Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 3

Artikel: Video in Solothurn
Autor: Acklin, Claudia
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931458

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

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

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

Download PDF: 09.07.2025

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

Zudem lechzt er nach einem Drehbuch und Regieanweisungen, die nun wiederum der Regisseur nicht geben will, weil er ja die Liebe nicht inszenieren, sondern einfangen will. Als der Schauspieler endlich das Mädchen findet, auf das er wirklich eingehen kann, stirbt der Regisseur. Verlassen und verloren steht der Schauspieler nach dem Abbruch der Dreharbeiten in einem Land, das er gar nie besuchen wollte. Und doch hält ihn etwas zurück. Ist es möglicherweise die Liebe?

Kuerts sowohl inhaltlich wie formal komplexen Film mit ein paar wenigen Worten gerecht zu werden, ist äusserst schwierig. Mit einer Hartnäckigkeit, die bisweilen schon ans Verbissene grenzt, sucht dieser eigenwillige Filmemacher nach Formen und Bildern, die in dem Sinne doppelbödig sind, als sie sowohl Aussen- wie Innenwelten darstellen. Dies hebt denn Beat Kuerts Film auch ganz deutlich von jenen Einwegfilmen der neuen Innerlichkeit ab. Er ist präzise beobachtend, genau in der Darstellung und steht deshalb immer in einem Kontex zum Umfeld, in dem er spielt. Auch wenn gewisse Mängel offensichtlich sind – in der Wahl seiner europäischen Darsteller hatte Kuert keine besondere glückliche Hand – so war doch «Deshima» neben Pius Morgers «Aus allem raus und mitten drin» (s. ausführliche Besprechung in dieser Nummer) der anregendste Spielfilm der diesjährigen Solothurner Filmtage.

Dokumentarfilm hat wieder einen Stellenwert

Weit interessanter als die Spielfilme präsentierte sich in diesem Jahr das Dokumentarfilmschaffen. Hier ist – nach dem Rückschlag in den achtziger Jahren – so etwas wie eine Wiederbelebung im Gange, und zwar in jeder Beziehung. Überraschend die Vielfalt der Themen: Der Bogen spannte sich von der Asylpolitik («Asyl – Die Schweiz, das Nadelöhr» von Hans Stürm) über die Veränderung des Arbeitsplatzes («Umbruch» von Hans-Ulrich Schlumpf) bis hin zur ebenso engagierten wie liebevollen Beobachtung eines durch einen Gasunfall seiner geistigen Fähigkeiten weitgehend beraubten Psychiatriepatienten («Andreas» von Patrick Lindenmaier). Die Dokumentarfilmer beschäftigen sich im Gegensatz zu den Spielfilmregisseuren eingehend mit dem sozialen, politischen, aber auch ökologischen Umfeld, in dem wir uns bewegen. Sie machen es – wie aus den nachstehenden Rezensionen in dieser Nummer deutlich wird – nicht nur als sensible Beobachter, sondern überdies mit einem Engagement, das Ausdruck nicht nur eigener Betroffenheit, sondern auch einer persönlichen, aktiven Auseinandersetzung mit den Fragen und den Zeichen unserer Welt ist.

Der Dokumentarfilm – in den letzten Jahren eher ein Stiefkind des schweizerischen Filmschaffens – ist dabei, sich seinen Platz zurückzuerobern. Dass ihm dabei eine Plattform nicht nur im Kino und in alternativen Spielstellen, sondern auch im Fernsehen zur Verfügung gestellt wird, bleibt zu hoffen. Dies umso mehr, als ein qualitativ überzeugendes Dokumentarfilmschaffen einen wichtigen Beitrag zur politischen und sozialen Bildung darstellt. ■

Claudia Acklin

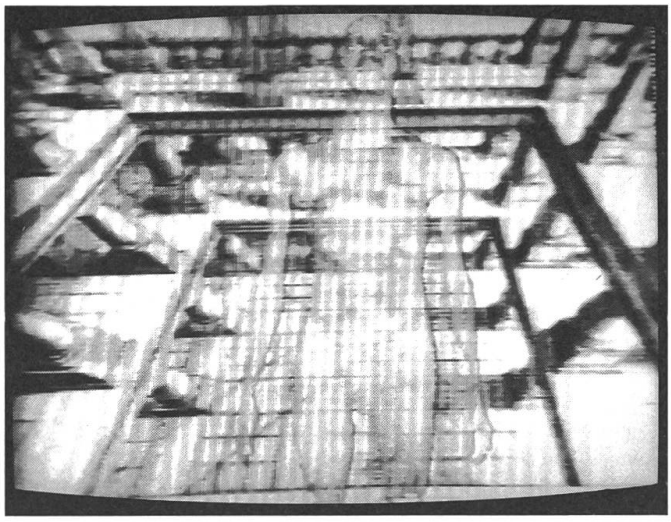
Video in Solothurn

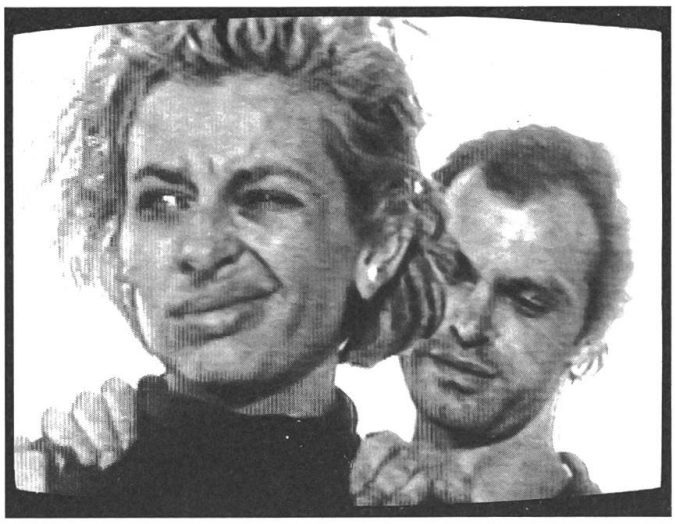
Zum erstenmal konnten dieses Jahr Videoschaffende wählen, ob ihre Bänder in Grossprojektion im Saal für ein breites Publikum oder ob sie auf Monitor im intimeren Rahmen der Säulenhalle des Landhauses aufgeführt werden sollten. Video, so meinte die Geschäftsleitung, sei damit nun endlich den andern Medien gleichgestellt.

Agitationsvideo wie etwa *«Dampfdezentral»* über die Besetzung der Dampfzentrale in Bern oder die *«Videowochenschauen»* des Zürcher Kulturzentrums Kanzlei haben in Solothurn mittlerweile Tradition, wurden zu einem Block zusammengefasst und vor viel Publikum vorgeführt. In den übrigen Videoprogrammen zeigte sich allerdings einige Ratlosigkeit: Kunstbänder standen neben Dokumentationen. Clips neben experimentellen Videos oder kleinen Spielfilmen. Eine inhaltliche Stimmigkeit, wie sie die Filmblöcke kennzeichnete, war nicht auszumachen. Gleichbehandlung würde für mich denn auch heissen: Mischen der verschiedenen Medien nach inhaltlichen Kriterien anstatt einer fragwürdigen Sonderbehandlung von Video.

«Aggressives» Medium

Im folgenden möchte ich exemplarisch einige nicht-dokumentarische Bänder herausgreifen. Alexander Hahn sei in diesem Zusammenhang etwas ausführlicher beschrieben, um zu illustrieren: Die Arbeit mit dem elektronischen Bild und seine Rezeption unterscheiden sich von den anderen Medien. Hahn, Schweizer Videokünstler und Autor des Bandes *«Viewers of*





Vom Computer bearbeitete Bilder: «Viewers of Optics» von Alexander Hahn. – Bild rechts: «Destination Zero» von Torsten Seibt – ein ästhetisches Experiment.

Optics», beschreibt den Unterschied folgendermassen: Video beschiesst den Zuschauer gleichsam aus der Bildröhre, während der Film durch den Projektorstrahl (sanft) von hinten über seinen Kopf hinwegflutet. Dem Video ist in gewisser Weise ein aggressiver, ein synthetisch-kalter Charakter eigen, den es selbst bei einer Grossprojektion nicht gänzlich einbüsst.

In Hahns *«Viewers of Optics»* tauchen wir in eine Welt nach einer Katastrophe ein: Tote Wälder, Brände, Einöden wechseln mit Übungsblättern für die Perspektive des Renaissance-Malers Ion Vredemann Defries. Die bedrohlichen Bilder werden kontrastiert durch den Singsang einer weiblichen Stimme, die mit poetischen Worten von Desaster und Mord erzählt: «Ein abstossender, doch süsser Geruch kam von der Ruine her. Die Landschaft entlaubte sich, die Blätter lösten sich auf wie grüne Gespenster, verzehrt von einem unsichtbaren Feuer.» «Viewers of Optics» ist, wie es der Titel sagt, in seiner Aussage vielschichtig. Es ist eine Frage der Perspektive (des Betrachters), ob Hahn eine Aussenwelt nach einer ökologischen Katastrophe oder die anarchisch-traumatische Innenwelt des Unbewussten darzustellen versuchte.

Hahn sammelt während einiger Monate Bilder in einer Art «Videotagebuch» und notiert sich seine Träume (der Off-Kommentar der Frauenstimme sind Traumfragmente des Autors). Der eigentlich kreative Prozess findet erst später am Schnittplatz statt, wenn er die verborgene, innere Struktur des «zufällig» Gesammelten entziffert. Mit Hilfe eines zusätzlichen Computers bearbeitet er die Bilder, gleicht sie einander in ihren Farbwerten an, oder schneidet computer-gestaltete Bilder dazwischen und fasst sie zu einer in sich geschlossenen Aussage zusammen. Der kalten Welt seiner elektronischen Arbeitsgeräte entsprach Hahn in früheren Arbeiten auch inhaltlich, so dass sie wie poetische Science-Fiction wirkten.

Peter Wenger arbeitet wie Alexander Hahn in New York. Sein *«Baldhead Rhythm»* unterscheidet sich allerdings inhaltlich stark von den visionären Arbeiten Hahns. Wenger kombiniert voneinander völlig verschiedene Gegenstände und Szenen – Glatzkopf, Kamm, eine Gruppe tanzender Schwarzer – zu strukturellen, durch Schnitt und Ton rhythmisierten Bilderfolgen. So entstehen ungewohnte Kombinationen, die ihrerseits neue Bildaussagen darstellen, wie zum Beispiel: Kamm und Kahlkopf wird zu Hahnenkamm auf Kopf.

Emanzipation vom «grossen Bruder»

Die oben angesprochene «Aggressivität» des Mediums Video trifft in besonderer Weise auch auf seine Nutzung zu: das Werbevideo, der Spot, der Clip. Fernsehserien ... eine erstikkende Bilderflut verfolgt uns in unserem Alltag, vom Shoppingcenter bis ins Schlafzimmer. Videoschaffende kommen deshalb um die Auseinandersetzung mit dem Kommerz oder dem «grossen Bruder» Fernsehen nicht herum.

«Das Topolino Projekt» von Stefan Schwietert, der übrigens einen der Förderpreise der Stanley-Thomas-Johnson-Stiftung für diese Arbeit erhielt, parodiert die Fernsehreportage und ihren Anspruch auf Objektivität: Ein junges Pärchen verbringt seine Flitterwochen in Süditalien und wird zufälligerweise in einen Mord der Camorra, der napolitanischen Variante der Mafia, verwickelt. Diese beginnt die beiden zu jagen, um ihnen ein Beweisstück

für den Mord, die Fotografie eines Fiat Topolino, abzujagen.

Schwietert beobachtet die Flucht des Paares mit einer Super-8-Kamera und inszeniert ihre Geschichte ganz in der Manier von Hobby- und Ferienerinnerungen bewusst «dürftig» und mit Laienschauspielern. Im Gegensatz dazu stehen die Einschübe von professionellen «Second-hand»-Bildern, Zitate aus Fernsehreportagen, die eine männliche Stimme in der Art «objektiver Nachrichtensendungen» kommentiert. Mit Hilfe fiktiver Korrespondentenberichte entsteht das Bild einer weltweiten Mafia-Verschwörung. Und ein erstaunliches Geflecht von «gestohlenem» und eigenem, von wahrem und unwahrem, von erzähltem und manipuliertem Material. Schwietert führt mit seinem «Topolino-Projekt» die Manipulierbarkeit von Bildern vor: je nach Kommentar stehen sie als Beweis für einen andern Tatbestand. Erst dieses Bewusstsein, so Schwietert, emanzipiere den Zuschauer gegenüber dem Fernsehen.

Eine andere Art der Emanzipation führen Manu Hophan und Andrea Caprez mit *«Tiny People»* vor. Die beiden zeichnen die Geschichte eines Mannes, der in seiner «Beton-Stadt-Einsamkeit» von seinen Hirngespinsten, von kleinen Kobolden, heimgesucht wird: ein «Trickfilm», der mit der Musik von Caprez zu einem eigenständigen Video-Clip wird.

Jürg Eglis *«The Courageous Violent»* ist ebenfalls ein Clip, der in einem «Menschenexperiment» Bild und Ton zwingend miteinander zu verknüpfen versucht. Ein Mann rezitiert ein Gedicht von Ezra Pound mit einem Text, in dem es um gewalttätige Burschen geht. Am Mann wird nun eine andere Form von Zwang sichtbar: Er befindet sich unter Wasser und nur unter Aufbieten all seiner Willenskräfte hält er die Dauer für die Rezitation des Gedichtes durch, dessen Text übrigens eingeblendet wird. Leider nehmen die Zwischenschnitte, die dem Rhythmus der Musik folgen, diesem Experiment einiges von seiner Spannung. Jürg Egli vergibt sich damit das Beklemmende dieser «real-time»-Inszenierung.

Hans Liechtis Auftragswerk *«Kunst und Konto»* in der Fernsehserie «Kommissar Zufall» beschreibt im Titel das Spannungsfeld von Kunst und Kommerz, in der die unkonventionelle Arbeit dieses bekannten Kameramannes («La mort de Mario Ricci» von Goretta, «Das gefrorene Herz» von Koller, «Grauzone» von Murer usw.) steht. Ein erfolgloser Maler entscheidet zwischen «Kunst» und «Konto», das heisst zwischen Erfolglosigkeit und dem grossen Geld, und wird zum Betrüger. Durch einen Zufall fliegt am Ende seine Fälscherwerkstatt auf. Liechti hat diese Geschichte in edlen, sorgfältigen und häufig symmetrisch komponierten Bildern fotografiert, um den Charakter seines Protagonisten, eines Dandy und Ästheten, durch die Umgebung, in der dieser sich bewegt, zu skizzieren. Interessant auch die Sequenzen, in denen die Kamera selbst zum «Auge» seines Protagonisten wird: Der Fälscher geht unruhig vor seinem Opfer auf und ab, und die Kamera vollzieht in einem Halbkreis dieses Hin und Her nach.

Ein Beispiel für ein ästhetisches Experiment ist Torsten Seibts *«Destination Zero»*, für das «Kleine Fernsehspiel» des ZDF produziert. Es wird eine Geschichte erzählt, die eigentlich keine ist oder nur die einer Auflösung: Zwei Abenteurer, eine Heimatlose und ein drogensüchtiger Dealer jagen einem Ganoven seinen Wagen ab, fahren damit auf ihrer nebulösen Suche nach einem Scheich durch Tunesien, kommen zusehends herunter, bis sie sich gänzlich als Persönlichkeiten im Wüstensand auflösen. In die narrative Struktur schneidet Seibt clip-artige, assoziative Elemente, Rückblenden etwa in die Vergangenheit oder verzerrte Visionen im Drogenrausch, die die Erzählweise aufbrechen und zerrütten. Er wirft seine Bilder sozusagen hin, erlaubt keinerlei emotionale Beteiligung des Zuschauers am Geschehen, sondern distanziert ihn, sperrt ihn von der Möglichkeit aus, sich Filmhelden zu schaffen. Er läuft mit seinem Konzept allerdings Gefahr, dass er am Ende nur Banalität und Unverbindlichkeit ausdrückt, und man sich die dünn gewordene Geschichte aus dem Clip-Schnitt und den technischen Effekten zusammenklauben muss.

Videomacherinnen und -macher – ich nehme diejenigen davon aus, die vorwiegend dokumentarisch arbeiten – setzen sich weniger mit der Rolle und dem Selbstverständnis des Filmschaffenden auseinander als vielmehr mit den technischen und formalen Möglichkeiten des Mediums. In einem Umfeld wie Solothurn fällt dies besonders auf, wo im Dokumentarfilm stark die sozial-politische Verantwortlichkeit der Filmemacher thematisiert und ihre Arbeitsweise reflektiert wird. Ästhetische Experimente treten zugunsten eines gesellschaftlich brisanten Inhalts zurück. Dies ist gewiss eine Stärke der Schweizer Dokumentarfilmer und Dokumentarfilmerinnen. Und es ist gewiss kein Zufall, dass ästhetische Innovationen in den letzten Jahren vermehrt von aussen, von den Schülern an ausländischen Filmschulen in die Werkschau getragen wurden. Viele dieser Experimente spielten sich auf Video ab. ■

Verena Berchtold

Noch führen die Wege an der Angst vorbei

Regie: Margrit Bürer, Kristin Wirthensohn; Buch: M. Bürer, Claudia Keller, K. Wirthensohn; Kamera: Helena Vagnières; Ton: Ingrid Städeli; Montage Bild: Margrit Bürer; Montage Ton: Franziska Wirz; Musik: Julia Müller, interpretiert von Julia und Susanne Müller, Verwendung von Liedern von Maria Bill und Ina Deter; Darstellerinnen: Doris Baldini, Tiziana Jelmini, Johanna Töndury, Caroline Weber, Aurelia Staub (Tanz); Produktion: Schweiz 1987, Margrit Bürer, Kristin Wirthensohn, U-Matic, schwarz-weiss, 50 Min.; (U-Matic-High Band); Verleih: Filmcooperative Zürich und SELECTA Freiburg.

Warum ist es so, dass Wege von Frauen zur Arbeit, zum Einkaufen, treppauf, treppab, auf dem Spaziergang an der Angst vorbeiführen? Was heisst das, fast ständig Angst haben zu müssen, vor jemand, der körperlich stärker ist? Es sind ja keine diffusen, wohl aber schwer benennbare Ängste, an die sich eine Frau gewöhnt und ihren Alltag danach einrichtet. Viele Frauen erleben daher diese Einschränkung nicht bewusst, und Männern ist sie noch schwerer verständlich zu machen.

Der Film zeigt Situationen und Zusammenhänge auf. Er tut dies zum Teil in dokumentarischer Art, zeigt Plätze, Durchgänge, Tiefgaragen, die «sachgerecht», aber menschenfeindlich angelegt worden sind, bestenfalls gedankenlos. So fühlen Frauen sich oft fremd, unerwünscht und bedroht in der alltäglichen Umwelt. Es geht dem Film und seinen Autorinnen nicht darum, das Etikett «Frauenfeindlich» zu verteilen. Die Autorinnen zeigen vielmehr sachlich, aber nicht ohne Engagement und Witz, den Alltag von vier Frauen. Wir sehen sie bei der Arbeit am Bildschirm, wo der Chef bei Komplimenten zu nahe rückt, und an der Kasse, wo sie am Fliessband öffentlich ausgestellt sind.

Die alltägliche Anmache, durch die Werbung inspiriert, ist schlimm genug. Unerträglich wird die Situation potentiell dann, wenn die Frau allein unterwegs ist und sich verfolgt fühlt. Gerade die Ungewissheit, plötzlich überfallen, beraubt und vielleicht missbraucht zu werden, lässt Frauen solche Wege entweder vermeiden oder sie möglichst ungesehen und unbehelligt zurücklegen. Schon das Training in Wendo (einer Form von Judo) gibt zumindest auf körperlicher Ebene mehr Selbstbewusstsein.

Margrit Bürer und Kristin Wirthensohn haben ihr umfassend recherchiertes Drehbuch mit viel Sorgfalt umgesetzt. Vor allem beeindruckt das Gefühl für das, was bildhaft darstellbar und wo die Sprache vorzuziehen ist. So ist eine Vergewaltigung – wie alle Gewaltakte, bis hin zum Krieg – im Film nicht kritisch darstellbar. Deshalb verzichten die Filmerinnen darauf und machen durch die Begleitung der verletzten Frau deutlich, was angerichtet worden ist. So kommt der Film ohne exemplarische Täter-Opfer-Rollenverteilung aus, bei der die Schuld nur allzugern personalisiert wird. Die Anklage richtet sich vielmehr gegen die Gesellschaft, gegen Stadtplaner und Architekten besonders, die mit rein funktioneller Landschaftsgestaltung der Entwicklung von Entfremdung, Isolation und Brutalität Vorschub leisten. Durch präzise Kameraführung gelingt eine Dokumentation, die das Wesentliche erfasst.

Wenn auch einzelne Szenen zu lang wirken (die Einleitung mit den Porträts und Strassenbildern etwa) und bei anderen – den Tanzszenen – Bild- und Tonmontage einander konkurrieren, ist doch eine überzeugende Arbeit entstanden, die sowohl der Dokumentierung von Gefahrsituationen über die rechtliche Lage bis hin zu gespielten Episoden die Möglichkeit zur Information und für neue Verhaltensmuster für Frauen *und* Männer gibt.

Die Feststellung, dass zwischen der Vergewaltigung einer Frau, der Eroberung eines Landes und der Zerstörung der Erde kein wesentlicher Unterschied besteht, wirkt plötzlich nicht mehr weit hergeholt, sondern gibt Anlass zur Besinnung. ■

PORTRÄTFILME

PFS. Auch wenn sich der rüstige Handwerksmeister Armand Rouiller, der Stararchitekt Mario Botta, der Langzeit-Patient Andreas und die «Queen of Elastic» Lorna Chester vermutlich nie ein Stelldichein geben werden, lassen sich ihre Darstellungen unter dem Stichwort «Porträtfilme» zusammenfassen. Aber wie sich die Biografien der genannten Personen unterscheiden, werden sie auch von den sie porträtierenden Filmschaffenden Jacqueline Veuve (1930), Andres Pfäffli (1954), Patrick Lindenmaier (1959) und Lucienne Lanaz/Greti Kläy (1937/1930) entsprechend deren jeweiligen Ansprüchen, Möglichkeiten, Gestaltungsmitteln und Beziehungen verschieden ins Bild gesetzt.

Wenn die vier Filme hier unter dem gleichen Titel vorgestellt werden, heisst das nicht, dass sie damit partout auf den gleichen Nenner gebracht werden sollen. Soweit es eine erste Sichtung zulässt, soll gezeigt werden, wie und in welchem Umfeld die Porträtierten gezeichnet werden, was die Darstellungsweise ansprechen bzw. bezwecken könnte.

Nebst den hier zusammengefassten Porträts waren in Solothurn noch weitere (erstaunlich viele!) Filme zu sehen, die ebenfalls ein Lebensbild beziehungsweise ein Lebenswerk vorstellten:

«Alpenglühn» von Silvia Horisberger (Christine Lauterburg, Schauspielerin)

«Dani, Michi, Renato und Max» von Richard Dindo (vier Jugendliche, die im Zusammenhang mit Auseinandersetzungen mit der Polizei ums Leben gekommen sind; ZOOM 9/87, S. 15, und 23/87, S. 1)

«Douleur d'amour» von Matthias Kälin (zwei Transvestiten)

«Lieber Raffi...» von Roland Huber (Raffael Benazzi, Bildhauer)

«Location Africa» von Steff Gruber (Werner Herzog und Klaus Kinski, Regisseur und Schauspieler

«Le terroriste suisse» von Christian Iseli (Patrick Boillat, ehemaliger Terrorist und Exilant)

«Der Traum von Paris» von Johannes Flütsch (zwei Stadtvagabunden)

«Unterwegs» von René Baumann/Marc Bischof (Werner Bischof, Photograph)

Franz Ulrich

Andreas

Schweiz 1987.
Regie: Patrick Lindenmaier
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/30)

Vor sieben Jahren hat Patrick Lindenmaiers ältester Bruder Andreas durch aus einem Durchlauferhitzer austretendes Gas wegen Sauerstoffmangels einen schweren Gehirnschaden erlitten, der zum Verlust seines Gedächtnisses und fast all seiner intellektuellen Fähigkeiten führte. Nachdem Andreas zuerst in einer Klinik untergebracht worden war, nahmen ihn seine Angehörigen nach Hause, um sich in seinem gewohnten familiären Rahmen um ihn zu kümmern. Nach einer anfänglichen Besserung seines Zustandes verschlechterte sich dieser derart, dass Andreas wegen zunehmender Unzugänglichkeit und Aggressivität wieder «versorgt» werden musste. Seit sechs Jahren lebt er nun in der geschlossenen Langzeitabteilung der