 im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA, Zürich.
- [29] Der Video-Sampler ‚Unabhängiges Video Schweiz, UVS‘ verstand sich als eine Anthologie des künstlerischen Videoschaffens in der Schweiz. Eine Jury bestehend aus Mitarbeiter/innen der Vereinigung Unabhängiges Video Schweiz und Fachleuten wählte für jede Ausgabe des Samplers aktuelle Videokunst aus der Schweiz aus.
- [30] Programmheft VIPER, 1998, S. 86.
- [31] Charles Moser im Gespräch mit den Autor/innen am 5. Februar 2016.
- [32] Noll Brinckmann in einem Gespräch mit Gabriel Flückiger und Fred Truniger am 3. August 2015.
- [33] Charles Moser im Gespräch mit den Autor/innen am 5. Februar, 2016.
- [34] Cecilia Hausheer im Gespräch mit Gabriel Flückiger und Siri Peyer am 8. Dezember 2015.
- [35] Thomas Imbach et al. (Hrsg.), *Werner Nekes Retrospektive*, Zürich: Zyklop Verlag 1986.
- [36] Christoph Settele (Hrsg.), *Bruce Conner*, Zürich: Zyklop Verlag 1992.
- [37] Cecilia Hausheer et al. (Hrsg.), *Found footage film*, Zürich: VIPER/Zyklop Verlag 1992.
- [38] Cecilia Hausheer et al. (Hrsg.), *Visueller Sound: Musikvideos zwischen Avantgarde und Populärkultur*, Zürich: Zyklop Verlag 1994. Die Ausstellung fand vom 14. September bis zum 23. Oktober 1994 statt.
- [39] Salome Pitschen, Annette Schönholzer (Hrsg.), *Peter Mettler: Making the Invisible Visible / Das Unsichtbare sichtbar machen*, Zürich: Bilger 1995.
- [40] VIPER-Katalog 1991, S. 1.
- [41] Christoph Settele im Programmheft 1994.
- [42] Christoph Settele, *Einleitung* zum Programmheft 1992.
- [43] Alexandra Stäheli, „VIPER 21 – Fakten und Fiktionen“, *Neue Züricher Zeitung*, 29. Januar 2001.
- [44] Programmheft 1986.
- [45] Vgl. u.a. die Sendung „Kulturzeit“ auf 3sat vom 27. Oktober 1999.
- [46] Cecilia Hausheer im Gespräch mit Gabriel Flückiger und Siri Peyer am 8. Dezember 2015.

Zwischen Avantgarde und Auftrag:  
Industriefilme um 1960 von  
Kurt Blum  
*Thilo Koenig*



Fritz E. Maeder beim Drehen auf dem Gelände der FIAT-Werke, Turin, 1960

Der Berner Fotograf Kurt Blum kam als Autodidakt zum Film.<sup>1</sup> Sein filmisches Werk beschränkt sich auf wenige Jahre zwischen 1960 und 1971, in welchen er Auftragsfilme realisierte, die eine beachtliche Eigenständigkeit aufweisen. Blum gründete dafür in Bern ein eigenes „studio für filme“, das er Anfang der 1970er Jahre mit der Basler Werbeagentur cR (Jürg Schaub, Horst Kepka) zusammenführte.

Die Schwerpunkte von Blums Filmarbeit lagen auf dem Dokumentar- und Kulturfilm, der einzige Spielfilm entstand 1967 mit der Co-Regie seines langjährigen Kameramanns Fritz E. Maeder: *Rabio – Gedankenwelt eines Strafgefangenen*.<sup>2</sup> Schon 1960 hatte Blum den Breitwand-Industriefilm *L'uomo il fuoco il ferro* (Der Mensch das Feuer das Eisen, dt. Verleihtitel: *Sinfonie in Stahl*) über ein italienisches Stahlunternehmen gedreht.<sup>3</sup> Dieser Film wie auch eine Dreifach-Filmprojektion über

das Thema Stahlherstellung, ein Auftrag für die *Schweizer Landesausstellung 1964* (Expo 64) in Lausanne, stehen hier im Zentrum.<sup>4</sup>

Blum hatte sich 1953 als Fotograf selbständig gemacht. Er gehörte zu den jungen Schweizer Fotografen, die nach 1945 neue gestalterische Wege gehen wollten und sich dafür auch zu Künstlergruppen zusammenschlossen. Über den Direktor der Kunsthalle Bern, Arnold Rüdinger, war Blum frühzeitig in Kontakt mit zeitgenössischer Kunst und mit Berner Künstlerkreisen gekommen.<sup>5</sup> Zeittypisch experimentierte Blum mit Positiv- und Negativ-Lumino-grammen, mit Taschenlampen erzeugte er im dunklen Raum abstrakte informelle Lichtspuren.<sup>6</sup> Blum verstand sich „immer als Künstler“, und er „kämpfte vehement für die Anerkennung der Fotografie als eigenständiges künstlerisches Medium“<sup>7</sup> – ein Kampf, den er ebenso für den Film, auch den Auftragsfilm, führte.

### Genua

Blums erster professionell realisierter Film entstand zunächst aus einem Fotoauftrag. Eugenio Carmi (1920–2016), ein abstrakter italienischer Künstler, der seit 1956 als gestalterischer Berater des staatlichen Stahlwerkes Cornigliano SpA in Genua (ab 1961 Italsider heute ILVA) für das visuelle Erscheinungsbild und das Kunstprogramm der Firma verantwortlich war<sup>8</sup>, kontaktierte Blum 1958: Seine Firma suchte einen renommierten Fotografen für die Publikation eines Fotobuchs über Genua, hatte zugleich aber auch Interesse an Fotografien zur Illustrierung ihrer eigenen Drucksachen, die über eine übliche Industriedokumentation hinausgingen.<sup>9</sup> Denn die Cornigliano SpA pflegte eine neuartige Betriebspolitik und Öffentlichkeitsarbeit mit einem modernen corporate image<sup>10</sup> sowie ein ambitioniertes Kulturprogramm – unter anderem mit zahlreichen Aufträgen an viele Künstler/innen und Intellektuelle.

Noch 1958 erschien Blums Fotobuch *Immagine di una città*,<sup>11</sup> das mit zwei Bildern aus dem benachbarten Stahlwerk im Ortsteil Cornigliano schliesst, wo Blum wiederholt schon parallel zu seinen Stadtaufnahmen fotografiert hatte.<sup>12</sup> Hieraus erwuchs die Idee zu einem zweiten Buch über das Werk selbst, das 1959 als *Immagine di una fabbrica*

erschien.<sup>13</sup> Blums Interesse an einer Bildfolge in Buchform galt vor allem dem visuellen Spektakel der Stahlproduktion und nicht so sehr einer narrativen Abbildung von Betriebsabläufen. Er interessierte sich neben der bizarren Industrielandschaft vor allem für die Magie der Aktion, für Formen, Materialien und Zeichen, für Rauch, Qualm, glühendes, auch fließendes Material oder Funken. Viele seiner Bilder waren in Kornstruktur und harte Kontraste aufgelöst und bewusst mit vorhandenem Licht, oft im Gegenlicht, in den „dunklen Industriehallen fotografiert – selbst um den Preis von Bewegungsverwischungen und dominierendem Schwarz. Blum verdichtete den Raum mit Teleobjektiv oder bezog atmosphärische Trübungen ein. Er liess häufig ein Interesse an informellen Spuren erkennen, etwa wenn Funkenflug abstrakte virtuelle Lichtzeichnungen auf das Negativ brannte. Dies entsprach seinem künstlerischen Kontext der zeitgenössischen Avantgarde.

Nachhaltig beeindruckt von den visuellen und akustischen Eindrücken im Stahlwerk, dachte Blum früh auch an eine Filmproduktion, von der er hoffte, sie könne diese vitale und geradezu dämonische Szenerie besser erfassen. Er hatte im Werk auch schon mit Farbdias fotografiert<sup>14</sup> und übertrug diese Erfahrungen auf das Konzept für einen Industrie-Farbfilm in Breitwandformat, den er der Firma bereits im Februar 1959 vorschlug – und in dem nun abstraktere Einstellungen ganz im Vordergrund stehen sollten. Die Cornigliano SpA hatte bereits eine Tradition in der filmischen Selbstdarstellung, die bis 1926 zurückreichte, aber eher mit dokumentarisch-didaktischen Filmen über die Stahlproduktion.<sup>15</sup> Im Verlauf des Jahres drehten Blum und Maeder als Kameramann in Cornigliano mit einer Anamorphoten-Vorsatzlinse für das Cinemascope-Format einen 16mm-Probefilm in Farbe.<sup>16</sup> Schon hier beschränkte sich Blum auf nah gesehene Ausschnitte aus Produktionsvorgängen mit glühendem Eisen, Flammen und Funkenflug, verzerrte Spiegelungen in Wasser und vorbeiziehende Blechbahnen sowie monochrome Einstellungen.

Zur Mitfinanzierung des Films wurden die Fiat-Werke in Turin gewonnen. Im Dezember 1959 schickte Blum ein Exposé für einen subjektiven Experimentalfilm über Stahl und Eisen<sup>17</sup> an den Direktor der Cornigliano SpA zusammen mit einem Filmskizzenbuch von 16 Blättern, das

„photographisch einige szenische Möglichkeiten“ des geplanten Films illustrieren sollte.<sup>18</sup> Als Abbildungen verwendete Blum seine zur Simulation des Cinemascope-Effekts auf ein schmales Querformat beschnittenen Schwarzweissfotografien für das Stahl-Buch.<sup>19</sup>

Schon hieraus geht hervor, dass Blum vor allem von seiner Begeisterung für die fremdartige Kulisse der Schwerindustrie ausging, deren „optische Sprache“ er zeigen wollte: „Als Bildschaffender beeindruckte mich diese neue Landschaft dermassen, dass in mir sofort der Gedanke wach wurde, man sollte diesen faszinierenden Prozess der Stahlfabrikation in einem Film festhalten, und zwar nicht auf eine Weise, wie wir es bis heute gewohnt waren, als reiner Dokumentarfilm, sondern auf einer subjektiv-künstlerischen Ebene.“ Blum mochte sich im Voraus keineswegs auf eine Narration oder Didaktik festlegen: „Es ist nicht mein Anliegen, dem Beschauer einen Stahlfilm zu zeigen, sondern ich möchte ihm eine Welt erschliessen vom Zauber einer Materie, die er bislang nur als etwas Starres und Massives empfand.“ Im Gegenteil betonte Blum, er folge einer „avantgardistischen Idee“, es handele sich um einen künstlerischen Film, bei dem die gedrehten Aufnahmen nur Rohstoff für eine erst beim Schnitt zu formulierende Dramaturgie seien. Er wolle versuchen,

„[...] die dritte Dimension – die Tiefe – auszuschalten. Dadurch erhalten wir ein zweidimensionales, graphisches Bild. Die Linienführung und die Bewegungsabläufe sollten nach streng graphischen und ästhetischen Prinzipien erfolgen. Um mit bildenden Künstlern zu vergleichen: Der Film darf nicht zu abstrakt wie ein Mondrian, nicht zu impressionistisch wie ein Renoir sein, sondern er sollte sich in der künstlerischen Sphäre eines Kandinsky halten.“

„Naturalistische Aufnahmen, wie sie der Dokumentarfilm zeigt“, sollten vermieden oder, wo unvermeidbar, durch farbiges Licht, Filter, „Schleierglas“, mit Zeitraffer und Zeitlupe, Schwenks, ungewöhnlichen Blickwinkeln sowie Tele- oder Makroaufnahmen „künstlerisch umgesetzt werden.“

Es solle nur bei vorhandenem Licht gefilmt werden und die Musik ein tragendes Element bilden, sie könne „Farbe, Rhythmus und Aussage zu einem harmonischen Ganzen [...] verschmelzen.“ Blum liess hier noch offen, ob eine neu komponierte Filmmusik, Jazz oder Alte Meister dazu gehöre. Der Rhythmus solle „in steigender Form in einem ekstatischen Schlussakkord seinen Ausklang finden.“<sup>20</sup> Zeitgleich schrieb auch Carlo Vito Fedeli, Leiter für Öffentlichkeitsarbeit bei der Cornigliano SpA, ein ähnlich argumentierendes italienisches Exposé, in dem von einer Schnitt-„Collage“ die Rede ist.<sup>21</sup>

Schon im Vorfeld wollte Blum sich die grösstmögliche Freiheit bei der Gestaltung des Filmes zusichern, indem er seine spontane Arbeitsweise und den Schnittprozess hervorhob: „Über den Film lässt sich nicht ein konkretes Drehbuch schreiben, weil er sich aus Gegebenheiten des Augenblicks, aus farblichen Impressionen, rhythmischen Gliederungen, kurz einem Konglomerat von Formen, Farben und Rhythmus offenbart.“<sup>22</sup> Mit Beratung von Carmi drehten Blum und Maeder dann 1960 in Genua und zu einem kleineren Teil in Turin das Material für *L'uomo il fuoco il ferro*. Obwohl Blum ja schon deutlich gemacht hatte, dass es ihm nicht um eine Darstellung des Prozesses vom Rohmaterial zum fertigen Produkt ging, musste er doch auch Motive drehen, die den Auftraggebern wichtig waren. Statt eines „subjektiven“ Filmkunstwerkes wollten vor allem die Fiat-Werke ihre eigenen Erzeugnisse sehen. So filmten Blum und Maeder in Turin auch Fiat-Wagen und -Düsentriebwerke.<sup>23</sup>

Zudem verlangten die Auftraggeber trotz Blums Vorwärtsverteidigung offenbar früh schon konkretere Anhaltspunkte für die zu erwartende Gesamtform, weshalb Blum und Maeder in der Montagephase einen Schnittplan schrieben, der mehr dem Produktionsablauf folgende narrative Elemente enthielt als dann der fertige Film. Als Anfangseinstellung war hier noch eine Totale der Halle vorgesehen, weiter sind auch zwei der Einstellungen mit Fiat-Wagen aufgeführt, davon blieb am Ende im Film nur eine kurze und stark abstrahierende Kamerafahrt übrig. Das Dokument enthält am Rand ausserdem eine Farbregie mit einer Abfolge von rot-, weiss- und blaudominanten Passagen.<sup>24</sup> Erhalten sind ferner einzelne mit Schwarzweissfotos illustrierte Blätter

eines wohl noch früheren handschriftlichen Entwurfes für den Ablauf, die noch mehr narrative Abläufe erkennen lassen: so etwa ein Beginn mit Aussenaufnahmen und eine Überleitung von aussen nach innen – bis zu Nahaufnahmen von feuerspeiendem „Höllenspuk“, die den Eindruck geben sollten, „man stecke selber in der ‚Lava‘ drin“.<sup>25</sup>

Letztlich scheint Blum sich aber mit seinem freien Konzept durchgesetzt zu haben: Der fertige zehnminütige Film folgt einer rein visuellen Dramaturgie von Crescendo und Decrescendo mit systematischen Farbwechseln zwischen überwiegend warmen Rot- und kühlen Blautönen. Farbfilter vor den teilweise doch notwendigen Lampen oder dem Objektiv liessen Feuer, weissglühendes Eisen oder Funken kräftig rot aussehen, Blicke auf Fenster oder Kaltprozesse mit in die Halle einfallendem Tageslicht wurden im Kunstlicht-Umkehrfilm ohne Filter automatisch blaustichig.

Zentrale Elemente von *L'uomo il fuoco il ferro* sind die Musik und die Originalgeräusche, auf deren Rhythmus hin montiert wurde: In drei Abschnitten wechselt treibende, mitunter geradezu hämmernde Klaviermusik von Sergei Prokofjew<sup>26</sup> mit zuweilen stakkatohaften Maschinengeräuschen aus Originaltönen ab, die auch unabhängig vom Bild eingesetzt wurden. Der Film eröffnet mit einem bildfüllend nah und abstrahierend gesehenen roten Funkenregen, dem unscharf flackernde, farbige Lichtphänomene vor Schwarz folgen, bevor das Bild zum Fabrikgeschehen überleitet. Hier wurde der Anamorphot mit einem roten Filter während der laufenden Einstellung um 90 Grad von der Bildmitte senkrecht in die Waagerechte verdreht und dann nach oben verschoben, wodurch kurz drei weissglühende Funken sprühende Konverter erkennbar werden.<sup>27</sup> Nach dieser Einleitung sind im ersten Teil des Films zunächst sehr nah Hochofenprozesse zu sehen, wobei die Arbeiter oft nur schemenhaft zu erkennen sind und eher als in die Prozesse integrierte Elemente denn als handelnde Individuen gezeit werden. Dann geht der Film im zweiten Abschnitt mit Originaltönen und überwiegend kalten Farben zu helleren offenen Räumen über, mit Blicken gegen die Glasdächer, auf Kranfahrten, glühende Barren sowie auf eine Blechrolle, die der Maschine entnommen wird. Bild und Ton wurden so geschnitten, dass sich eine scheinbare Korrespondenz

zwischen Ton und Motiv ergab; zum Beispiel wurden laute rhythmische Signaltöne nicht diegetisch so zum Blinken einer roten Warnlampe in Nahaufnahme gesetzt, dass sie zusammengehörig scheinen, und es ertönen verzerrte Lautsprecheranweisungen. Der dritte Teil mit einem schnelleren Musikstück schliesst den motivischen Kreis wieder, indem er zu rotglühenden Gussprodukten und deren Transport wie auch zu funkensprühenden Arbeitsvorgängen zurückkehrt. Hier stehen vor allem bildlich stark reduzierte Einstellungen im Vordergrund, auch zeichenhafte Bewegungen weniger sichtbarer Elemente, etwa von linearen, glühenden Stahlformen im schwarzen Raum. Viele Bilder sind perspektivisch verdichtet, Elemente überlagern sich, Schemen schieben sich an dem als bevorzugte Lichtquelle verwendeten Feuerschein vorbei, auch die Schnitte werden teilweise kürzer. Der Film endet in einer furiosen Steigerung von Bildern und Musik wie am Anfang mit einem roten Funkenspektakel und setzt als effektvollen Schlusspunkt eine zeichenhaft erstarrende Fließform.

Zeitraffer-Technik kam zum Einsatz bei Kranfahrten von Greifarmen, welche sonst zu langsam gewesen wären. Zwei Szenen wurden laut Maeder ganz unabhängig von den Arbeitshandlungen für die Filmaufnahmen inszeniert. Die industriellen Produktionsabläufe sind im Film nicht mehr nachvollziehbar. Stärker noch als bei seiner Fotografie hob Blum hier auf isolierte, rein visuelle Phänomene ab. Im Unterschied zum Stahl-Buch zeigte er beim Film nicht ein einziges Mal die Fabrikationsanlagen oder räumlich klar zu verortende Situationen, auch fast nie erkennbare Produkte. Stattdessen entsteht das Bild einer geradezu vulkanisch-archaischen Stahl-„Schöpfung“, eine Art Apotheose der Urgewalten von erhabener, fast überirdisch abstrakter Schönheit.

Noch im selben Jahr wurde Blums Film an der *XXI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* in Venedig in der Sektion „XI Mostra Internazionale del Film Documentario, Scientifico, Culturale e Ricreativo“ mit einem „Premio speciale“ ausgezeichnet. Doch so erfolgreich Blum mit diesem Film auch war, der dann lange als Kulturfilm im Vorprogramm der Kinos lief und den er häufig bei eigenen Vorführungen präsentierte, könnte auch für ihn die harsche Kritik des damals jungen Philosophen Gianni Vattimo

gelten, welche dieser 1962 vor allem am Beispiel des Buchs *Immagine di una fabbrica* formulierte – womit er das berühmte Brecht-Zitat aus den 1920er Jahren aktualisierte, die fotografische Wiedergabe einer Fabrik sage nichts mehr über die Realität der modernen Industrieproduktion aus.<sup>28</sup> Vattimo verurteilte Blums Buch und seine zweifelsohne suggestiven, ästhetisch-abstrahierenden Bilder aufs Schärfste – stellvertretend für eine Abrechnung mit der „neuen Mythologie“ der Kulturpolitik von Italsider und deren neokapitalistischer Philosophie einer kulturell aufgeschlossenen, eben jetzt „aufgeklärten“ Industrie: Statt etwas von der realen Arbeitswirklichkeit zu zeigen, seien es Bilder, welche die Fabrik zum visuellen „Spektakel“ für jene machten, die sie nur in der Fotografie zu sehen bekämen. Die Atmosphäre des Buches (und, so könnte man hier ergänzen, auch des Films *L'uomo il fuoco il ferro*) sei, so Vattimo, die hygienisch-optimistische Ideologie eines von den wahren Verhältnissen gereinigten „Industrial Design“, welche die Nöte des Menschen in der Industriegesellschaft verbergen und geradewegs „exorzieren“ wolle. Auch wenn Vattimo anerkannte, die Kulturpolitik von Italsider sei ernsthaft und anspruchsvoll und habe vergleichsweise durchaus exemplarischen Charakter, betonte er doch die Gefahr einer „Rhetorik der humanisierten Fabrik“, bei der Technik, Ethik und Ästhetik sich perfekt ergänzten.<sup>29</sup> Aber nicht alle Intellektuellen teilten offenbar diese Kritik, denn Italsider ging 1963 mit dem von Umberto Eco prominent eingeleiteten Buch *I colori del ferro* sogar noch weiter und zeigte überwiegend ausschnittshafte und grafisch abstrahierende Farbfotografien verschiedener Autor/innen, die Einflüsse des Informel, aber auch der Pop und Op Art aufweisen. Eco würdigte in seinem Essay die aktuelle Bedeutung der von einem künstlerischen Blick gesehene und fotografisch isolierten „materia“ und des „objet trouvé“ im Kontrast zur idealistischen Idee einer künstlerischen „creazione“.<sup>30</sup>

Kurze Zeit nach den Dreharbeiten zu *L'uomo il fuoco il ferro* kehrte Blum noch einmal nach Genua zurück und drehte mit Maeder den unvollendeten, möglicherweise von Carmi angeregten Film *Segnale*.<sup>31</sup> Hier zeigte Blum mit einer schnellen Montage ausschliesslich Verkehrsschilder, Auto-kennzeichen, Ampeln, Reklamen, Kontrollinstrumente, Steuerpulte und Schalttafeln in engem Ausschnitt, oft auch

herangezoomt oder als Kamerafahrten, weiter einen abgefilmten TV-Bildschirm und schliesslich Verkehrsmittel in Detailaufnahmen und in Bewegung. Stand *L'uomo il fuoco il ferro* noch stark im Kontext einer informellen, abstrahierenden Kamerasicht, so verweist *Segnale* eher auf Blums anderes künstlerisches Interesse in Richtung der Pop Art<sup>32</sup>; vielleicht kam hier zusätzlich auch Carmis neues Interesse für technische Steuermechanismen in der Kunst zum Tragen.<sup>33</sup>

Blum hatte sich mit seinem Film von 1960 zwar als Avantgardefilmer im Auftragskontext exponiert, doch seine *Symphonie in Stahl*<sup>34</sup>, stand durchaus auch in ihrer Zeit. Schon der Bezug auf sinfonische Kompositionsformen bei Schnitt und Tonmontage hatte verschiedene Vorläufer und Parallelen<sup>35</sup>, so etwa der Schweizer Industriefilm *Symphonie der Arbeit* von Werner Dressler und Kurt Früh (1937)<sup>36</sup> oder Alain Resnais preisgekröntes Auftragswerk *Le Chant du styrène* (1958). Ein zeitgleiches Beispiel für die enge Parallelführung von Musik und Bild bei Industriefilmen ohne Begleitkommentar ist *Stahl – Thema mit Variationen* von Hugo Niebeling für Mannesmann (1960), der ebenfalls ohne Sprecherton mit elektronischer Musik von Oskar Sala begleitet wurde.<sup>37</sup> Vor allem der Film *Technik – Drei Studien in Jazz* (1961), den Hans H. Hermann aus Restfilmmaterial eines Werbefilms über die Geschichte der Krupp Werke von 1958 erarbeitete, wurde ohne begleitenden Kommentar direkt auf drei konzertante Jazzstücke von Martin Böttcher geschnitten, wobei man hier auch eine Analogie zwischen der zeitgenössischen „technischen“ Musikform Jazz zur modernen Industrieproduktion suchte.<sup>38</sup> Diese Filme gelangten zwar zu neuen Formen des Zusammenspiels von Bild und Ton und verzichteten ebenfalls auf einen erklärenden Sprecherkommentar, sie blieben aber weitgehend didaktisch und zeigten menschliche Arbeit als eine qualifizierte und moderne industrielle Tätigkeit mit nachvollziehbaren Abläufen. Blum vermied bei seinem Stahl-Film im Gegenteil sorgfältig einen solchen Informationsgehalt und damit anschaulichen Werbewert und stand so letztlich zwischen zwei Seiten: von Auftraggebern wie von der Kulturkritik.

## Schweizer Landesausstellung 1964

Ein aufschlussreiches Beispiel für ein uneingelöstes, künstlerisch eigenständiges Gestaltungskonzept in der pragmatischen Wirtschaftswelt ist das Projekt, das Blum für die Sektion Gruppe Eisen an der Expo 64 in Lausanne entwickelte – im Auftrag eines Konsortiums der Schweizer eisenverarbeitenden Industrien, vertreten durch die Firma Von Roll AG, Gerlafingen.<sup>39</sup> Die Firma war aufgrund des italienischen Stahl-Films mit der Idee einer Filmproduktion über die Stahlherstellung vom Roheisen und Schrott bis zum fertigen Produkt an Blum herangetreten. In einem frühen Exposé<sup>40</sup> entwarf Blum die Konzeption für seine Filmidee und grenzte sie zugleich von seinem Stahl-Film ab, den er hier einen „Experimentalfilm“ nannte: „Die primäre Idee im Filmischen und im Bildablauf war [bei *L'uomo il fuoco il ferro*] nicht der genau verfolgte Fabrikweg des Eisens“, vielmehr seien es die Bilder gewesen, die weniger gegenstandsbezogen „in eine rhythmische Abfolge gebracht wurden. Im Gegensatz dazu sollte der Film für die Expo 64 den Besucher in den Ablauf eines Fabrikationsvorganges einführen.“ Blum war mit der Firma Von Roll übereingekommen, dafür einen speziellen „Filmraum“ mit einer etwa zehnminütigen Mehrfachprojektion zu schaffen: In einem Dreieck mit jeweils zwei Metern Durchlass sollten drei Leinwände im Cinemascope-Format à 4,90 × 11 Meter aufgestellt werden, „auf die gleichzeitig, aus den drei Spitzen des Dreiecks ein stets mit den beiden anderen im Bildablauf übereinstimmender Film simultan projiziert werden kann. [...] Der Besucher des Pavillons befindet sich beim Eintritt in das Dreieck in einem reinen Filmraum, in dem [er] sich beliebig frei bewegen kann.“ Da ein eingesprochener Kommentar die Gesamtwirkung stören könne, habe man sich, so schrieb Blum weiter, „auf einen Geräuschkommentar [geeignet], eine Geräuschkulisse von Fabrikbruitsmen, der obwohl ‚ungegenständlich‘ ungleich wirksamer Bild, Bewegung und Farbe begleiten, stützen und sogar führen kann.“ Jeder dieser drei Filme solle „eine in sich geschlossene Einheit bilden“, wobei aber bei gleichzeitiger Projektion „ein Bild zum Leitbild wird, wenn zum Beispiel der glühende Eisenklotz unter der Presse einmal in der Totalen und zweimal in der Nahaufnahme aus zwei

verschiedenen Ansichten gezeigt wird“. Durch „rein filmische, bildgestalterische und akustische Mittel“ könnten die Besucher/innen in den industriellen Vorgang eingeweiht werden. Anders als bei panoramatischen Mehrfachprojektionen sollten hier also synchron drei unabhängige Filme laufen, die sich aber in jeder Einstellung abwechselnd gegenseitig ergänzen oder einander folgen sollten, Handlungen oder Bewegungen konnten auch aus einem Film in einen anderen übergehen<sup>41</sup>; analog zum wechselnden Leitbild sollte immer eine Stereo-Tonspur dominant sein.<sup>42</sup> Zusätzlich vorgesehen waren Split-Screen-Sequenzen, bei denen einzelne Cinemascope-Aufnahmen durch Abdecken und Mehrfachbelichtung des Films in drei Bilder aufgeteilt wurden, so dass es bis zu neun parallelen Einzeleinstellungen kommen konnte.

Möglicherweise wollte die Firma sicherstellen, dass tatsächlich ein werbemässig brauchbarer Film entstand. Blum entwarf wohl dafür mit der Peter Schmidlin Advertising, Basel, einen mit allen Einzeleinstellungen minutiös konzipierten Drehplan, der die simultan zu projizierenden Aufnahmen von typischen Abläufen aus der Stahlherstellung aufzeigen sollte – bis hin zum Sortieren und Verpacken der fertigen Eisenwaren und einem illustrativen Schlussbild von fließendem Stahl; die Blätter für die einzelnen Einstellungen enthielten jeweils Angaben zu den Bildern der drei Kameras und zu ihrer dominierenden Farbe, zum aufzuzeichnenden Originalton wie der inhaltlichen Aussage. Doch auch dabei wurde wiederum betont, dieser Plan gelte nur für die Aufnahmen, nicht für den endgültigen Schnitt der Filme.<sup>43</sup> Gedreht werden sollte bei den Stahlwerken Von Roll in Gerlafingen und Von Moos in Luzern, kürzere Sequenzen auch bei den Drahtwerke-n AG in Biel. Blum fertigte auch hier bei seinen Werkbesichtigungen Kleinbild-Farbdias als Vorstudien an.<sup>44</sup>

2005 berichtete Blum, er habe vor dem Dreh auch eine Erklärung unterschreiben sollen, dass er einen „wertvollen und hochstehenden Film“ abliefern werde, worüber Blum sich noch kurz vor seinem Tod empörte: Wie hätte er das denn unterschreiben können, wo er doch „subjektiv“ und spontan filmte? Während der Dreharbeiten sei dann auch schon mal ein Firmenchef vorbeigekommen und habe bestimmte Raumschwenks vorgegeben, die man gefilmt

haben wollte, was Maeder und Blum dann auch taten – aber blind, ohne die Kamera zu starten.<sup>45</sup> Soweit man aus dem in den überlieferten Fassungen enthaltenen Material schliessen kann, zeigte Blum auch hier weiter ausschnittshafte und eher kompositorisch motivierte Blicke auf Aspekte der Produktion, die jedoch nachvollziehbarer blieb, insbesondere verzichtete Blum nun weitgehend auf rein abstrahierend-ästhetisierende Einstellungen.

Blums avancierte Konzeption zu dieser dreifachen Cinemascope-Simultanprojektion war unter den anderen Filmvorhaben für die Expo 64 bemerkenswert aktuell. Um so erstaunlicher ist es, dass gerade sein Konzept von den Auftraggebern nicht umgesetzt wurde. Bereits seit den 1950er Jahren hatte es – nach noch sehr viel früheren Pionierfilmen – mehrere Ansätze zu Mehrfachprojektionen bis hin zu Rundum-Filmen von 360 Grad gegeben. An der Expo waren nicht nur Filme überhaupt omnipräsent, sondern gerade panoramatische und multimediale Projektionstechniken besonders häufig vertreten.<sup>46</sup> So verwendete die SBB für ihre 360-Grad-Projektion *Rund um Rad und Schiene* über die Schweizer Bahnwelt exklusiv die Circarama-Technik der Disney Company mit neun synchronisierten Einzelprojektionen auf umlaufende Leinwände von 83 Metern Länge.<sup>47</sup> Der auf 70mm-Format gedrehte Werbefilm für die Schweizer Armee, *La Suisse vigilante*, wurde auf ein riesiges Leinwand-Triptychon von 420 Quadratmetern projiziert.<sup>48</sup> Im Sektor Industrie und Gewerbe war die Mehrfachprojektion *Les impératifs de l'activité industrielle et artisanale suisse* zu sehen, die vor einem grossformatigen Triptychon weitere fünf kreisrunde Leinwände mit Fallbeispielen zeigte, welche die Themen der zentralen Leinwände ergänzen und vertiefen konnten.<sup>49</sup>

Die Direktion der Expo 64 nahm nach Sichtung durch die Filmjury noch am 29. Januar 1964 den Film *Eisen* von Kurt Blum an und hob seine „überdurchschnittliche Qualität“ hervor.<sup>50</sup> Da hierbei nur die Rede von einem Film ist, bleibt unklar, ob sich das Urteil auf die drei von Blum und Maeder abgelieferten Filme bezog oder vielleicht schon auf eine veränderte Ausstellungsfassung. Denn der Auftraggeber verwarf ohne Rücksprache mit Blum das Installationskonzept, liess ganz offensichtlich die drei Filme komplett neu schneiden und inhaltlich anders strukturieren, so dass

drei unabhängige Filmerzählungen entstanden. Der Verantwortliche bei der Von Roll AG, Vize-Direktor Ulrich Kappeler, äusserte sich in seinem Bericht zum Expo-Auftritt hierzu ambivalent: Bei der Gruppe Eisen habe es besonders wegen des Filmes Diskussionen gegeben; vom Ausstellerverein sei gewünscht worden, ein „geschlossenes Filmtheater“ aufzubauen, aber da dies architektonisch gestört hätte, „wurde das Projekt der Gruppe geändert – wie sich später zeigen sollte zu Unrecht.“<sup>51</sup>

Alle drei Einzelfilme gehen zwar vom glühenden Roheisen aus, thematisieren dann aber ganz unterschiedliche Produktionsprozesse. Weitere Indizien für einen radikalen Neuschritt sind: In der Titelei fehlt die Erwähnung des Filmemachers, die Filme haben leicht unterschiedliche Laufzeiten und sind deutlich kürzer als die drei von Blum geplanten und mit Maeder auch in einer aufwendigen Synchronmontage fertig geschnittenen Fassungen (ca. sechs statt ursprünglich zehn Minuten).<sup>52</sup> Jeder Film hat seinen eigenen (Original-)Ton, die drei Leinwände wurden separat verteilt in den Raum gestellt und die Filme asynchron projiziert, was laut Maeder auch zu einer ungünstigen Überlagerung der jeweiligen Audiospuren führte.<sup>53</sup>

#### Keine „rote Wüste“

Nach seinem gescheiterten Expo-Konzept hat Blum nur noch einen Industriefilm abgeschlossen, *ARFA Röhrenwerke AG. Basel/Schweiz* (1966).<sup>54</sup> Der sachliche Auftrags-Werbefilm mit einem beschreibenden und rein firmeneigenen Sprecherkommentar folgt exakt dem Verarbeitungsprozess von angelieferten Stahlblechrollen bis zu den daraus gefertigten Röhren und ihrer Verschiffung; ausgiebig wird auch der Materialkontrolle, der Weiterverarbeitung von Röhren und Muffen sowie der Entwicklungsarbeit von Arfa Platz eingeräumt. Nur gelegentlich blitzt hier etwas von Blums vorheriger Aufmerksamkeit für die visuellen Attraktionen in der Fabrik auf, etwa bei Details arbeitender Maschinen oder von kurzen, nahen Einstellungen auf Schweissarbeiten mit Funkenflug. Als einzige eigenständige filmische Lösung fällt hier eine längere Kamerafahrt über die gesamte von oben gesehene Produktionsstrecke der Röhrenformung auf, die das zuvor in Einzeleinstellungen

detailliert gezeigt und vom Kommentator beschriebene Verfahren wie in einer linearen Zusammenschau noch einmal zeigt.

Wie sehr damals bereits eine Selbstzensur bei Überlegungen für Auftragsprojekte bestand, kann man am Konzept zu einem 1965 geplanten Lehrfilm zum Thema Strassenbau der Firma Losinger erahnen, für die Blum später eine Buchpublikation mit Farbfotografien realisieren sollte.<sup>55</sup> In dem Papier, das offenbar dem internen Ideenaustausch diente, wurden der inhaltliche Verlauf, die Bildästhetik und mögliche Einstellungen skizziert. Das Thema sollte „mit allen wichtigen Phasen der Entstehung einer Strasse“ – von den Vorarbeiten bis zur fertigen Fahrbahn gezeigt werden und am Schluss in eine „Strassensymphonie“ münden, mit „(ev. auf Musik geschnittenen) Formen, Linien und Flächen von Strassen und Brücken.“ Darin waren durchaus gewisse Eigenständigkeiten vorgesehen: „Auch bei der Farbe: völlige Freiheit: schwarz-weiss, real farbig, Zwischentöne auslassen, koloriert. Ton: Vermischung von elektronischer Musik und realem oder gesteigertem Geräusch. Kontrapunkt zwischen: objektiv-subjektiv, konkret-abstrakt, ev. lyrisch-sachlich.“ Die verschiedenen Teile sollten jeweils von Totalen ausgehend einzelne Aspekte der Produktionsabschnitte zeigen. „Immer zwischendurch soll der Mensch erscheinen, wie er einen Befehl gibt, wie er auf einen Hebel drückt, ein Rad dreht. Im übrigen: eine Welt der Maschine, die den Menschen von der Knechtarbeit erlöst hat.“<sup>56</sup>

Eine Verfremdung des Themas schloss man jedoch aus: Vermutlich hatten Blum und Stalder diskutiert, ob man sich von dem Film *Il deserto rosso* von Michelangelo Antonioni (1964) mit seiner Farbdramaturgie und dem Leitmotiv des nebelverhangenen Norditaliens inspirieren lassen könnte. Doch Stalder widersprach:

„Aus zwei Gründen hätte ich vor einer *Deserto rosso*-Landschaft Angst. Wir dürfen diese nicht einfach der Fremdartigkeit wegen übernehmen. Diese Landschaft hat bei Antonioni (seit *Il grido*) eine bestimmte, pessimistische, nihilistische Aussage. Wir aber wollen doch gerade in der Technik Werte entdecken, die bislang verschüttet waren, Schönheit, Wahrheit. Und zudem ist doch das Wort ‚Bauen‘, das auch

dramaturgisch im Film ausgemünzt werden sollte, das genaue Gegenteil von dem, was Antonioni meint.“<sup>57</sup>

In einer Art vorweggenommener Auftraggeberargumentation wurde hier deutlich gegen zu viel ästhetisches Eigenleben und für den angewandten Nutzen der Filmarbeit optiert, was angesichts der vorangegangenen Erfahrungen auch realistisch erscheint.

In der industriellen Auftragspraxis hat Kurt Blum kaum wieder eine vergleichbare Freiheit zur künstlerisch-filmischen Selbstverwirklichung gehabt wie in Genua. Zwischen 1962 und 1971 drehte er mehrere Kultur- und Reisefilme im Auftrag der Schweizerischen Verkehrszentrale, der Swissair und der Schweizer Post PTT<sup>58</sup>, die zwischen themenbezogenem Dokumentar-Feature und sehr freien, auch experimentellen Umsetzungen lagen. Nicht immer jedoch entsprachen seine formalen Vorstellungen auch den Interessen der Auftraggeber. Generell scheint die Offenheit für eigenständige Lösungen um 1960 grösser gewesen zu sein.<sup>59</sup> Hinzu kam, dass das wichtige Projektionsfenster des Kultur-Vorfilms im Kino Ende der 1960er Jahre wegfiel. Weil Blum diese Grenzen erkannte und ihm letztlich die Teamarbeit und die für Filmproduktionen aufwendigen konzeptionellen Abläufe auch nicht lagen<sup>60</sup>, gab er das Medium Film wieder auf.<sup>61</sup>

- [1] Martin Gasser (Hrsg.), *Gegenlicht. Kurt Blum. Fotografien*, Kat. Ausst., Fotostiftung Schweiz, Winterthur 2012, Zürich: Limmat Verlag, 2012.
- [2] Kurt Blum & Fritz E. Maeder, *Rabio: Gedankenwelt eines Strafgefangenen*, 35mm, Schwarzweiss, 35 Min., Kamera: Fritz E. Maeder.
- [3] Kurt Blum/Eugenio Carmi, *L'uomo il fuoco il ferro*, dt. Verleihtitel: *Sinfonie in Stahl* (CH 1960), 35mm, Farbe, Cinemascope, 10 min, Kamera: Fritz E. Maeder; Produktion: International Golden Star of Italy. Lichtspiel/Kinemathek, Bern (Hrsg.), *Werkschau Kurt Blum. Filme und Interviews*, Bern, Lichtspiel/Kinemathek, 2011 (Film-DVD).
- [4] *Acier Von Roll: Vom Schrott zum blanken Stahl – Vom Rohstahl zur Schraube – Schmieden von Stahl*, 3 Filme (CH 1964), 35mm, Farbe, Cinemascope, je ca. 6 min, Kamera: Fritz E. Maeder.
- [5] Sylvie Henguely, „Kurt Blum und die Kunstszene“ in: Gasser 2012 (wie Anm. 1), S. 163ff.
- [6] *Kurt Blum, Fotoexperimente*, Kat. Ausst., Kunstmuseum Solothurn, 1997.
- [7] Martin Gasser, „Aus der Dunkelheit geschält – ein Vorwort“, in: ders. 2012 (wie Anm. 1), S. 12.
- [8] Fabio Bettonica, *Your bands! Your head! Your eyes! Eugenio Carmi, an artist in the factory*, Target srl, Genua/Mailand, 2006; Carlo Fedeli, *Carmi e l'acciaio*, Genua 1990 (beides Film-DVD).
- [9] Gespräche mit Eugenio Carmi in Mailand am 9. Januar 2012 und 8. Januar 2014; *Kurt Blum e l'Italia*, Kat. Ausst., Centro Culturale Svizzero Pro Helvetia/Galleria CONS ARC, Chiasso: Milano 2004.
- [10] Carlo Vinti, *Gli anni dello stile industriale 1948–1965*, Marsilio Editori, Venedig 2007; Willy Rotzler, „Italsider. Das graphische Profil einer Gruppe italienischer Stahlwerke“, in *Graphis*, Zürich, 101 (1962), S. 288–303, 370–372.
- [11] Kurt Blum, *Immagine di una città*, Mailand: C.M. Lericci Editore, 1959 (=Forma e Vita 2).
- [12] Thilo Koenig, „Kurt Blum in der Fabrik“, in: Gasser 2012 (wie Anm. 1), S. 75–92.
- [13] *Immagine di una fabbrica – Pictures of a factory – Images d'une usine*, alle drei Ausgaben Fretz & Wasmuth Verlag AG, Zürich 1959, dt. Ausgabe: *Lebendiger Stahl*, ebd. 1960.
- [14] „Vier junge Schweizer Photographen. Kurt Blum“, *Camera*, Luzern, 2 (1960), S. 31–46.
- [15] Italsider (Hrsg.), *italsider. catalogo cineteca*, Italsider, o.O. (Genua) 1962, o.S.
- [16] „Probeaufnahmen für ‚l'uomo...‘“, in: Lichtspiel/Kinemathek, *Werkschau Kurt Blum*. Maeder hatte bereits 1958 für Charles Zbinden bei einem *Cinerama*-Breitwandfilm über die Schweizer Bahn mit in drei Projektionen aufgeteilten Einstellungen mitgearbeitet (Telefonat mit

- Fritz E. Maeder vom 27. März 2012 und gemeinsame Sichtung der Blum-Filme und Interview beim Lichtspiel/Kinemathek Bern am 17. Januar 2014).
- [17] O.A. (Kurt Blum), *Exposé für einen subjektiven Experimentalfilm über Stahl und Eisen in Gemeinschaftsproduktion der Firmen CORNIGLIANO S.p.A. Genua und die FIATWERKE, Turin, Typoskript, o.J. (1959), unpaginiert (S. 1, 3 und 4; Archiv Lichtspiel/Kinemathek, Bern).*
- [18] Durchschlag Brief o.A. (Blum) an Direktor Gian Lupo Osti vom 21. Dezember 1959 (Archiv Lichtspiel/Kinemathek, Bern).
- [19] Beiblatt *Filmskizzenbuch über einen Film von Stahl und Eisen zum Brief an Osti vom 21. Dezember 1959* (Archiv Lichtspiel/Kinemathek, Bern). Abbildungen in: Gasser 2012 (wie Anm. 1), S. 88–90.
- [20] O.A. (Kurt Blum), *Exposé für einen subjektiven Experimentalfilm...*, S. 1–4 (Zeichensetzung korrigiert).
- [21] O.A. (Carlo Vito Fedeli), Roh-Typoskript o.J. (ca. 1959), S. 1–4 (Archiv Fedeli, Lavagna/Genua; Emails von Carlo Fedeli an den Autor vom 12. und 14. Januar 2014, Telefonat vom 1. April 2012).
- [22] O.A. (Kurt Blum), *Exposé für einen subjektiven Experimentalfilm...* (wie Anm. 17).
- [23] Gespräche mit Fritz Maeder 2012 und 2014.
- [24] O.A. (laut Fritz E. Maeder von ihm selbst), *Fuoco d'acciaio*, Typoskript, o.J. (1960; Archiv Lichtspiel/Kinemathek, Bern).
- [25] O.T., S. 10 (Archiv Lichtspiel/Kinemathek, Bern; unvollständig).
- [26] Ausschnitte aus einer Sonate und der Toccata in D-Moll, Op.11, von Sergei Prokofjew.
- [27] Der Schnittplan o.A. *Fuoco d'acciaio*, verzeichnet an zwei Stellen „Anamorphot verdreht“.
- [28] Bertolt Brecht, „Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment“, in: ders., *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, Bd. 18, S. 161.
- [29] Gianni Vattimo, „Uomini come macchine. Human relations e rapporti di produzione“, *Sipra. Nuova serie*, Turin, 3 (August 1962), S. 16ff., zit. nach: Carlo Vinti, *Gli anni dello stile industriale...*, S. 300f.
- [30] Umberto Eco, „Introduzione“, in: Eugenio Carmi/Carlo Fedeli (Hrsg.), *I colori del ferro*, Italsider, Genua 1963, Margit Staber, „Die Farben des Eisens“, *Graphis*, Zürich, 112 (1964), S. 140–145.
- [31] Kurt Blum, *Signale* (CH ca. 1961), 16mm, Farbe, 4 Min. (Kamera: Fritz E. Maeder), in: Lichtspiel/Kinemathek, *Werkbau Kurt Blum*. Das Filmfragment hat keine Titellei.
- [32] Gasser 2012 (wie Anm. 1), Abb. S. 82f, 115, 118–120.
- [33] Umberto Eco/Duncan Macmillan, *Carmi*, Mailand: Edizioni L'Agrifoglio 1996, S. 82ff.
- [34] hst, „L'uomo, il fuoco il ferro/Symphonie in Stahl“, *Der Filmbereiter*, 7 (1965), S. 109f.
- [35] Walter Ruttman, *Berlin* (D 1927); *Dziga Vertov Entusiasmas/Donbass-Sinfonie* (UdSSR 1930); *A Symphony of steel* (USA 1933; *Steel. A symphony of industry*, USA 1936); Ulrich Kayser, *Feurige Hochzeit. Eine Sinfonie in Stahl und Eisen* (D 1951; in Farbe).
- [36] Lichtspiel Videoportal, Dokumentar online: (<http://lichtspiel.merla.ch/>); erste Fassung des Films *Hände und Maschinen* (CH 1938); Yvonne Zimmermann, „Industriefilme“, in: dies. (Hrsg.), *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964*, Zürich: Limmat Verlag 2011, S. 354f.
- [37] Elektronische Musik, auch hier von Oskar Sala, wurde erst beim Schnee-Film von Blum und Alexander Seiler, *Auf weissem Grund* (CH 1962), verwendet. Elektronische Musik wurde damals häufig auch bei Industriefilmen verwendet; Peter Donhauser, „Musik, Ton und Sprache im Industriefilm“, in: *Ferrum. Nachrichten aus der Eisenbibliothek*, Schaffhausen, 76 (2004; Themenheft: *Das Unternehmen im Bild – das Bild vom Unternehmen: Zum Industriefilm der Eisen- und Stahlindustrie*), S. 14–23.
- [38] Dirk Schaefer, „Heavy Metal – vom Stahlwerk ins Studio. Musikalische Experimente im Industriefilm um 1960“, in: Beate Hentschel/Anja Casser, *The vision behind. Technische und soziale Innovationen im Unternehmensfilm ab 1950*, Vorwerk, Berlin 2007, S. 31–33; Donhauser 2004 (wie Anm. 37), S. 14ff.
- [39] Ulrich Kappeler, „Fer – Eisen – Ferro. Die schweizerische Eisenindustrie an der Expo“, *Von Roll Werkzeitung*, 4 (Juli 1964), S. 103–105.
- [40] O.A. (Blum), *Stahlfilm für die Expo 1964 in Lausanne*, Typoskript, 1. März 1963 (Archiv Lichtspiel/Kinemathek, Bern).
- [41] Ebd.
- [42] Lt. Maeder, Gespräche 2012 und 2014.
- [43] Peter Schmidlin Advertising, *Expo64/Gruppe Eisen/Cinemascope-Film* (Projektentwurf), o.J. (ca. 1963; Archiv Lichtspiel/Kinemathek, Bern).
- [44] Gasser 2012 (wie Anm. 1), S. 91.
- [45] Interview mit David Landolf am 1. Dezember 2005; in: Lichtspiel/Kinemathek, *Werkbau Kurt Blum*.
- [46] sb, „Bewegte und bewegende Bilder. Anmerkungen zu einigen Dokumentarfilmen an der Expo 1964“, *Neue Zürcher Zeitung*, Mittagsausgabe, 2566, 12. Juni 1964, Blatt 7; C.V. Zimmermann, „Expériences de cinématographie au service de l'Exposition et de l'industrie suisse“, *La Liberté*, 4. Juli 1964, Ausschnitt ohne Seitenangabe; Pierre Frey u.a., *Expo 64. Le printemps de l'architecture Suisse*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 2014.
- [47] Thomas Schärer, Regie: Ernst A. Heiniger, „Das Circarama-Abenteuer der Schweizerischen Bundesbahnen“, *Expo 64, Memoria Bulletin*, Bern, 21 (9/2014), S. 16f; Lukas Piccolin und Thomas Schärer, „Ausweitungen des Blicks: Von gemalten zu bewegten Panoramen“, in: ebd., S. 8ff.
- [48] Severin Rüegg, Regie: John Fernhout, „Codename ‚Gartenschirm‘“, *Expo 64, Memoria Bulletin*, 2014, S. 14f.
- [49] Regie: A + B Film AG (Georges Alexath, René Boeniger); ms., „Experiment für einen Expo-Film“, *Neue Zürcher Zeitung*, Mittagsausgabe, 2940, 19. Juli 1963, Blatt 5.
- [50] Kopie maschinenschriftlicher Brief von Dr. P. Ruckstuhl an U. Kappeler, Vize-Direktor Von Roll AG, Gerlafingen (Archiv Lichtspiel/Kinemathek, Bern).
- [51] Ulrich Kappeler, „Fer – Eisen – Ferro“, S. 105f.
- [52] Die Filme sind im Archiv Lichtspiel/Kinemathek, Bern und in der Cinémathèque Suisse, Lausanne erhalten. Maeder bestätigte bei der gemeinsamen Sichtung am 17. Januar 2014, dass diese Versionen nichts mit den damals abgelieferten Fassungen zu tun haben.
- [53] Laut Maeder haben sie erst zwei Wochen vor Ausstellungsöffnung von den Änderungen erfahren (Telefonat 2012).
- [54] 16mm, Farbe, 10 Min., Kamera: Maeder, in: Lichtspiel/Kinemathek, *Werkbau Kurt Blum*.
- [55] Losinger & Co. AG (Hg.), *Losinger, 1917–1967*, Losinger, Bern 1967.
- [56] Stalder, maschinenschriftliches Schreiben an Blum vom 18.10.1965; Skript/Filmentwurf für Film über *Losinger*, o.J., o.S. (1965; beide Archiv Lichtspiel/Kinemathek, Bern).
- [57] Ebd.
- [58] Filmliste in: Gasser 2012 (wie Anm. 1), S. 249–250.
- [59] Yvonne Zimmermann, „Auftragsfilm versus Autorenfilm. Zur Geschichte einer Beziehungskiste“, in: Arbeitsgemeinschaft Cinema (Hrsg.), *Cinema*, 51 (2006), S. 109–118.
- [60] Lt. Fritz E. Maeder (Gespräche 2012 und 2014).
- [61] Ich danke Fritz E. Maeder, Carlo Vito Fedeli und der Lichtspiel Kinemathek mit David Landolf herzlich für alle Hilfe. Eugenio Carmi kann meinen Dank nicht mehr entgegennehmen.



Kurt Blum und Fritz E. Maeder, nach 1963

Eine Avantgarde der Amateure?  
 Filmische Experimente bei  
 Jaques Dutoit, Georges Dufaux  
 und Hans Haldenwang  
*Vrääth Öbner*



Jaques Dutoit, *Lisi Strates*, 1986, CH  
 16mm-Film, 22 Minuten

Es gab eine Zuneigung der Avantgarde, die weitgehend folgenlos blieb, obwohl sie durchaus erwidert wurde – die Zuneigung zum Amateur oder genauer: zu einer bestimmten (romantischen) Vorstellung, die sich zwanglos mit der Figur des Amateurs verbinden liess. Am ausführlichsten hat Maya Deren sie in der Sammlung von Notizen, Essays und Briefen zu Papier gebracht, die 1965 als Nummer 39 der Zeitschrift *Film Culture* erschien. Jedoch gab es bereits vor Deren und auch danach noch eine Reihe von Filmemacher/innen, unter ihnen Joris Ivens, Robert Flaherty, Stan Brakhage, Ernst Schmidt Jr., aber auch der Schweizer Filmemacher Werner Ott, die dieselbe Idee artikulierten: Die Vorstellung nämlich, dass die Unabhängigkeit von ökonomischen Zwängen es dem Amateur ermöglicht, seine individuelle Kreativität frei zu entfalten und auf diese Weise zur ästhetischen Entwicklung des Kinos beizutragen.

In Derens Worten: „Anstatt die Drehbuch- und Dialogschreiber, die ausgebildeten Schauspieler, die kunstvollen Dekorationen, den Mitarbeiterstab und die enormen Produktionskosten des professionellen Films zu beneiden, sollte der Amateur den grössten Vorteil ausnutzen, um den ihn alle Profis beneiden, nämlich *die Freiheit*, sowohl im künstlerischen als auch im physischen Sinne.“<sup>1</sup>

Nun sprechen gegen Derens Überlegungen – allerdings ohne deren utopischen Kern aufzuheben, der ein Erbe der idealistischen Philosophie des 18. und der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts darstellt – nicht bloss empirische Erfahrungen mit Familienfilmen oder die soziologische Theoriebildung zur Freizeitkultur, die den Amateur in einem Dreiecksverhältnis mit dem professionellen Bereich und der Öffentlichkeit verortet<sup>2</sup>, sondern auch die etablierte Filmgeschichtsschreibung. Im Kontext des amerikanischen Avantgardefilms etwa hat Jan-Christopher Horak auf ein historisches Paradoxon aufmerksam gemacht, das mit Derens Einlassungen zum Amateur verbunden ist: Zum Zeitpunkt, an dem Derens Aufzeichnungen veröffentlicht wurden, und erst recht zum Zeitpunkt, an dem sie ihr volles Gewicht entfalteten – das heisst, nachdem P. Adams Sitney 1974 seine Geschichte des amerikanischen Avantgardefilms mit Deren beginnen liess –, war das in den 1920er und 1930er Jahren durchaus existierende Naheverhältnis zwischen Amateuren und Avantgardekünstlern längst unterbrochen.

„The 1950s avant-gardists proclaimed themselves to be independent filmmakers, actively engaged in the production of ‚art‘, while the earlier generation viewed themselves as cineastes, as lovers of cinema, as ‚amateurs‘ willing to work in any arena furthering the cause of film art, even if it meant working for hire.“<sup>3</sup>

Verbunden mit dem neu erworbenen Selbstverständnis als unabhängige Filmemacher war Horak zufolge eine Art „Professionalisierung“ der avantgardistischen Filmproduktion, die durch Institutionen wie etwa Filmkooperativen, durch staatliche und in den USA teilweise auch von privaten Stiftungen getragene Programme zur Filmförderung sowie durch Lehraufträge an Universitäten ebenso begünstigt

wurde wie durch die Einrichtung neuer Aufführungsstätten in Museen, Archiven und Medienzentren.

Komplementär zu dieser Entwicklung verhielt sich die in Klubs und Vereinen organisierte Filmproduktion der Amateure,<sup>4</sup> die ihre anfängliche Offenheit gegenüber experimentellen Formen bereits im Laufe der 1930er Jahre Stück für Stück aufzugeben begann – nicht zuletzt aufgrund der bekannten ökonomischen und insbesondere in Europa auch politischen Bedingungen. Sie verwandelte sich in eine relativ autonome Parallelkultur mit eigenen Dachverbänden, nationalen und internationalen Wettbewerben sowie ästhetischen Wertvorstellungen, die sich zunehmend an dem orientierten, was Noël Burch „Institutional Mode of Representation“ (IMR) genannt hat.<sup>5</sup> Vollständig aufgegeben haben die Amateure ihre Zuneigung zu den experimentellen Formen der Avantgarde in diesem Prozess allerdings nicht: Trotz der Unterschiede, die „zwischen der Avantgarde und den experimentellen Impulsen des Amateurismus“ immer bestanden, hielten die Amateure, wie Ian Craven hervorhebt, die gesamte Filmära hindurch zumindest bedingt an ihrer Begeisterung für den Avantgardismus fest.<sup>6</sup>

Es ist kein Zufall, dass Craven diese Beobachtung im Kontext des Animationsfilms macht, einer Gattung also, die von der Filmgeschichtsschreibung beinahe ebenso lange marginalisiert wurde wie der Amateurfilm und die aufgrund ihrer spezifischen Produktionsbedingungen das Naheverhältnis zwischen der Praxis der Amateure und experimentellen Formen filmischen Ausdrucks aufrecht erhielt. Obwohl der Animationsfilm strenge Arbeitsdisziplin und grundlegende grafische beziehungsweise zeichnerische Fähigkeiten voraussetzte (und damit viele Amateure von der Teilnahme ausschloss), befreite er die Amateure zugleich von zahlreichen Restriktionen und Unwägbarkeiten, die mit der Produktion von Realfilm verbunden waren: von den Wetterkapriolen, die das Drehen im Freien behinderten, von Problemen mit potenziell unzuverlässigem Personal im Allgemeinen und der Schauspielerführung im Besonderen oder von Kosten, die selbst bei einfachen Aufnahmen für Set, Kostüme oder Make-up anfielen. Der Animationsfilm bot den beiden dominierenden Fraktionen innerhalb der Amateurfilmbewegung – den technikbegeisterten und den an der Ästhetik orientierten Amateuren – ein

gleichermaßen weites Betätigungsfeld, zudem stellte seine vielgepriesene „Unabhängigkeit von physikalischen Gesetzen, den Zwängen eingeschränkter materieller Ressourcen und vor allem der Indexikalität des fotografischen Zeichens“<sup>7</sup> eine solide Legitimationsgrundlage dar, um (real) filmische Konventionen hinter sich und stattdessen der Fantasie freien Lauf zu lassen.

Vor diesem Hintergrund wird es nicht weiter überraschen, dass zwei Schweizer Animationsfilm-Amateure bereits 1978 die Anerkennung zuteil wurde, in Bruno Ederas *Histoire du cinéma suisse d'animation* Aufnahme zu finden freilich unter dem Label „Les dilettantes“: Hans Haldenwang und Georges Dufaux.<sup>8</sup> Beide gehören Edera zufolge einer „Elite“ ambitionierter Filmamateure an, die im Jahrzehnt zwischen 1968 und 1977 im nicht-professionellen Bereich zur „Evolution“ des Schweizer Animationsfilms entscheidend beigetragen hat. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass sowohl Haldenwang als auch Dufaux hauptberuflich Tätigkeiten nachgingen, die eine gewisse Nähe zur Animation aufweisen: Haldenwang arbeitete als Retoucheur für das Verlagshaus Conzett und Huber, Dufaux als Kinooperateur für verschiedene Schweizer Kinos sowie als Mitarbeiter im Labor der Schwarz Film AG in Ostermundigen.

Könnte man im Bereich der Animation also zumindest von einem kleinen Grenzverkehr zwischen Amateurproduktion und experimentellen Formen sprechen und diesen punktuell auch belegen, ist die Lage im Bereich des Realfilms weitaus unübersichtlicher: Hier lassen die nach wie vor problematische Archivsituation<sup>9</sup>, die in Stichproben und Fallstudien immer wieder festgestellte Formenvielfalt des Amateurfilmschaffens (deren historische Aufarbeitung ein eigenes Forschungsprojekt von mehreren Jahren Dauer erfordern würde) sowie bislang nur in Ansätzen vorhandene konzeptuelle Überlegungen bloss spekulative Aussagen zum Verhältnis von Amateurismus und filmischen Experimenten zu.

Während als gesichert gelten kann, dass Amateur- und Avantgardefilmer die kritische Distanz zum kommerziellen Film teilten und unter ähnlichen Bedingungen sowie mit denselben Schmalfilmformaten arbeiteten, hat die Aufteilung des Sinnlichen zwischen Experimentalfilmen, die

der Kunst zugerechnet werden, und filmischen Experimenten, die zweifellos auch im Amateurfilmbereich stattgefunden haben, die Untersuchung letzterer wirksam verhindert. Obwohl die Erforschung des Filmschaffens der Amateure im letzten Jahrzehnt deutlich intensiviert wurde, was unter anderem zur Konturierung des Amateurfilms als eigenständigen, halböffentlichen Kommunikationsmodus neben dem privaten Modus des Heimkinos auf der einen und dem öffentlichen Modus des kommerziellen sowie des künstlerischen Films auf der anderen Seite führte,<sup>10</sup> orientiert sich die Unterscheidung zwischen der Avantgarde und den experimentellen Impulsen des Amateurismus nach wie vor an jener Differenz zwischen Kunst und Nicht-Kunst, die durch die „Professionalisierung“ der avantgardistischen Filmproduktion nach dem Zweiten Weltkrieg etabliert wurde.

Wie problematisch diese Unterscheidung mittlerweile geworden ist, zeigen unter anderem die Überlegungen Jacques Rancières zum ästhetischen Regime der Künste: Rancière zufolge hat die Entgrenzung von Kunst und Leben (als zentrale Signatur des ästhetischen Regimes) nicht nur jede denkbare avantgardistische Strömung ermöglicht, sondern zugleich auch jede Regel aufgehoben, die es erlaubt, zwischen Kunst und Nicht-Kunst zu unterscheiden.<sup>11</sup> Dass an der Unterscheidung (nicht zuletzt von den Vertretern der Avantgarde selbst) hartnäckig festgehalten wurde, mag mit dem Bedürfnis zu tun gehabt haben, als Kunstströmung in Erscheinung zu treten. Das sollte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass jeder Regel, die über Ein- oder Ausschluss entscheidet, das Zeichen ihrer Vorläufigkeit bereits eingeschrieben ist.

In diesem Sinn versucht der vorliegende Beitrag am Beispiel von den zwei bereits erwähnten Animationsfilmern Hans Haldenwang und Georges Dufaux sowie dem unabhängigen Bieler Filmemacher Jaques Dutoit die gängige Unterscheidung zwischen der Avantgarde und den experimentellen Impulsen des Amateurismus wenn schon nicht aufzuheben, so doch ein wenig infrage zu stellen.

#### Kunst kino vs. Animation

„Filmkunst, Film-Kunst. Hm. Kino ist für mich eine Leidenschaft. Ich mag wenige Filme, immer weniger.

Ich liebe die Innigkeit, das Schlichte, das, was mich auf mich selbst zurückweist.“<sup>12</sup> Mit diesen, durchaus programmatisch zu verstehenden Worten, gesprochen von einer Frauenstimme aus dem Off, beginnt Jaques Dutoits Kurzfilm *Lisi Strates* von 1986. *Lisi Strates* ist das subjektive Porträt einer Frau um die 40 Jahre (gespielt von Lisi Skorpis), die sich selbst sucht. Dutoit setzt diese Suche über die lose Verknüpfung von Aufnahmen in Szene, die seine Protagonistin im Freien zeigen, in verschneiter Landschaft, am Ufer eines Sees, aber ebenso in Innenräumen, in einem Stiegenhaus, ihrem Wohnzimmer, in der Badewanne, im Bett. Man sieht sie nackt eine Holzterrasse hinabsteigen, auf einer Schreibmaschine tippen, einem Notizheft ihre Gedanken anvertrauen. Die Abfolge bewegter Bilder wird immer wieder durch unbewegte unterbrochen, durch schwarzweisse und zum Teil vergilbte Fotografien, die eine junge Frau zeigen, einen Mann mit einem Kleinkind auf dem Arm, ein Mädchen, eine Jugendliche. Auf der Tonspur spricht die bereits erwähnte Frauenstimme in einer Art innerem Monolog von Dingen, die sie liebt, von den Empfindungen beim Berühren, vom Warten, vom Mythos des Vaters, von der Vertrautheit der Haut und schliesslich von Abschied und Tod. An einigen Stellen tritt eine zweite Stimme mit der ersten in Dialog, vereinzelt ist kurz Musik zu vernehmen, während die übrige Tonspur aus akustischen Ereignissen wie dem Geräusch von Schritten im Schnee, Keuchen, dem fernen Rauschen der Stadt oder dem Klang der Stille besteht.

*Lisi Strates* war bereits der fünfte Film, bei dem Jaques Dutoit Regie führte. Im Brotberuf Lehrer für Latein und Griechisch am Gymnasium in Biel hatte Dutoit zuvor mit seinen Schüler/innen sowie mit seinem Kollegen Luc Monnier die Kurzfilme *Matière grise* (1969/1970) und *E soixante-dix* (1970/1971) realisiert, mit der finanziellen Unterstützung des Bildungsministeriums des Kanton Bern den experimentellen Dokumentarfilm *Trait d'union* (1980/1981) sowie auf eigene Rechnung den Kurzfilm *Oser* (1983). Neben dieser Filmproduktion war Dutoit als Filmkritiker unter anderem beim *Journal du Jura* tätig, organisierte Filmschauen in Biel, war Mitglied in verschiedenen Jurys (unter anderem am Festival von Nyon) und darüber hinaus extensiv im Theaterbereich tätig. 1984 zeigte die Cinémathèque

française eine erste Retrospektive seiner Filme, ein Jahr später folgte die Cinémathèque suisse. *Lisi Strates* hatte am 10. Mai 1986 im Kino Apollo in Biel Premiere, lief im Programm der Solothurner Filmtage und fand darüber hinaus in verschiedenen schweizerischen Städten sowie im Ausland weite Verbreitung.

Obwohl Dutoit das Filmemachen aus Leidenschaft betrieb und nicht aufgrund kommerzieller Überlegungen, fällt es schwer, ihn als Amateur zu beschreiben. Auf dem offiziellen Formular des Bundesamts für Kultur, mit dem er um Förderung für *Lisi Strates* ansuchte, gab Dutoit bei der Frage nach seiner speziellen Ausbildung im Filmbereich „autodidacte“ an, in einem Gespräch mit Fred Truniger und mir im September 2013 stellte er sich als „cinéaste marginal“ dar, der von der Möglichkeit, unabhängig Filme zu machen, überzeugt ist. Im Unterschied zur üblichen Praxis der Amateurproduktion arbeitete Dutoit bei seinen ersten fünf Filmen stets mit professionellen Kameraleuten und Schnittmeistern zusammen, bei *Lisi Strates* gar mit dem kurzfristig international bekannten und bald darauf wieder in Vergessenheit geratenen Marcel Hanoun, den Jonas Mekas noch 1970 als den wichtigsten und interessantesten französischen Filmemacher seit Bresson bezeichnet hatte.<sup>13</sup>

Mit anderen Worten: Den Hinweis auf die Filmkunst, mit dem *Lisi Strates* beginnt, hätte es im Grunde gar nicht gebraucht. Auch ohne ihn wäre der Film unschwer als Angehöriger des Kunstkinos beziehungsweise des europäischen Autorenfilms identifizierbar gewesen. Die Art und Weise wie Dutoit sein Thema in Szene setzt – durch ungewöhnlich zusammengefügte, fragmentarische und sich zum Teil wiederholende Einstellungen auf seine Protagonistin, die nicht nur die chronologische Ordnung der Erzählung durcheinanderbringen, sondern auch zu einer Vermischung der Zeiten führen, sodass Vergangenheit und Gegenwart ununterscheidbar ineinanderfliessen –, erinnert dabei weniger an Robert Bresson oder an Jean-Luc Godard, die Dutoit als Vorbilder anführt, als vielmehr an Erzählweisen, die bereits in *Matière grise*, seinem ersten Film, vorhanden waren.

Wie Dutoit selbst sagt, zielt die ästhetische Strategie, die er in seinen Filmen verfolgt, auf eine „Dekonstruktion der Narration“, die allerdings nie so weit geht, dass die

beschriebene Figur sich zugunsten der Beschreibung vollständig auflöst. Dies mag mit Dutoits Interesse am Beiläufigen und Gewöhnlichen des Alltags zu tun haben, ein Interesse, das sowohl *Lisi Strates* als auch *Matière grise* und *Trait d'union* dominiert. Auch wenn Dutoit die verschiedenen Schichten des Selbst seiner Protagonistin abträgt, bleiben diese über ihre Einbettung in den Alltag und das Empfindungsvermögen der Figur miteinander verbunden, wobei das Empfindungsvermögen für das Geistige der Suche der Protagonistin nach sich selbst steht. Entscheidend an dieser Suche ist nun, dass sie sich an alltäglichen Situationen und Verrichtungen entzündet, weder von der Allgegenwart des Todes ausgeht noch auf die Kohärenz eines Selbst zuläuft, sondern eine „Poetik des Lebens“ entstehen lässt, die (um Jacques Rancière zu paraphrasieren) ganz einfach daraus resultiert, dass jede beliebige Empfindung eine „Schwindel erregende Beschleunigung“ erzeugen kann, die es einer gewöhnlichen Frau um die 40 ermöglicht, „Abgründe an Leidenschaft zu erfahren.“<sup>14</sup>

Wenn man die Dekonstruktion der Erzählung, die Dutoit in *Lisi Strates* betreibt, aufgrund ihrer formalen Bemühungen gegenüber gängigen Erzählweisen als experimentell bezeichnen kann, so unterscheidet sich das Experimentelle seiner Arbeiten ganz grundlegend von jenen auf die Struktur des Kinodispositivs zielenden Experimenten des Schweizer Undergroundfilms. Einen der wichtigsten Vertreter dieser Bewegung, Hans Helmut Klaus (HHK) Schoenherr, hat Dutoit erst nach der Vorführung von *Lisi Strates* in Solothurn kennengelernt, obwohl der Alltag auch für Schoenherrs Filme einen wiederkehrenden Bezugspunkt darstellte. Wo Schoenherr allerdings den Alltag in eine Reihe von Bildfolgen auflöst, die immer wiederkehren und auf diese Weise die filmische Rhythmisierung der Zeit musikalischen Strukturen annähert (etwa in der Reihe *Play*, 1967–1969), findet Dutoits Filmdenken in der Form der Erzählung sowohl seine Grundlage als auch seine Grenze.

Diese Grenze der (klassischen) Erzählung mit ihrer zielgerichteten Handlung und ihrer Logik von Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit ist es auch, die es erlaubt, den Animationsfilm – zumal den von Amateuren produzierten – unter experimentellen Gesichtspunkten zu betrachten. Symptomatisch erscheint in dem Zusammenhang (wobei

dieser Befund aufgrund der bereits erwähnten Archivsituation natürlich keinen Anspruch auf Repräsentativität erhebt), dass die experimentellen Ansätze der Amateure im Animationsbereich zwar mühelos konventionelle Logiken der Erzählung unterlaufen, aber nur in seltenen Fällen auf Verfahren des strukturellen oder abstrakten Films setzen. Wenn Georges Dufaux Eierteigwaren animiert (*À la Carte*, 1976) oder Schrauben, Muttern und Kugellager (*Space Gambler*, 1979), dann wird der Auftritt, die Anordnung und das Verschwinden dieser als „Hauptdarsteller“ fungierenden Materialien von präzise kalkulierten Assoziationen zu ausserfilmischen Referenzgrößen bestimmt: In *Space Gambler* rufen die synthetisch erzeugten Schussgeräusche auf der Tonspur Assoziationen zur gewaltförmigen Logik früher Videospiele hervor, in *À la Carte* ist es die anthropo-beziehungsweise zoomorphe Gestaltung der Eierteigwaren, die weiterführende Assoziationen zur industriellen Produktion und damit zum Industriefilm ebenso weckt wie – aufgrund der synchronen Bewegung der Teigwaren zu extradiegetischer Musik – zu einer Bühnenperformance.

Diese Anrufung „lebensweltlicher“ oder zumindest leicht nachvollziehbarer Ähnlichkeiten mag zum einen den zeitgenössisch dominierenden Formen innerhalb der visuellen Kultur des Animationsfilms beziehungsweise des Cartoons geschuldet sein (animierte Teigwaren etwa gehörten zum Standardrepertoire der Fernsehwerbung), sie bezeugt zum anderen aber ebenso die Vorliebe der Amateure für Formen, die Hans Scheufl und Ernst Schmidt Jr. in ihrer *Subgeschichte des Films* als zum „naiven Film“ gehörend klassifiziert haben: „Grotesken“ zum Beispiel oder „Permutationen“.<sup>15</sup> Eine dieser Grotesken, Hans Haldenwangs *Hair* (1969), nimmt sogar direkt auf den Undergroundfilm beziehungsweise das Expanded Cinema seiner Zeit Bezug: Der Film zeigt zunächst, wie ein Filmstreifen mit Farbe verschmiert, mit Säure behandelt, mit dem Hammer bearbeitet, mit einer Bürste verkratzt, schliesslich mit Füßen getreten und ins WC geworfen wird. Anschliessend ist aber auch das Ergebnis dieser Bearbeitungen zu sehen: Ein Film mit dem Titel *Hair*, der über die mechanische und chemische Behandlung der Emulsion zwar durchgehend die Materialität des Bildträgers ausstellt, zugleich aber über die Tonspur, auf der *Donna* aus dem gleichnamigen Musical zu

hören ist, sowie über punktuell durchscheinende Realfilm-aufnahmen von Frauengesichtern die akustisch erzeugte Referenz bestätigt.

Sollte Haldenwangs *Hair* als eine Stellungnahme zum zeitgenössischen Undergroundfilm gedacht sein, so ist die Ambivalenz dieser Stellungnahme kaum zu überbieten: Wird doch die anfangs über die Form der Groteske erzeugte Erwartungshaltung im zweiten Teil des Films entschieden durchkreuzt. Nicht nur trägt der Film im Film denselben Titel wie der logisch übergeordnete Gesamtfilm, er gibt auch zu erkennen, dass Haldenwang über die notwendigen technischen Fähigkeiten und die Einbildungskraft verfügte, die Emulsion so zu behandeln, dass das Resultat den Materialfilm-Experimenten der Avantgarde zum Verwechseln ähnlich sah. Wären da nicht die groteske Rahmenhandlung und die musikalische Referenz, hätte Haldenwang die Tonspur derselben Bearbeitung unterzogen wie den Filmstreifen, dann gäbe es keinen Anhaltspunkt mehr, der es erlauben würde, *Hair* von einem Materialfilm zu unterscheiden.

Umgekehrt gibt die von der Rahmenhandlung und der Musikauswahl geschaffene Distanz zu experimentellen Formen Auskunft über das Verhältnis zwischen einer relativ autonomen Amateurfilmkultur und zeitgleich operierenden avantgardistischen Strömungen. Bemerkenswert ist hier zunächst, dass der Kurzschluss zwischen Materialfilm und internationalem Erfolgsmusical auf eine gesellschaftliche Wahrnehmung schliessen lässt, für die eine als subkulturelles Gesamtkunstwerk inszenierte Aufführung wie die *Underground Explosion* im Volkshaus Zürich am 18. April 1969 auf derselben kulturellen Ebene stattfindet wie ein Broadway-Musical, das als zeitkritisches Popmusiktheater verkauft wurde und im deutschsprachigen Raum nach der Premiere in München am 24. Oktober 1968 zweieinhalb Jahre lang auf Tournee war. Als ebenso aufschlussreich erweist sich darüber hinaus aber der Umstand, dass Haldenwang, der über Jahrzehnte im Amateurfilmclub Zürich aktiv war, 1969 mit *Hair* den ersten Platz im vereinsinternen Wettbewerb belegte. Über die Gründe für diese Auszeichnung kann natürlich nur spekuliert werden, es spricht allerdings einiges dafür, dass damit die in *Hair* ostentativ zur Schau gestellte Fertigkeit gewürdigt wurde, die streng gezogenen

Gattungsgrenzen zwischen Groteske und Materialfilm, zwischen Avantgarde und Amateurismus spielerisch zu überwinden.

Gerade die in dieser Überwindung sich artikulierende Beherrschung sämtlicher (trick)technischer Möglichkeiten des kinematografischen Apparats gehört, wie ich an anderer Stelle zu zeigen versucht habe, zu den wesentlichen Signaturen des Amateurismus. Auf der einen Seite bildet die Aneignung von Fähigkeiten, die im industriellen Produktionsprozess auf eine Vielzahl spezialisierter Agenturen verteilt wird (Drehbuch, Kamera, Ton, Musik, Schnitt, Produktion), im Amateurfilmbereich die Grundlage der Anerkennung. Auf der anderen Seite verhindert aber gerade der Versuch, das Resultat des industriellen Produktionsprozesses, das heisst die Isolierung des Einzelnen von sich selbst, dadurch zu überwinden, dass man möglichst viele spezialisierte Tätigkeiten übernimmt, die Besetzung einer Position im zeitgenössischen Kunstfeld.<sup>16</sup>

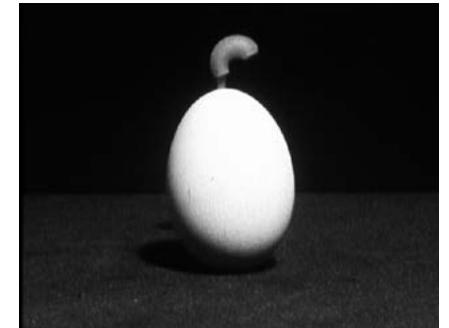
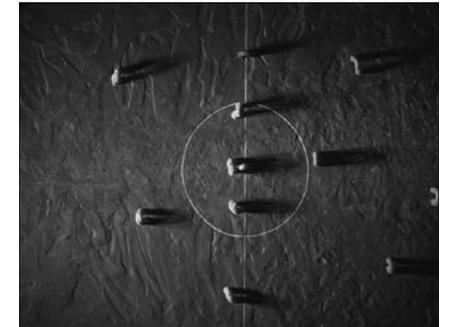
Das Filmschaffen von Hans Haldenwang und Georges Dufaux scheint die These von der Virtuosität im Umgang mit dem kinematographischen Apparat zu bestätigen. Was an Haldenwangs Trickfilmen sofort auffällt, ist die Vielzahl unterschiedlicher Animationstechniken: Während er in *Der Maler* (1968), in *Zirkus* (1968) oder in *Neandertal Man* (1971) noch die klassische (und im Amateurbereich weitverbreitete) Flachfigurentechnik einsetzte, experimentierte er nach der mechanischen Materialbearbeitung in *Hair* mit Figuren, die er in eine Plastilinschicht einritzte (*Fingerübungen*, 1972), mit nassen Stoffresten (*Orpheus in der Unterwelt*, 1973), mit Plastilinfiguren (*Fussballspieler*, 1974), mit Wollfäden (*Wollfiguren*, 1974), mit Eisenspänen (*Waterloo*, unbekanntes Datum) oder mit Linien, die er von einem Realfilm auf eine Plastilinschicht übertrug (*Plastinade*, 1977).

Lässt sich in Haldenwangs Werk eine Entwicklung hin zu immer abstrakteren Formen beobachten – *Plastinade* etwa stellt eine reine Bewegungsstudie dar, die frappant an Étienne-Jules Mareys chronophotographische Experimente erinnert –, ist das Filmschaffen von Georges Dufaux durch die Animation immer neuer Materialien geprägt: Spielzeugfiguren wie Cowboys und Indianer in *Wild West* (1971), Spielzeugautos in *Wroom* (1972), „Play Flixies“ in *Flexy-Flixies*

(1974), elektronische Bauteile in *Made in Hongkong* (1975), Patronenhülsen in *Juckpulver* (1977) oder Batterien in *Ucar* (1982). Könnte man zwar auch bei Dufaux von einem zunehmenden Abstraktionsgrad insofern sprechen, als das Kinderspielzeug der früheren Filme durch Gegenstände des täglichen Gebrauchs in den späteren ersetzt wird, so zeigt sich die experimentelle Dimension seines Werks eher an der Erfindung erzählerischer Kontexte für die verwendeten Materialien. Setzt Dufaux anfangs Spielzeugfiguren noch dazu ein, um jene populärkulturellen Genres zu parodieren, denen sie entstammen wie beispielsweise den Western in *Wild West* oder den Autorennsport in *Wroom*, sind die Patronenhülsen in *Juckpulver* in einen weitaus komplexeren Zusammenhang eingebettet, der Assoziationen zum Militarismus ebenso aufruft wie er typische Schweizer Klischees parodiert (Berge, Kühe und Alphörner).

Im Zusammenhang mit dem frühen Kino hat Tom Gunning einmal von einer pseudomorphen Ähnlichkeit des frühen Kinos zum Avantgardefilm gesprochen, von einer Oberflächentäuschung, die eine Reihe von internen Differenzen verbirgt.<sup>17</sup> Im Gegensatz dazu scheinen Ähnlichkeiten zwischen den Experimenten der Amateure und jenen der Avantgarde weniger auf der Ebene visueller Oberflächenerscheinungen vorhanden zu sein, als vielmehr auf der Ebene der Verfahren, der Entwicklung durchaus eigenständiger Formen filmischen Ausdrucks. Während Jaques Dutoits Kurzfilme sich auf Augenhöhe mit den zeitgenössischen Produktionen des europäischen Autorenfilms bewegen, sind die filmischen Experimente sowohl von Hans Haldenwang als auch von Georges Dufaux nur vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen Entstehungskontexte – dem Amateur- beziehungsweise dem Animationsfilm – als experimentelle Formen lesbar. Der Umstand, dass Haldenwangs Filme bei nationalen und internationalen Wettbewerben regelmässig Auszeichnungen erhielten und dass Dufaux mit *Wild West* und *Made in Hongkong* auf den Solothurner Filmtagen den Publikumspreis gewann, spricht für den qualitativen Mehrwert, den die Filme gegenüber gängigen Formen der Animation im Amateurfilmbereich und darüber hinaus besaßen. Auf der visuellen Ebene mögen sie Welten von den filmischen Experimenten der Avantgarde trennen. Auf der Ebene der Verfahren hingegen wiederholen sie eine

ähnliche Form von Abenteuer, die Kurt Kren im amerikanischen Exil so beschrieben hat: „Ich bin ja nicht so wie manche andere Künstler, die, wenn sie einmal den Schmähe gefunden haben, immer wieder das Gleiche wiederholen, sondern was ich will, ist, immer wieder etwas Neues zu erfinden, neu auch für mich.“<sup>18</sup>



Hans Haldenwang, *Plastinade*, 1977, CH  
16mm-Film, 4 Minuten

Georges Dufaux, *Wroom*, 1972, CH  
16mm-Film, 5:30 Minuten

Hans Haldenwang, *Fussballspieler*, 1974, CH  
16mm-Film, 9 Minuten

Georges Dufaux, *A la Carte*, 1976, CH  
16mm-Film, 4:45 Minuten

- [1] Maya Deren, *Poetik des Films. Wege im Medium bewegter Bilder*, Berlin: Merve 1984, S. 17.
- [2] Vgl. Robert A. Stebbins, „The Amateur: Two Sociological Definitions“, *The Pacific Sociological Review*, 20/4 (Oktober 1977), S. 582–606.
- [3] Jan-Christopher Horak, „The First American Film Avant-Garde, 1919–1945“, in: ders. (Hg.), *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde, 1919–1945*, Madison: University of Wisconsin Press 1995, S. 14–66, hier S. 14f.
- [4] Vgl. Patricia R. Zimmermann, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Bloomington: Indiana University Press 1995.
- [5] Noël Burch, *Life to those Shadows*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1990, S. 2.
- [6] Ian Craven, „Eine Annäherung an den Avantgardismus? Amateuranimation und das Ringen mit der Technik“, in: Siegfried Mattl, Carina Lesky, Vrääh Öhner, Ingo Zechner (Hrsg.): *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Wien: Synema 2015, S. 41–57, hier S. 54.
- [7] Craven 2015 (wie Anm. 6), S. 41–57, hier S. 48.
- [8] Bruno Edera, *Histoire du Cinéma suisse d'animation*, Lausanne: Cinémathèque suisse 1978, S. 107–109.
- [9] Bisher wurde nur ein verschwindend kleiner Teil der Amateurproduktion gesichert.
- [10] Vgl. Ryan Shand, „Theorizing Amateur Cinema. Limitations and Possibilities“, *The Moving Image*, 2/8 (2008), S. 36–60.
- [11] Vgl. Jacques Rancière, *Das Unbegehene in der Ästhetik*, Wien: Passagen 2007.
- [12] „Cinema. Ci-ne-ma! hm. J'adore le cinema. Je n'aime pas beaucoup de films. De moins en moins. J'aime l'intimité, ce qui est sobre, ce qui me renvoie à moi-même.“
- [13] Vgl. Philip Cartelli, „Quotidian Melancholy: Marcel Hanoun's Une simple histoire“, *Senses of Cinema*, 65 (Dezember 2012), <http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/quotidian-melancholy-marcel-hanouns-une-simple-histoire> (letzter Zugriff 31. Dezember 2018). Paradoxerweise ist er erst nach seiner Pensionierung, als er sich ganz dem Filmmachen widmen konnte, dazu übergegangen, die Kamera selbst zu führen.
- [14] Jacques Rancière, „Der Wirklichkeitseffekt und die Politik der Fiktion“, in: Dirck Linck, Michael Lüthy, Brigitte Obermayr, Martin Vöhler (Hg.): *Realismus in den Künsten der Gegenwart*, Zürich: diaphanes 2010, S. 141–158, hier S. 145.
- [15] Vgl. Scheugl Hans und Ernst Schmidt Jr., *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 633–646.
- [16] Vgl. Vrääh Öhner, „Fragmentierte Spezialisierung. Zu den technischen Bedingungen der Einbildungskraft im frühen Amateurfilm“, *ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaft*, 2, 2014, S. 51–60.
- [17] Vgl. Tom Gunning, „An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film“, in: John Felt (Hg.): *Film Before Griffith*, California University Press, Berkeley and Los Angeles 1983, S. 355–366.
- [18] Zit. n. Hans Scheugl, „XPRMNTL“, *Kolik Sonderbeft Film*, 14 (2010), S. 134–138, hier S. 135.

# Publikation

## HERAUSGEBER

François Bovier, Adeena Mey,  
Thomas Schärer, Fred Truniger

## GESAMTREDAKTION

Clément Dirié

## DEUTSCHES LEKTORAT UND KORREKTORAT

Barbara Biedermann

## GESTALTUNG UND SATZ

Gavillet & Cie, Geneva/Nicolas Leuba, Nicolas Eigenheer

## BILDACHWEIS

Seite 6: © Clemens Klopfenstein Archives; S. 52, 102: HHK Schoenherr Archives; S. 56: Hans-Jakob Siber Archives; S. 63, 70: Edi Stöckli Archives; S. 82: Courtesy Bernd Fiedler and Balz Raz; S. 96: Courtesy Reinhard Manz; S. 110–111: © ETH-Bibliothek Zurich/Foto: Hans Baumann, Comet; S. 120, 129: Foto Bernd Jansen; S. 140–141: Serge & Doris Stauffer Archives, Graphische Sammlung der Schweizerischen Nationalbibliothek Bern, Bern; S. 166, 183: Archives Lichtspiel/Kinemathek Bern; Fotostiftung Schweiz.  
Martin Gasser

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieses Buches darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert werden.

© 2020, Künstler, Autorinnen, Autoren und JRP | Editions

Erscheint als 18. Band der Reihe subTexte, Institute for the Performing Arts and Film (IPF), Zurich University of the Arts (ZHdK).

Die Reihe subTexte des Institute for the Performing Arts and Film (IPF) an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) vereinigt Originalbeiträge zu jeweils einem Untersuchungsgegenstand aus den Forschungsschwerpunkte Film, Tanz oder Theater. Sie bietet Raum für Texte, Bilder oder digitale Medien, die zu einer Forschungsfrage über, durch oder mit darstellender Kunst oder Film entstanden sind. Als Publikationsgefäß trägt die Reihe dazu bei, Forschungsprozesse über das ephemere Ereignis und die Einzeluntersuchung hinaus zu ermöglichen, Zwischenergebnisse festzuhalten und vergleichende Perspektiven zu öffnen. Vom Symposiumsband bis zur Materialsammlung verbindet sie die vielseitigen, reflexiven, ergänzenden, kommentierenden, divergierenden oder dokumentierenden Formen und Ansätze der Auseinandersetzung mit den darstellenden Künsten und dem Film. ([www.subtexte.ch](http://www.subtexte.ch))

Documents Series 29:  
François Bovier, Adeena Mey,  
Thomas Schärer, Fred Truniger  
[hg.]

*Minor Cinema:*

*Experimenteller Film in der Schweiz*