

## Autobiografie und Autoethnografie

### Selbstdarstellung im Schweizer Dokumentarfilm<sup>1</sup>

---

Marcy Goldberg

Nach den Inputs meiner Vorrednerinnen und -redner über Performance und Performativität, Autobiografie und das Autobiografische – wie Susan Mogul in ihrem Beitrag erklärt, sind das ja zwei verschiedene Dinge – ist es nun meine Aufgabe und mein Privileg, diese Fragen im Schweizer Kontext anzuschauen. Die Hauptfrage, mit der ich hier beauftragt wurde, ist: Wie sieht es und wie sah es aus in der Schweiz mit dem sogenannten «persönlichen Dokumentarfilm»?

Doch nebenbei möchte ich ein paar weitere, grundsätzliche Fragen aufwerfen: über die dokumentarische Praxis allgemein und über Entscheidungen, Haltungen und ihre Auswirkungen. Denn ich denke, die Frage lautet nicht nur: Gab es diese persönlichen Dokumentarfilme in der Schweiz, warum oder warum nicht?, sondern: Was bringt das? Was hat diese Praxis bewirkt für den Schweizer Film, für seine Themen, seine Figuren und für die Filmschaffenden? Ich hoffe, dass diese Fragen über der ganzen Präsentation schweben, und auch bei Ihnen in den Köpfen bleiben werden.

Wenn wir darüber nachdenken, was an dieser Tagung für Filmbeispiele erwähnt, gezeigt, und diskutiert wurden – von Autoren und Autorinnen wie Ross McElwee, Alan Berliner, Susan Mogul, oder Nick Broomfield – wird sehr schnell klar, dass es solche Figuren in der Schweizer Filmgeschichte so gut wie gar nicht gab. Es fällt auch auf, dass Leute wie McElwee, oder Jan Peters mit seinen Super8-Filmen, oder Jonas Mekas mit seinen Tagebuchfilmen, sich mit dem Selbstdarstellerischen, mit dem Persönlichen, mit dem Tagebuchartigen auseinander gesetzt haben, schon lange bevor es die kleinen Video-Handycams gab. In der Schweiz sieht es aber ziemlich anders aus. Um es gleich vorwegzunehmen: In der Schweiz gab es zwar schon lange eine starke Dokumentarfilmtradition. Aber der persönliche, performative Dokumentarfilm findet man vor den 1990er Jahren und dem Wechsel zu Video als Aufnahmeformat kaum.

Warum gab es keine Figuren wie Ross McElwee oder Susan Mogul in der Schweizer Filmgeschichte? – Bei dieser Frage läuft man Gefahr, Klischees heraufzubeschwören oder sich mit oberflächlichen soziologischen Behauptungen zufrieden zu geben. Ich möchte mich deshalb darauf konzentrieren, was es hier wirklich gegeben hat, wie sich das geändert hat, und welche Figuren im schweizerischen Umfeld aufgetreten sind. Meine Auswahl ist nicht umfassend, aber ich hoffe, dass sie aufschlussreich sein wird.

#### Gegenbeispiele

Es gibt auch durchaus verständliche Gründe, keinen persönlichen Dokumentarfilm machen zu wollen, beziehungsweise sich als Filmemacher ins Zentrum zu

---

<sup>1</sup> Dies ist die revidierte und erweiterte Fassung des Vortrags vom 6. Mai 2011

stellen. Bevor wir zurück in die Geschichte gehen, möchte ich also einen kritischen Kurzfilm aus dem Jahr 1995 anschauen: von Thomas Haemmerli, der in der hier folgenden Podiumsdiskussion genauer über seine Arbeit reden wird. Haemmerli hat diesen Film angeblich für angehende Filmschaffenden gemacht. Er heisst entsprechend: 9 KAPITEL FÜR BEN ODER DOKUMENTARFILM: EINE ANLEITUNG. Darin parodiert er das Genre des persönlichen Dokumentarfilms.



«Denkend sitzen Sie, der Autor, da, und schauen zum Fenster raus...»: Haemmerli macht es uns vor.

Zu Haemmerlis ironischen Ratschlägen gehören auch diese Punkte: «Als Autor gilt es, Präsenz zu markieren. Sprechen Sie den Kommentar unbedingt selbst – auch wenn Ihre Aussprache lausig ist» und: «Setzen Sie noch eins drauf: Der Autor soll nicht nur über das Thema sinnieren, er soll auch die eigene Betroffenheit und Verletzlichkeit einbringen.» In Haemmerlis Beispiel fühlt sich der Autor gezwungen, ein Porträt des Kulturphilosophen Walter Benjamin mit Bemerkungen über seine Beziehung zum eigenen Vater aufzupeppen. So führe man sich als «sensibler Intellektueller» schön ein.

Dieser Film ist lustig, aber ich denke, er verbirgt auch eine berechtigte Kritik an einer Art des Filmemachens, die man auf Englisch als «self-indulgent» bezeichnen kann. Der Film führt uns geschickt vor, wie der Glaube des Filmemachers oder der Filmemacherin, sich irgendwie persönlich mit dem Thema identifizieren zu müssen, oder die Überzeugung, dass jeder Film gezwungenermassen etwas mit der eigenen Autobiografie zu tun haben soll, auch als absurd oder lächerlich vorkommen kann. Haemmerlis Film steht also für gewisse Vorbehalte, die für mich unter anderem als Erklärung dafür dienen könnten, warum es in der Schweiz lange kaum Interesse gab, so zu arbeiten.

Haemmerli selbst hat ein paar Jahre später dann dennoch einen persönlichen Dokumentarfilm gemacht, wo er den Kommentar – mit ziemlich guter Aussprache! – selber sprach, und wo es um seine beiden Eltern ging: SIEBEN MÜLDEN UND EINE LEICHE (2007). Über seine Entscheidung, diesen Film über seine Familiengeschichte zu machen, nimmt er in der Podiumsdiskussion von ZDOK.12 Stellung (vgl. Transkription). Aber ich denke, dieser kleine Film zeigt, wie man als Filmemacher oder Filmemacherin wirklich hin- und hergerissen sein kann, angesichts der sehr verlockenden Möglichkeiten der Selbstdarstellung und dem persönlichen Zugang zu Themen. Es sind Fragen, die man eigentlich grundsätzlich immer beantworten muss: Was habe ich eigentlich mit meinem eigenen Film zu tun? Wie weit muss ich in meinem eigenen Film vorkommen? Möchte ich das? Oder vielleicht lieber nicht? Wie wirkt sich das dann auf den Film aus, und auf mich? Und wo ziehe ich die Grenze zwischen meiner Geschichte, und dem Thema des Films?

Als Gegenbeispiel eines ungehemmten Tagebuchfilms zeige ich nun einen sehr kurzen Ausschnitt aus einem Film des deutschen Filmemachers Jan Peters, aus seiner ICH BIN-Reihe. Zwischen 1990 und 2000 hat Peters jedes Jahr zum

Geburtstag eine Rolle Super-8 Film belichtet, wobei er in diversen selbstdarstellerischen Posen direkt in die Kamera spricht. Für ICH BIN 32 (1998) war er dann in der Badewanne:



*ICH BIN 32 (1998) Jan Peters*

Einige werden vielleicht sagen: Genau, so etwas sei in der Schweiz lange unmöglich gewesen, weil es irgendwie nicht zum Schweizer Charakter gehöre, sich so blosszustellen. Und da wären wir wieder bei den soziologischen Klischees. Doch, wenn man die Schweizer Literatur anschaut, sieht man, dass es einige Schweizer Schriftsteller, Journalistinnen und Künstlerinnen und Künstler gab und gibt, die durchaus bereit waren, sehr viel Persönliches von sich preis zu geben – allerdings in geschriebener Form. Um nur ein paar Beispiele zu nennen:



*Max Frisch: Die Tagebücher (erster Band 1950 veröffentlicht)*

*Paul Nizon: Diskurs in der Enge (1970)*

*Laure Wyss: Mutters Geburtstag (1995)*

Auf Max Frisch werde ich gleich zurück kommen... Aber was das Filmmachen betrifft, ist es schon so, dass man sehr lange einen anderen Weg genommen hat im Zusammenhang mit dem Persönlichen und Privaten. Es geht hier nicht darum, die Geschichte des Schweizer Dokumentarfilms im Detail zusammen zu fassen, doch einen kurzen Rückblick auf die Anfänge des Neuen Schweizer Films zeigt, welche Haltungen die Schweizer Dokumentarfilmtradition geprägt haben.

#### «Die alten Neuen»

Der Neue Schweizer Film beginnt Anfang der sechziger Jahre als Bruch mit dem goldenen Zeitalter der dreissiger und vierziger Jahre und der Heimatfilme der Nachkriegszeit. Ein genaues Datum verbindet man mit der Etablierung einer Filmgesetzgebung: das «Bundesgesetz über das Filmwesen», das 1963 in Kraft trat und am Anfang Produktionsförderung nur für Dokumentarfilme vorsah. Diese Tatsache zeigt auch den besonderen Stellenwert des Dokumentarfilms und des Dokumentarischen in der Schweiz – oder vielleicht eher ein gewisses Misstrauen dem Spielfilm gegenüber. Alain Tanner, der massgeblich an der

Entwicklung des Neuen Schweizer Films beteiligt war, unter anderem als Mitglied des Groupe 5 und auch als Mitglied der ersten Eidgenössischen Filmkommission, schildert in seinen Memoiren die Haltung jener Kommission. Als einziger Filmschaffender in der Kommission habe er mit «Filmfeinden» zu tun gehabt, die behauptet haben sollen: «La fiction c'est Brigitte Bardot, et on ne veut pas de ça chez nous.» Also, die Fiktion, der Spielfilm, die Unterhaltung, «hämmer hier nöd nötig.»<sup>2</sup>

Dank «Cinéma Copain», Unterstützung durch das Fernsehen und anderen einflussreichen Strategien konnten die damaligen Jungfilmer trotzdem Spielfilme realisieren. Es fällt aber auf, dass das Dokumentarische eher die Ästhetik der Spielfilme beeinflusst hat, als umgekehrt.

LA SUISSE S'INTERROGE (1964)

Henri Brandt

LES APPRENTIS (1964)

Alain Tanner

SIAMO ITALIANI (1964)

Alexander J. Seiler, June Kovach, Rob Gnant

DIE LANDSCHAFTSGÄRTNER (1969)

Kurt Gloor

KRAWALL (1970)

Jürg Hassler

WER EINMAL LÜGT, ODER: VICTOR UND

DIE ERZIEHUNG (1974)

June Kovach, Alexander Seiler

WIR BERGLER IN DEN BERGEN SIND  
EIGENTLICH NICHT SCHULD, DASS WIR  
DA SIND (1974)

Fredi M. Murer

Die nebenstehende Liste ist natürlich unvollständig, aber Filme wie diese haben in der Schweizer Dokumentarfilmtradition den Ton angegeben. Es sind im weitesten Sinne alles «engagierte» Filme. Man setzt sich mit Realitäten im eigenen Land auseinander, man greift politische und wirtschaftliche Probleme und Befindlichkeiten auf, man schaut auch in die Geschichte zurück. Kurz: Man «mischt sich in die eigenen Angelegenheiten ein.» Und damit kommen wir auf Max Frisch zurück und auf seinen Spruch «Der Laie ist ein Mann, der sich in die eigenen Angelegenheiten einmischt.» Der Filmpublizist Martin Schaub nahm dieses Zitat auf in seinen Leitaufsatz «Die eigenen Angelegenheiten» in der gleichnamigen Nummer des CINEMA-Jahrbuchs (1984), worin er sich mit dem selbstkritischen Schweizer Film umfassend auseinandersetzte und die Dokumentarfilmschaffenden als «das Gewissen der Nation» bezeichnete.<sup>3</sup>

Die Idee, sich in die eigenen Angelegenheiten einzumischen, hört sich zwar als persönlichen Ansatz an. Doch die Filme, die damit gemeint sind, waren von ihrer Machart her relativ bis sehr zurückhaltend. Das heisst, die Filmemacher in dieser Zeit haben sehr wohl die Idee «das Private ist politisch» aufgenommen, aber sie haben das nicht so verstanden, dass man das in der ersten Person als Autobiografie gestalten müsste, sondern haben sich eher auf die gelebten Realitäten ihrer Protagonisten konzentriert. Die Filme aus dieser Zeit sind aus einer relativ neutralen Kameraperspektive gemacht worden. Um die Begriffe von Bill Nichols zu verwenden, hat man vor allem vom «Expository Mode» und vom «Observational Mode» Gebrauch gemacht, also: im erklärerischen oder beobachtenden Stil gearbeitet. Der interaktive oder partizipative Modus wurde auch benutzt, aber die Sichtbarkeit oder gar Hörbarkeit des Filmteams wurde meist sehr diskret gehalten.<sup>4</sup>

2 Alain Tanner, *Ciné-mélanges*, Paris 2007.

3 Vgl. *CINEMA 29: Die eigenen Angelegenheiten. Themen, Motive, Obsessionen und Träume des neuen Schweizer Films 1963–1983* (1984) und das darauf folgende Buch von Martin Schlappner und Martin Schaub: *Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films (1896–1987): eine kritische Wertung*. Zürich 1987.

4 Bill Nichols: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington 1991 und *Introduction to Documentary*, Bloomington and Indianapolis 2001.



Italienische «Gastarbeiter» bei der Ankunft in der Schweiz, beobachtet in *SIAMO ITALIANI* (1964)

Als exemplarisches Beispiel dient hier *SIAMO ITALIANI*: ein Film, der sich vor allem zwischen Beobachtung und scheinbar neutral geführten Interviews bewegt.

Die MacherInnen des Films – Alexander J. Seiler, June Kovach und Rob Gnant – waren natürlich nicht neutral: Mit dem Film vertreten sie einen klaren kritischen Standpunkt. Das Thema – die schlechten Lebensbedingungen der italienischen Einwanderer in der Schweiz – war damals brisant, und der Film hat auch grosse Wellen geschlagen. Dass die Filmemacher sich diesem Thema widmeten und den Umgang der Schweiz mit diesen Einwanderern kritisch

darstellten, zeugt von ihrem grossen Engagement. Ihren Standpunkt kommunizieren sie durch die Auswahl und Montage der Bilder und Töne, aber sie halten sich selber zurück. Und das gilt für fast alle engagierten Filme aus dieser Zeit. Sie haben sich zwar mit sozialen Themen auseinander gesetzt, aber ihre Filme sprechen nicht in der ersten Person.

### Auseinandersetzung und Offenlegung

Eine Ausnahmeerscheinung in diesem Zusammenhang bildet Niklaus Meienberg, der brillante aber kontroverse Schriftsteller und Journalist, der sich 1993, im Alter von 53, das Leben nahm. Für diejenigen, die mehr über ihn wissen wollen: Tobias Wyss hat einen sehr schönen Film über ihn gemacht, *DER MEIENBERG*, aus dem Jahr 1999. Meienberg hat auch in einigen Filmen mitgewirkt, die auf seinen Reportagen basiert waren. Erwähnenswert in diesem Kontext sind vor allem *DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.* zusammen mit Richard Dindo (1975) und *ES IST KALT IN BRANDENBURG. HITLER TÖTEN* (1980), zusammen mit Villi Hermann und Hans Stürm.

Hier sieht man eine Szene in München, wo Meienberg sich mit ehemaligen Nazis auseinandersetzt: ein kämpferisches Gespräch. Meienberg zeigt sich im Bild,



*ES IST KALT IN BRANDENBURG. HITLER TÖTEN* (1980)

und man sieht, wie er mit den Leuten spricht und wie er sie auch konfrontiert. Wenn man also im Schweizer Film eine Figur wie Michael Moore sucht, dann wäre das wohl zu jener Zeit das Nächste, was es hier gab. Dieser Ansatz könnte man auch als Vorbild sehen für die Lösung, die Christian Iseli entwickelte in seinem *LE TERRORISTE SUISE* (1988, vgl. den ZDOK-Text «Die inneren und die äusseren Angelegenheiten»): dass der Filmemacher sich wagt, ins Bild zu treten und die Auseinandersetzung mit den Leuten zu suchen.

In *DIE ERSCHIESSUNG...* gibt es eine weitere Schlüsselszene, in der man sieht, wie Meienberg telefoniert, um eine Auskunft herauszufinden, ein bisschen à la



*DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.*  
(1976)

Nick Broomfield (vgl. den ZDOK-Text «Documentary, Performance and Questions of Authenticity» von Stella Bruzzi). In dieser Szene gibt es einen Spiegel im Bild, damit man auch noch die Equipe sehen kann, die ihn filmt, während er telefoniert.

Hier geht es aber in erster Linie nicht darum, die Filmemacher zu profilieren oder zu personalisieren: Das Ziel ist vielmehr ein reflexiver Einblick in die Arbeit des Filmemachens und die Offenlegung der Produktionsbedingungen. Bei Villi Hermann und Richard Dindo gibt es folgerichtig eine weitere Strategie,

um die Arbeit des Filmemachens in den Vordergrund zu stellen: Es werden auch Schauspieler gebraucht, die stellvertretend für die Filmemacher im Bild erscheinen und durch den Film führen. Zusammenfassend muss man sagen: Es gibt zwar geniale Filme mit spannenden Kunstgriffen aus dieser Zeit, aber es sind keine persönlichen Filme, so wie wir sie hier an der Tagung diskutiert haben.

### Bewegungen

Es mag überraschen, dass die Anfänge der Videobewegung in den 1980er Jahren in der Schweiz auch nicht sofort eine Welle von persönlichen Filmen ausgelöst haben, wie das anderswo der Fall war. Ich denke zum Beispiel an ZÜRI BRÄNNT



*ZÜRI BRÄNNT, Videoladen Kollektiv (1981)*

(1981), einen exemplarischen und einflussreichen Film aus dieser Zeit. Da sind Leute aus der damaligen Jugendbewegung mit ihren Videokameras auf die Strasse gegangen. Der Film bildet eine grosse Kritik der jungen Generation gegenüber der erstarrten konventionellen Gesellschaft. Die Perspektive des Films ist keineswegs neutral, im Gegenteil: Es gibt einen Off-Kommentar voller Wut und Bitterkeit. Aber die Stimme des Films ist nicht persönlich, nicht autobiografisch. Die Gruppe aus dem Videoladen, die den Film gemacht hat, hält sich im Prinzip anonym.

Wir haben gestern von Susan Mogul gehört, wie massgebend für sie die feministische Kunstbewegung der 1970er Jahre in den USA war (vgl. den ZDOK-Text «Investigating Myself»). In Nordamerika und Europa waren die feministischen Kunst- und Filmbewegungen ja auch wichtige Einflussquellen für persönliche, performative Ansätze. Aber in der Schweiz – wo die Frauen erst 1971 das Stimmrecht erhielten – gab es eine solche Bewegung in dem Ausmass und zu dem Zeitpunkt nicht. Zur Geschichte der Filmemacherinnen in der Schweiz bis 1994 gibt es ein wunderbares Buch namens CUT, mitherausgegeben von Alexandra Schneider. Darin ist nachzulesen, welche Frauen dennoch aktiv waren und welche Filme sie gemacht haben, in einer Zeit wo es für Frauen sehr schwierig war, in der Filmbranche tätig zu sein.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Brigitte Blöchliger et al (Hg.). *Cut: Film- und Videomacherinnen Schweiz von den Anfängen bis 1994: eine Bestandesaufnahme*. Basel 1995.



*I'M NOT THE GIRL WHO MISSES MUCH, Pipilotti Rist (1986)*

Doch die Pionierfiguren unter den Filmmacherinnen, wie zum Beispiel Isa Hesse-Rabinovitch im Experimentalfilm oder Jacqueline Veuve im ethnografischen Dokumentarfilm, haben auch nicht den Weg der Selbstinszenierung gewählt, und sie haben weitgehend auch auf persönlichen Kommentar verzichtet. Eine bahnbrechende Figur der Selbstinszenierung findet man aber in der Videokunst, mit Pipilotti Rist. Hier ein Standbild aus ihrem ersten Kunstvideo *I'M NOT THE GIRL WHO MISSES MUCH* aus dem Jahr 1986, einem Werk, das wie eine Bombe in die damalige Kunstlandschaft einschlug.

Vor allem in ihren frühen Werken benutzt Rist ihren eigenen – und oft nackten – Körper, um Fragen zur Darstellung des (weiblichen) Körpers in Kunst, Medien und Gesellschaft aufzuwerfen. In diesen und in anderen Arbeiten nimmt sie eine Tendenz vorweg, die sich bald danach ausbreiten würde: Videokunst und Dokumentarfilm fangen an, sich gegenseitig zu befruchten.

### 1993/94 oder: Ein neues Zeitalter beginnt

In der Schweiz fängt die grosse Wendung zum Persönlichen ein paar Jahre später an, ab den mittleren 1990er Jahren. In ihrem ZDOK-Vortrag hat Alexandra Schneider das Jahr 1996 ins Zentrum gestellt als wichtiges Wendejahr für ihr Thema, den Amateurfilm. Für meine Zwecke könnten die Jahre 1993/1994 als Wendepunkt gelten. Ab diesem Moment gibt es nämlich eine neue Welle des Dokumentarfilmschaffens in der Schweiz, ausgelöst durch eine jüngere Generation, welche die Möglichkeiten der neueren Technologien gerne aufnimmt. Um ein paar Schlüsselfilme aus dieser Zeit zu erwähnen:

ALBUM DE FAMILLE (1993) Fernand Melgar	BABYLON 2 (1993) Samir
ASMARA (1993) Paolo Poloni	WELL DONE (1994) Thomas Imbach

Es kommen einige Faktoren zusammen in dieser Zeit. Erstens: Die kleinen Camcorders – zuerst Hi-8 und dann DV – kommen auf den Markt. In seinem Vortrag hier hat Christian Iseli von der «Versuchung des Viewfinders» erzählt: Bei den kleinen Kameras kann man den Bildsucher umdrehen und sich selber filmen. Zweitens: Das ist auch die Zeit, in der immer mehr bildende Künstlerinnen und Künstler anfangen, dokumentarisch zu arbeiten und dokumentarische Videos im Museum auszustellen. Es gibt auf ein Mal mehr Austausch zwischen diesen Bereichen – und ich denke, das ist eine Bereicherung für die Machart auf beiden Seiten. Und drittens gibt es gleichzeitig auch die Ausbreitung von Reality-Formaten im Fernsehen. Das ist sowohl eine Auswirkung der kleinen handlichen Kameras wie auch der Umbrüche in der Fernsehproduktion in der Zeit. Die Fernsehmacher haben – nicht zuletzt aus Budget-Gründen – auf diese Reality-Shows gesetzt, und das Publikum hat sich innerhalb von kürzester Zeit an diese Demokratisierung gewöhnt, nicht nur an die Produktionsmittel, sondern auch an die Menschen, die im Fernsehen zu sehen sind. Früher war es

eher eine enge Auswahl berühmter Leute und Schauspieler, und auf einmal hatte jeder und jede wirklich 15 Minuten Berühmtheit, wie Andy Warhol es mal vorausgesagt hat.<sup>6</sup>

In der Schweiz gibt es eine weitere wichtige Entwicklung, die man unbedingt erwähnen muss, insbesondere wenn man hier an der ZHdK spricht, und zwar: die Gründung der Filmschulen. Gegen Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre wurde das Filmemachen erstmals (endlich) als Hochschulausbildung eingeführt: In Zürich und Lausanne, Genf und Luzern.<sup>7</sup> Diese Schulen haben sehr schnell Früchte getragen und etliche neue Stimmen etablierten sich in die Schweizer Filmlandschaft. Bereits bei den ersten Absolventen und Absolventinnen dieser Schulen konnte man feststellen, dass persönliche Formen beliebt waren. Die Themen der Filme kreisten sich oft um Familie, Identität, Wurzelsuche und ähnliche Fragen.

Das heisst: Zusammen genommen, gibt es ab Mitte der 1990er Jahre generationenübergreifend ein neues Interesse, persönliche und autobiografische Filme

Ein paar einflussreiche Beispiele von performativen autobiografischen Filme von FilmschulabsolventInnen:

MEINE MUTTER (1999, HGKZ)  
Fanny Bräuning

BEI PARISH (2003, HGKZ)  
Yaël Parish

SOPHIE CALLE, PRÈS TEXTE (2002, ECAL)  
Robin Harsch

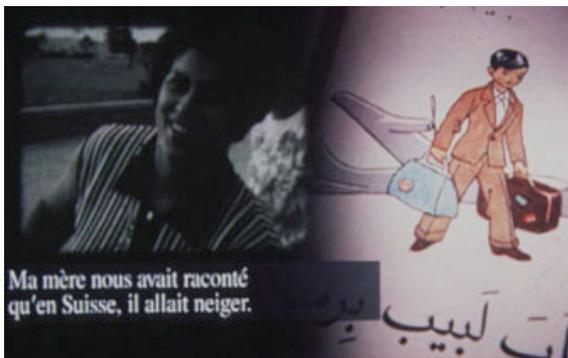
zu machen. Die Bandbreite reicht vom Westschweizer Altmeister Alain Tanner, der in LES HOMMES DU PORT (1995) seine jugendliche Bewunderung für den Hafen von Genua und seine damaligen Erfahrungen dort mit der aktuellen Lage der Hafentarbeiter verbindet, bis hin zum Zürcher Filmstudent Nico Guttmann, der in seinem Abschlussfilm an der HGKZ (jetzt ZHdK) die Suche nach seiner leiblichen Mutter in Peru thematisiert und sich dabei filmen lässt (VIAJE IN TAXI, 2001).

### Identität und Autorenschaft

Ab 1993–1994 gibt es also eine wachsende Anzahl Filme, die entweder persönliche Geschichten thematisieren, oder den persönlichen Bezug zu einem externen Thema in den Vordergrund rücken. Was auch auffällt: Zunehmend werden kulturelle und gesellschaftliche Minderheiten thematisiert, und immer mehr sind es entweder Vertreter und Vertreterinnen dieser Communities, oder ihnen nahe stehenden Menschen, welche auch die Autoren und Autorinnen der Filme sind. Ein bahnbrechendes Werk – nicht nur in diesem Zusammenhang, sondern auch in seinem Umgang mit den damals neuen Technologien – war Samirs erster langer Dokumentarfilm BABYLON 2 (1993). Darin stellte er anhand der Erfahrungen der sogenannten «Secondos» oder Migrantenkinder das Thema Einwanderung dar, und darunter auch seine eigene Geschichte.

<sup>6</sup> Wie Tobias Wyss anlässlich der darauf folgenden Podiumsdiskussion anmerkte, waren Fernseh-Dokumentationen mit Ich-Erzähler verbreitet, lang bevor diese Form von den Kinofilmen aufgenommen wurde: ein Thema, dass einen eigenen Aufsatz verdient. Vgl. dazu die Transkription der Podiumsdiskussion mit Wyss, LaBelle und Haemmerli.

<sup>7</sup> Ende der 1960er Jahre gab es einen Versuch, einen Filmkurs an der damaligen Kunstgewerbeschule (heute ZHdK) in Zürich zu gründen. Siehe dazu: Thomas Schärer, *Wir wollten den Film neu erfinden. Die Filmarbeitskurse an der Kunstgewerbeschule Zürich 1967-1969*, Zürich 2005.



Fragmente aus seiner Lebensgeschichte: Split-Screen  
in Samirs *BABYLON 2* (1993)



Ehepaar Léa und Thomas in *MA FAMILLE AFRICAINE*  
(2004)

Hat man in der Ära von *SIAMO ITALIANI* (1964) oder *WIR BERGLER...* (1974) noch Filme «über» die Leute oder «mit» ihnen gemacht, greifen nun die Subjekte selber zur Kamera. Sie tun es aber nicht – oder nicht nur – aus Freude an der Selbstdarstellung, sondern vorwiegend darum, ihre eigene Gesellschaft unter die Lupe zu nehmen. So lässt sich beispielsweise Regisseurin Gabrielle Antosiewicz bei der Suche nach einem jüdischen Ehemann filmen, um die jüdische Community in Zürich humorvoll und möglichst klischeefrei zu porträtieren (*MATCHMAKER – AUF DER SUCHE NACH DEM KOSCHEREN MANN*, 2005). Und in *MA FAMILLE AFRICAINE* (2004) filmt Thomas Thümena Szenen aus seiner Ehe mit Léa, einer Frau aus der Elfenbeinküste, um den Kultur-Clash einer bi-nationalen Beziehung sowohl unterhaltsam wie auch pointiert zu thematisieren.

Dass diese Filme mehr oder weniger inszenierte Züge aufweisen, liegt auf der Hand, denn die Filmemacher und Filmemacherinnen thematisieren dabei ihre eigene Rolle. Die Inszenierung von Identität hatte Samir bereits in *BABYLON 2* vorweggenommen, indem er sich selber durch einen befreundeten Schauspieler verkörpern liess – um am Ende des

Films gemeinsam mit diesem Freund vor die Kamera zu treten und den Kunstgriff aufzulösen. In ihrem Beitrag hier zitiert Stella Bruzzi Nick Broomfields Frage: Warum so tun, als ob die Kamera nicht da wäre, wenn alle wissen, dass das nicht stimmt? Für Bruzzi ist jeder Dokumentarfilm von vornherein eine performative Angelegenheit («the inherently performative nature of documentary filmmaking»). Doch im Gegensatz zu anderen Filmen betonen diese FilmautorInnen explizit, dass sie ihre eigenen Filme prägen und ihr Rollenspiel strategisch einsetzen.

### Das eigene Gesicht zeigen

Am konsequentesten wirkt diese Haltung in *LA PARADE* (*NOTRE HISTOIRE*). Darin setzte sich der Westschweizer Filmemacher Lionel Baier 2002 mit der Frage auseinander, ob und warum er in seiner eigenen Dokumentarfilm auftreten sollte. Im Film verfolgt er die Vorbereitungen für die – umstrittene – erste Gay Pride-Parade in der erzkonservativen Walliser Stadt Sitten. Bereits bei seinem ersten Dokumentarfilm *CELUI AU PASTEUR* (2000), in dem er seinen Vater zu dessen Beruf(ung) als Pfarrer ausfragte, wirkte Baier als Ich-Erzähler. Bei *LA PARADE* aber hatte er ursprünglich nicht vor, im eigenen Film aufzutreten. Erst als eine Hetzkampagne gegen die hiesigen Schwulen lanciert und ihm vorgeworfen wird, er verstecke sich hinter seiner Kamera, merkt er, dass auch er Stellung nehmen und sich zu seiner schwulen Identität bekennen muss. Er dreht eine Szene auf dem Dach seiner Wohnung, wo er offen in die Kamera



«Alors, pour être complètement honnête, il faut montrer ma gueule [...] aussi, pour tous ceux qui ne peuvent pas paraître à visage découvert.»

spricht. «Um vollkommen ehrlich zu sein, muss ich also meine Fresse zeigen ... auch für all diejenigen, die es nicht tun können.»

Ich denke, diese Szene hat sehr viel ausgelöst in der Karriere von Lionel Baier, denn: Seither hat er nicht mehr aufgehört, in seinen eigenen Filmen aufzutreten und das Genre der «Autofiktion» zu pflegen, in dem er die Grenzen zwischen Biografie und konstruierter Identität, Authentizität und Inszenierung auslotet. Für mich bildet diese Szene auch ein Schlüsselmoment in der Geschichte des Schweizer Dokumentarfilms. Hier wird klar, warum man in den eigenen Film einsteigen muss, und es wird gezeigt,

dass diese Entscheidung sowohl ethische wie auch ästhetische Konsequenzen hat. Und das ist eben die Frage der Haltung, die ich am Anfang angetönt habe.

#### Von Autofiktion zur Autoethnografie

In einem Bonusfilm auf der DVD von LA PARADE erklärt Baier seine weiteren Absichten bei der Arbeit an diesem Film. Die Organisation der Gay Pride-Parade in Sitten zu dokumentieren sollte nicht nur etwas über das schwule Leben in der Schweiz vermitteln: Der Film sollte darüber hinaus eine Querschnittstudie über die Schweiz schlechthin sein. Denn die Entstehungsgeschichte der Pride-Parade zeige ebenfalls auf die hiesigen Befindlichkeiten, wie etwa die Kluft zwischen Stadt und Land, Jung und Alt, Arbeiter und Unternehmer.

«Moi ce qui m'a intéressé dans un premier temps, c'était de raconter à travers l'organisation d'une Gay Pride un évènement qui raconterait un peu mon pays. Parce que l'intérêt d'une Gay Pride, c'est que c'est une manifestation dans laquelle des gens de milieux sociaux complètement différents se rendent. Aussi bien des ouvriers que des patrons, des gens de la ville comme des gens de la campagne, des jeunes et des vieux. Et cet espèce de mixité, le fait de pouvoir troncher comme ça une coupe transversale dans la société suisse, j'avais l'impression que la Gay Pride était un bon moyen de le faire, au delà du fait que ça racontait aussi quelque chose sur l'existence ou non d'une communauté homosexuelle en général et puis particulièrement en Suisse romande.»

Um die Geschichte der Parade zu erzählen, muss Baier seine eigene Rolle dabei thematisieren, um schliesslich ein Porträt seiner Gesellschaft zu zeichnen. Das Autobiografische trifft auf das Ethnografische, was gemäss der kanadischen Filmwissenschaftlerin Catherine Russell durchaus Sinn macht: «Autobiography becomes ethnographic at the point where the film- or videomaker understands his or her personal history to be implicated in larger social formations and historical processes. Identity is no longer a transcendental or essential self that is revealed, but a <staging of subjectivity> – a representation of the self as a performance.»<sup>8</sup> Die daraus resultierende Haltung nennt sie «autoethnografisch».

8 Catherine Russell, «Autoethnography, Journeys of the Self» in: *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Durham 1999.



«So viele Alpen gibt's in der ganzen Schweiz nicht, wie hier Älpler versammelt sind.» HANS IM GLÜCK (2003)

Ich denke, Russells These dient als sehr gute Erklärung dafür, was in diesen Filmen los ist. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Biografie wird auch zwangsläufig zur Auseinandersetzung mit der eigenen Gesellschaft, und die selbstdarstellerische Rolle gehört zum Versuch, als Ethnograf oder Ethnografin in der eigenen Kultur unterwegs zu sein. Peter Liechti führt uns diese autoethnografische Analyse in seinem HANS IM GLÜCK: DREI VERSUCHE, MIT DEM RAUCHEN AUFZUHÖREN (2003) beispielhaft vor. Um sich das Rauchen abzugewöhnen, unternimmt Liechti zwischen 1999 und 2001 drei Fussmärsche von seinem Wohnort Zürich nach seinem Heimatort St. Gallen – und filmt sich dabei mit einer kleinen Videokamera. Unterwegs ertappt er sich beim «Vor-sich-hinschweizern», wie er es nennt: Die Wanderung durch die Schweizer Landschaft führt ihn dazu, über sein Land nachzudenken, und der Kampf mit dem eigenen Körper wird auch zum Ringen mit Fragen nach Identität, Heimat und Zugehörigkeit.

In dieser lustigen Szene auf dem Alp Sellamatt vermittelt uns Liechti seinen subjektiven – und durch Nikotinentzug leicht gereizten – Blick auf die gefälschte Volkstümlichkeit, die beim Älplerfest zelebriert wird. Obwohl er nicht im Bild vorkommt, bleibt seine Präsenz durch die subjektive Kamera spürbar: nicht zuletzt beim Wackeln des Bildes als er vom Fahnschwinger fast getroffen wird. Durch schräge Cadrages und die Verlangsamung der Bilder durch Zeitlupe, sowie durch die Verzerrung der O-Töne, liefert er uns seine persönliche Albtraumvision der Szene, ergänzt durch seinen ironischen Off-Kommentar (im Film gesprochen von Hanspeter Müller-Drossaart):

*«Je näher man kommt, umso besser ist zu sehen, dass diese Fest nur gespielt wird. Nur die Konturen sind angehoben, die Künstlichkeit ist nicht zu überbieten. So viele Alpen gibt's in der ganzen Schweiz nicht, wie hier Älpler versammelt sind.*

*Nur der Wurstsalat ist echt und die Schäßigkeit der Darbietungen. Allen voran der Fahnschwinger, ein obertoggenburgischer Steuerbeamter, seh' ich sofort, so wie der die Fahne schwingt – und schon hat's mich erwischt. Natürlich greift er daneben, ich hätt' es mir ja denken können...*

*Da wär ich also, am 22. Juli des Jahrs 2000 auf der Alp Sellamatt, um ein Haar von einer Schweizerfahne erschlagen worden.»*

HANS IM GLÜCK funktioniert also als ironisches Gegenbeispiel zum klassischen Heimat- oder Bergfilm, welcher die Landschaft verherrlicht und mit patriotischen Werten verbindet. In Liechtis Film fließt das Unbehagen mit dem eigenen Körper zusammen mit einem Unbehagen mit den Klischeebildern der Schweiz. Das «Nichtstun» des wandernden Filmemachers steht in starkem Kontrast zu seiner eifrigen Umgebung. Hier treffen Selbstkritik und Gesellschaftskritik aufeinander, und befruchten sich gegenseitig.

Wie Stella Bruzzi in ihrem Aufsatz erklärt, funktioniert in solchen Fällen ein produktives Paradox: Dokumentarfilmemacherinnen und -filmemacher setzen

sich bewusst in Szene, um ihrem Thema näher zu kommen. Statt einen illusorischen Anspruch auf Objektivität zu pflegen, wählen sie die «Inszenierung der Subjektivität», wie Catherine Russell sie nennt («the staging of subjectivity»). Einen ähnlichen Vorgang findet man übrigens bei Thomas Imbachs «Autofiktion» DAY IS DONE (2011). Die künstliche Figur des Filmemachers «T.» wird zum strukturierenden Prinzip für Imbachs Sammlung von Bild- und Tonaufnahmen aus seinem eigenen Leben. Schliesslich geht es im Film aber nicht (nur) um T., und nicht einmal um Imbach, sondern um die Befindlichkeiten eines abstrahierten modernen Schweizer Mannes um die Jahrtausendwende.

### Blick nach vorne

In den letzten acht bis zehn Jahren vermehrten sich deutlich die persönlichen und selbstdarstellerischen Ansätze im Schweizer Dokumentarfilm. Hier nun eine letzte, ebenfalls unvollständige Liste:

Klingenhof (2005)  
Beatrice Michel

Sieben Mulden und eine Leiche  
(2007)  
Thomas Hämmerli

Beyond This Place (2010)  
Kaleo La Belle

Das Album meiner Mutter (2011)  
Christian Iseli

Flying Home (2011)  
Tobias Wyss

In den kommenden Jahren wird die Zahl solcher Filme sicher weiter wachsen. Ob die Filmemacher und Filmemacherinnen ihre eigene Lebens- oder Familiengeschichte untersuchen, oder ob sie ihre Rolle beim Dokumentieren eines anderen Themas hinterfragen, eine Sache ist sicher: Ihre persönlichen Visionen werden unser Bild der heutigen und historischen Schweiz um Einiges bereichern.



*TobiasWyss in FLYING HOME (2011)*