

Supervisuell, Cine-Circus und Gottesdienst der Linken

Alternative Filmkulturen in Zürich 1966–1974

Das Programmieren und gemeinsame Schauen von Filmen ist eine soziale Praxis. Besonders im Rahmen regelmäßiger Vorführungen in Cinematheken oder Filmklubs kann das Reden und das Schreiben über Filme, das gemeinsame Ausleben der Passion für den Film ritualartige Formen annehmen und reichhaltige und wirkmächtige Folgen haben. Erfahrungen und gemeinsame Vorstellungen, etwa darüber, wie der zukünftige Film auszusehen habe, wirkten – wie Simon Frisch im Fall der Nouvelle Vague aufgezeigt hat – auch stark auf die Produktion und sogar auf die Entstehung einer neuen Filmrichtung, der Nouvelle Vague in Frankreich ein.¹

Das gemeinsame Erlebnis vor, im und nach dem Kino ist flüchtig, im Augenblick verhaftet. Zeitungsberichte und Kritiken können Aufschlüsse über die gelebte Filmkultur geben, fokussieren aber meist auf Filme. Seherlebnisse, Argumente, Urteile und Emotionen in Bezug auf gesehene Filme leben in Erinnerungen weiter und verändern sich darin.

Gedruckte Programme von Filmvorführungen werden heute noch meist nur durch Sammler tradiert – Filmarchive sind an diesen Quellen oft nicht interessiert. Doch sie geben aufschlussreiche Anhaltspunkte, ermöglichen es, sich gelebte Cinéphilie zu vergegenwärtigen, vor allem dann, wenn es sich um Vorführungen marginalisierter Filme handelt.

Doch warum wollte oder sollte man dies überhaupt tun? Weil sich Filme meist erst im Kontext von Seherlebnissen historisch-kritisch erschließen und interpretieren lassen. Der subjektive cinéophile Blick wird in geteilten Seherlebnissen zu einer intersubjektiv nachvollziehbaren Suche nach Werturteilen, zur Geschmacks- und/oder Filmkultur. Zweitens, weil das soziale Handeln und Sprechen rund um das Filmesehen die Essenz einer zeitlich und örtlich bestimmbaren Filmkultur ist. Niemand geht, wie Malte Hagener formulierte, «zweimal in denselben Film».² Wahrnehmung ist immer orts- und zeitspezifisch. Und schließlich weil für nicht wenige Cinéphile die mit den Filmen verbundenen Erlebnisse, Absichten, Hoffnungen und Diskussionen mindestens so wichtig waren wie die Filme selbst.³

1 Simon Frisch: *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Marburg 2007.

2 Malte Hagener: Man geht nie zweimal in denselben Film. Die Cinéphilie, das Kino, sein (Nach-)Leben und die Zeit. In: Winfried Pauleit, Christine Ruffert et. al (Hg.): *Filmerfahrung und Zuschauer. Zwischen Kino, Museum und sozialen Netzwerken*. Berlin 2014. S. 28–37.

3 Das zeigen unsere Gespräche mit Initianten und Mitgliedern von zwei Zürcher Filmklubs. Audioaufgezeichnete und transkribierte Gespräche mit Hans-Jakob Siber, HHK Schönherr, Giorgio

Zentrale Elemente der klassischen Cinéphilie – die Antoine de Baecque in Frankreich, genauer in Paris zwischen 1944 und 1968 verortet – sind auch Teil von späteren, alternativen Cinéphilien: das Erlebnis, gemeinsam Filme zu sehen, zu diskutieren und darüber zu schreiben; die Passion für das Kino im Allgemeinen und bestimmte Richtungen oder Techniken im Speziellen, eine Aneignung des Films und seiner Geschichte, damit oft verbunden Initiationserlebnisse und eine Mission für den ›richtigen‹ oder ›neuen Film‹, kurz das Leben um den Film – «le film et la vie qui s'organise autour de lui.»⁴ Auch die große Erzählung der Cinéphilen, die zu Autorinnen und Autoren wurden (die ›Jungtürken‹, die jungen Kritiker der *Cahiers du cinéma* und anderen Publikationen, die sich zu Regisseuren entwickelten) ist nicht exklusiv, sie lässt sich in den vorzustellenden alternativen Cinéphilien beobachten. Dennoch gibt es gewichtige Unterschiede zwischen klassischer und alternativer Cinéphilie, die uns im Folgenden interessieren.

Wir werden die Ausdifferenzierung der Filmkultur in der Zeit des kulturellen Umbruchs Ende der 1960er-Jahre in Zürich skizzieren. Anhand von zwei Filmklubs und einer Underground-Filmzeitschrift fragen wir uns, welche Praxen, Diskurse und Bezugnahmen diese Lebensbereiche um den Film auszeichnen, wie dabei Lokales und Globales ineinandergreifen und was diese Lebensbereiche als Orte der alternativen Cinéphilie auszeichnet.

1 Orte der alternativen Cinéphilie

Ende der 1960er-Jahre florierte die Filmklub-Szene in Zürich. Zu dem seit Anfang der 1950er-Jahre existierenden *Zürcher Filmclub* und dem 1924 gegründeten, heute noch bestehenden studentischen Filmklub *Filmstelle* (VSU VSETH) – Orte der klassischen Cinéphilie – gesellten sich 1966 bzw. 1968 zwei weitere Clubs: das *Filmforum* und *Der andere Film* (DAF).

Wie der Name des Letztgenannten fast programmatisch klarstellt, unterschieden sich diese Vereinigungen von einer klassischen Cinéphilie, die oft das einzelne Werk und dessen Autorenschaft, die Filmkunst und die Filmgeschichte ins Zentrum setzten. Mit de Baecque können diese beiden Klubs als Ausprägungen einer eher formal orientierten (*Filmforum*) und eines inhaltlich-politisch orientierten (*Der andere Film*), der postklassischen oder alternativen Cinéphilie verstanden werden.

Frapolli, Bernhard Uhlmann, Beat Kuert, Clemens Klopfenstein und Fredi Murer entstanden im Rahmen des Forschungsprojektes ›Schweizer Filmexperimente 1950–1988‹ an der Zürcher Hochschule der Künste. <http://www.zhdk.ch/?projektarchiv&id=1013> (26.01.15). Weitere Gespräche mit Robert Boner, Alexander J. Seiler, Mathias Knauer, Urs Graf und Michele Morach entstanden im Umfeld des Forschungsprojektes Cinémémoire.ch, ebenfalls an der ZHdK. <http://www.zhdk.ch/?cinememoire> (27.01.15).

4 Antoine de Baecque: *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944–1968*. Paris 2003, S. 16.

1.1 Das Filmforum

Das im Frühjahr 1966 von Hans-Jakob Siber initiierte *Filmforum* war stark vom Modell der 1962 in New York gegründeten Film-Maker's *Cooperative* beeinflusst. Siber verbrachte als Gymnasiast 1963/64 ein Austauschjahr in den USA. Später war er dank einer Mineralienhandlung, die er mit seinem Vater betrieb, immer wieder in New York, sah Filme, lernte Jonas Mekas kennen und brachte Seherlebnisse und Schallplatten nach Hause, die in Zürich noch nicht zu haben waren. Sibers *Filmforum* war eine der frühesten Gründungen in Europa. Die meisten vergleichbaren Kooperativen oder informellen Gruppierungen entstanden nach der vierten Ausgabe des experimentellen Filmfestivals *Expermntl* im belgischen Knokke-le-Zoute über den Jahreswechsel 1967/1968. Werke des *New American Cinema*, aber auch Produktions- und Distributionsstrukturen dieser vielfältigen Avantgardefilmbewegung inspirierten unzählige unabhängige Filmschaffende in Europa.

Das *Filmforum* war einerseits ein Filmklub, der Filme von noch unbekanntem jungen Schweizern zeigte, darunter beispielsweise Fredi Murer, andererseits internationale Werke, die oft von Botschaften osteuropäischer Länder kostenlos zur Verfügung gestellt wurden, oder Avantgarde-Filme aus Europa und den USA. Fast immer waren es aktuelle, meist kurze 16mm-Kopien, oft Erstlinge.

Diese Programmierung basierte auf persönlichen Kontakten. Siber hielt sich nach eigenen Angaben fast täglich im Zürcher Café Odeon auf, wo er Gleichgesinnte traf, auch viele «travelling filmmakers», für die er oft spontan Vorführungen organisierte.

1966 war das *Filmforum* im ein Jahr zuvor eröffneten Kulturklub *Platte 27* untergebracht, 1967, als die Zuschauerzahlen die bis dahin üblichen 15 bis 30 Personen überschritten, im Theater an der Winkelwiese. Hier erreichten die Vorführungen, die Siber meist selbst einleitete, in zwei Vorführungen bis zu 300 Personen an einem Abend. Das Bedürfnis, die Filmprogramme auch in der übrigen Schweiz zu zeigen, führte zu einem Wanderprogramm, dem so genannten *Cine-circus*. Von 1967 bis 1970 zeigte das *Filmforum* in Zusammenarbeit mit jeweils lokalen Cinéphilien und Filmemachern Programme in Bern, Luzern, Winterthur und Basel. In Basel war beispielsweise die Filmgruppe AKS um Clemens Klopfenstein um die Organisation besorgt.

Eine ähnliche Form von «touring programs» pflegte der amerikanische Kritiker P. Adams Sitney, der ab 1966 mit seiner *New American Cinema Exposition* ein ganzes Jahr durch Europa tourte. Im Herbst 1967 zeigte er in Zürich in Zusammenarbeit mit dem *Filmforum* und dem *Zürcher Filmclub* ein umfassendes Programm. Die *Neue Zürcher Zeitung* widmete ihm eine ganze Seite, und der Publikumsandrang schlug alle Erwartungen; mehrere Filme mussten mehrmals gezeigt werden, der über vierstündige Filmzyklus *The ART OF VISION* (1965) von Stan Brakhage dreimal, wie Sitney berichtete.⁵ Vielen Avantgarde-interessierten Cinéphilien und «Jungfilmern» verlieh das Programm wesentliche Impulse, so überzeugte es etwa den seit

5 P. Adams Sitney: *The New American Cinema Exposition*. In: *Film Culture* 46, Herbst 1967.



Montag, den 6. Februar 20.30 Uhr

Wir sterben vor von KSG-Film, Stare Haberstadt/Kopfenstein/Schrad

Wir sterben vor-haies Kino à la pollock. Das ist nicht Film (kunst), sondern Kino (Spaktak). Filmliches Hapening (Anstalt), die bewusste Aufhebung logischer und filmtechnischer Zusammenhänge. Ein schwarzer Fassl hier in Knokke am Esprint, Festival

High von R. R. Giger

Die surrealistische Welt des Malers Giger. An der Kamera: F. M. Muer

Montag, den 10. Februar 20.30 Uhr

Mona Lisa-Ail Anom von Werner Ott, Luzern

Dokument und Vision einer Künstlergruppe um Markus Kohler. Mit Originalmalereien während eines wilden Hanschenzertrauls.

Allah von Renzo Schirmer

Pointierte Montagetrick, Werbe-spot um eine Kennedyverleumdung, und der Papst umkreist die Erde in seiner Babylonebahn

Montag, den 13. März 20.30 Uhr

Thaler's Memoir's Sadowky's life in the evening

Das Gesicht der alten Frau, die Suppenter, Hie, Yren Koller spricht und der Pogo der Madame und andere Filme von Klaus Sobinert.

Teil dem hommerziellen Film! Sobinert's Anti film-fests sind nach mehreren Gesichtspunkten aufgenommen und montiert und vermitteln rein visuell Eindrücke. (siehe in Knokke)

Montag, den 1. April 20.30 Uhr

Spiegelöl von Robert Boner

Junge Mädchen... eine spielerische Spiegelöl um ein Spiegelöl. Öler: Wie es euch geht!

Paul Droz erzählt von Hansjakob Sibt

Man setzt sich zärtlich an denselben Tisch im Weinstub und lässt sich kennen. Das Filmische tritt in den Hintergrund zu Gunsten der Persönlichkeit des Erzählers.

Montag, den 4. März 20.30 Uhr

Pic-Nic von Georg Radano wicz

Friso oder strib. Heutzutage scheint man an beiden Spass zu haben, besonders wenn Friedrich Kuhn auf der Leinwand erscheint. (Ist in Knokke)

Motternack von Georg Radano wicz

Ein Rindentel vor und hinter des Kämers. Ein matri-sches Dorf am Meer, ein Pfarrer mit Tamschönen und eine Hochzeit geben den farben-prächtigen Hinter-ground. Besuche des schwarz/weißen Wettkampfes unentschieden.

Glump von Georg Radano wicz

Eine grössere-wahr-sinnige Milch-flasche und das EMF ist auch dabei. Kurz ein mariponierter Antipol.

La souris qui sautit von Peter Nebel

Ein Haus, eine weisse Maus und andere Dinge bei und auf einer weissen Brette

Montag, den 22. April 20.30 Uhr

Swiss Appening und Arnee-Film

Emil Steinberger bringt eine Kombi-show von Film und Cabaret. Ein gar-rantierter Spass!

Das Loch von Edl Wipfner

Was Leben, was ist es, fragt du dich, und Bilder brechen auf.

Montag, den 6. Mai 20.30 Uhr

Fort von Robert Schär

Er rennt flüchtend seine Verfolger sind Verbote, Gebote und Aufgebote.

Anamorphosis von Guido Haas

Ein abstrakter Film über anamorphe-tische Bewegungs-ebenen. (Ist in Knokke)

Film Forum des jungen Schweizer Films

Vorfürhungen an der Winkelwiese 4, 3. Stock Zürich Telefon Abendkasse 47 07 22

Das Film-Forum bringt in der dritten Spielraion ein wiederum besseres Programm, diesmal gleich beschränkt von jungen Schweizer Autoren!

Bei grossem An-drang findet eine Spielverstellung statt, ca. um 22.15 im Weinstubung des Programms Das Ziel des Film-Forums ist es, den Autoren, den Kuratoren und den Experimentellen zu fördern. Solche, die selbst Filme machen, verlangen spezielle Informa-tion, die für sie bereiteleg. Film-clubs, Vereine, Schulen. Private können beim Film Forum Filme junger Schweizer Autoren zur Vorfürhung be-zahlen.

Vermittlungsstelle: Beat Kurrli, Stollstrasse 60, 801 Zürich, Tel. 46 79 85.

Gestaltung: Anette Emil Steinberger, Luzern

1963 in Zürich wohnenden deutschen Maler Hans Helmut Klaus Schönherr, seinen ersten Film *THALER'S, MEIER'S SADKOWSKY'S LIVE IN THE EVENING* (1967), beim Festival *Expermntl* einzureichen, wo er im Dezember 1967 gezeigt wurde.

Hans-Jakob Siber und seine Kollegen Robert Boner und Beat Kuert bauten ab Februar 1968 auch einen Filmverleih, die *Filmforum-Filmvermittlungsstelle Junger Schweizer Filme* auf, der sich jedoch im Gegensatz zu seinen amerikanischen Vorbildern in New York und San Francisco nie selbst trug und 1969 wieder eingestellt wurde.⁶ In diesem ganzheitlichen Ansatz, der mit der Einrichtung einer ‹Produktionsstelle› und eines Verleihs über die Filmvorführungen und das Sprechen sowie Schreiben über Film über die klassische Cinéphilie hinausging, zeigt sich eine Emanzipation: Herkömmlichen Strukturen setzten sie eigene, alternative Orte sowie Distributions- und Informationskanäle entgegen.

Dem staunenden, huldigend-bewundernden, mitunter auch weltabgewandten Blick auf den Filmkanon stand zielgerichtetes und pragmatisches Handeln, mit eigenen Filmorten und Filmen, kurz die Cinéphilie von (angehenden) Filmemachern gegenüber. Zuweilen missionarische Haltungen, mit denen Autoren und deren Werke verehrt oder und angegriffen wurden, waren ebenfalls zu beobachten, beispielsweise in der später vorzustellenden Filmzeitschrift *Supervisuell*.

In den Erinnerungen von ehemaligen *Filmforums*-Mitgliedern manifestierten sich neben der Lust, gemeinsam neue, andere Filme zu sehen klare Vorstellungen darüber, wie sich das Medium zu entwickeln habe. Hans-Jakob Siber und Robert Boner sahen das auf das Narrative konzentrierte klassische Kino, aber auch das Neue der verschiedenen Neuen Wellen und der vielfältigen europäischen Erneuerungsbewegungen am Ende.

Sie träumten vom rein visuell und emotional wirkenden Film, bei dem Kontemplation, Musik, aber auch Drogenkonsum eine wesentliche Rolle spielten, und von entgrenzten Gemeinschaftserlebnissen, die ein totales Eintauchen in ein *Expanded Cinema* ermöglichen sollten.

Die Energie und die Phantasie, welche die meist sehr jungen Filmbegeisterten rund um das *Filmforum* an den Tag legten, aber auch ihre Lebensentwürfe meist jenseits des Mainstreams, zogen auch viele Leute in Bann, die mit Erstlingswerken und experimentellem Film nicht per se etwas anfangen konnten. In der lokalen Bohème war es vor allem Ende 1967 und Anfang 1968 beliebt, spontane und teilweise in privaten Räumen durchgeführte Filmvorführungen jenseits der traditionellen und alternativen Filmklubs zu besuchen. Die populäre Zeitschrift *Schweizer Illustrierte* brachte im Mai 1968 eine zehnsseitige Reportage über die ‹Filmrebell›, ihre Projekte und ihre Lebensumstände.⁷ Diese mediale Aufmerksamkeit des Main-

6 In der Nachfolge dieser Initiative entstand 1970 mit neuem Personal der nationale Autorenfilmverleih *Filmpool*.

7 Die Reportage erschien in zwei aufeinanderfolgenden Ausgaben der Wochenzeitschrift *Schweizer Illustrierte* (SI). Der erste Teil wurde am 6. Mai 1968 veröffentlicht (S. 62–67). Das Titelbild der SI-Ausgabe war der Geschichte vollständig gewidmet. Der zweite Teil erschien am 13. Mai (S. 66–69).

streams für den «Underground» war wesentlich im Interesse daran begründet, wie die jungen Männer über ihre Filme und die Welt sprachen oder wie sie als Filmher (über)lebten; weniger an den Filmen selbst.

1.2 Der andere Film

Inspiziert durch die Unruhen im Frühsommer 1968 entstand im Herbst 1968 in Diskussionen unter politisch Bewegten die Idee zu einem neuen Filmklub: Der Zusammenhalt sei durch gemeinsam erlebte Demonstrationen groß gewesen, erinnert sich der Initiant, der Filmtechniker Michele Morach. *Der andere Film*, kurz *DAF* hieß der Club, der im Oktober 1968 im Kino Nord Süd den ersten Film zeigte: *LOS OLVIDADOS* (1950) von Luis Buñuel. Der international bestens vernetzte Buchhändler Theo Pinkus unterstützte die Initiative und organisierte zuweilen anschließende Lesungen, bei der ersten Vorführung eine von Erich Fried. Der Club wurde zu einem Versammlungs- und Kristallisationspunkt der 68er-Linken, wo neue gesellschaftliche Funktionen und Formen des Films gesucht und diskutiert wurden. Im Vordergrund standen Werke mit agitatorischem Charakter, Dokumentationen über die Kämpfe der Al-Fatah, FPLP und PLO, über die Bürgerrechtsbewegungen in den USA, Kampagnen gegen den Vietnamkrieg, Filme zu Klassenauseinandersetzungen in Europa, Filme aus Afrika, Kuba, China und Argentinien. Sonntag um 11 Uhr morgens im Kino *Etoile* wurde zu einem Stammtermin, zur «Kirche für die Linken» wie sich Toni Stricker, regelmäßiger *DAF*-Besucher und nachmalig erster Angestellter der *Filmcooperative* erinnert. Wenn es sich herumgesprochen habe, so Morach, und ein großer Andrang zu erwarten war, hätten sie jeweils samstagnachts eine Zusatzvorstellung organisiert. Bis zu 4.000 Mitglieder zählte *DAF*, der sich meist auf ein Thema pro Monat konzentrierte. Ein Ticket für vier Vorführungen kostete fünf Franken, ein bescheidener Eintritt schon damals. Die Einnahmen ermöglichten Morach auf unzähligen Reisen und Filmfestivals vielfältige Kontakte beispielsweise in die damalige DDR zu knüpfen.⁸

Aus der Praxis der Filmklubarbeit und der Unzufriedenheit mit dem bestehenden gewerkschaftlichen Filmverleih der *Schweizerischen Arbeiterbildungszentrale*, der als politisch unbewusst und lendenlahm galt, entstand im Herbst 1971 innerhalb des *DAF* die Idee zur Gründung eines unabhängigen Filmverleihs, welche die ansatzweise bereits bestehende Verleiharbeit übernehmen könnte. Mathias Knauer und andere ließen sich von politischen Filmgruppen wie *Cinéthique* und *Iskra* in Paris inspirieren, die einen politischen Erkenntnisprozess beim Publikum anstrebten. So entstand 1972 der heute noch bestehende Filmverleih *Filmcooperative*.

8 Auch Morachs Kollege vom *Zürcher Filmclub*, Giorgio Frapolli war ab Mitte der 1960er-Jahre dank Kontakten des erwähnten Theo Pinkus mehrmals am Dokumentarfilmfestival in Leipzig, dem er aber nach der Absetzung eines Programms von tschechischen Filmen, die vom Prager Frühling geprägt waren, den Rücken kehrte.

1.3 Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Studenten, Künstler, Musiker, Literaten, Arbeiter und politische Aktivisten bildeten einen großen Teil eines nonkonformistischen Publikums sowohl des *DAF* wie des *Filmforums*. Die Regelmäßigkeit des Wiedersehens, die soziale ‚Aufgehobenheit‘ in zwei relativ exklusiven Zirkeln und die oft spontane, kurzfristige Programmierung – möglich durch die engen sozialen Kontakte und die Kleinräumigkeit der Stadt mit ein paar wenigen Treffpunkten – ließen sie im Unterschied zu den klassisch cinéphilien Filmklubs fast guerillamäßig funktionieren. Beide Clubs pflegten eine vornehmlich aktuelle Filmauswahl.

Nur wenige besuchten allerdings beide Klubs. Das auf eine formale Avantgarde ausgerichtete *Filmforum* sei ein geschlossener, fast elitärer Klub von Mittelschülern und Studenten gewesen, befand *DAF*-Gründer Morach. Beide Clubs rückten weniger Filme an sich in den Vordergrund, sondern instrumentalisierten die Filme und das Seherlebnis ein Stück weit. Viele im *Filmforum* gezeigte Filme zielten darauf ab, Sehgewohnheiten zu durchbrechen, die Wahrnehmung an sich zum Thema zu machen oder gewisse Stimmungen zu evozieren. Den Gedanken des Absterbens des klassischen narrativen Films weiterführend und in der Hoffnung, ein neues Genre begründen zu können, realisierte Hans-Jakob Siber nach der Auflösung des *Filmforums* 1973 eine psychedelische ‚Alpine Rock Opera‘ *DIE SAGE VOM ALTEN HIRTEN XEUDI UND SEINEM FREUND REIMANN* (1973).

Im Filmklub *Der andere Film* ging es mindestens so sehr um die Arbeit am politischen Bewusstsein des Publikums, um Agitation, wie um das Filmerlebnis selbst. Der damals verbreitete Ausdruck ‚Kirche der Linken‘ bringt die rituelle und verbindende Dimension des Miteinander-Filme-Sehens auf den Punkt. Urs Graf, der regelmäßig *DAF*-Vorführungen besuchte, spricht von einer starken Verbindung, die das gemeinsame Schauen und Diskutieren von Filmen beispielsweise über Vietnam geschaffen habe.

Die klassische Cinéphilie endete mit dem Einschlafen des *Zürcher Filmclubs* 1968 – in Übereinstimmung mit de Baecques Periodisierung.⁹ *Der andere Film* löste den *Zürcher Filmclub* auch in der Wahrnehmung seines Gründers Michele Morach mit einer politischer orientierten, eben einer alternativen Cinéphilie ab. Das Seherlebnis im abgedunkelten Saal war nicht länger das Maß aller Dinge, es bezog sich nun mehr auf die Welt außerhalb des Kinos. Filme und Filmwahrnehmung wurden in Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Verhältnissen gebracht. Dieses Sehen, das sich nicht mehr durch die Diegese – dem selbstvergessenen Eintauchen in den Film (de Baecques ‚enchantment‘) – sondern durch Desillusionierung, Aufklärung und Aktivierung des Zuschauers auszeichnete, beeinflusste mit einer gewissen

9 Giorgio Frapolli, eine der treibenden Kräfte, setzte sich nach Indien ab und Bernhard Uhlmann begann ab 1971 für die Präsidialabteilung der Stadt Zürich unter dem Namen «städtische Podien» Jazzkonzerte und Filmreihen zu organisieren und wurde 1983 erster Leiter des städtischen Filmpodiums.

Verzögerung auch die Wahrnehmung von experimentellen Filmen: Im Nachgang von 1968 geriet der formale Zugang zum Film zunehmend in die Kritik, und dies fast weltweit. In Erinnerung gerufen sei eine Demonstration von deutschen Studenten des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes SDS in Knokke 1967, darunter die Berliner Filmstudenten Harun Farocki und Holger Meins, nachmaliger RAF-Angehöriger, welche die «inhaltlosen Kameraübungen» des Knokke-Festivals als «amerikanische Cine-Aggression» brandmarkten und «konkrete politische Filme» forderten.¹⁰

In Zürich wurde 1969 ein von den Kinounternehmern Eric und Attila Scotoni gestifteter Preis für experimentelle Filme kritisiert. Die Unterstützung für junge Filmemacher sei von staatlichen und privaten Stellen so gering, dass ein spezifischer Experimentalfilmpreis nicht gerechtfertigt sei, monierte eine Gruppe von vergleichsweise arrivierten Filmschaffenden, darunter Fredi Murer und Alexander J. Seiler in der Presse.¹¹ Und der *Filmforum*-Mitreiter der ersten Stunde Robert Boner wandte sich im Zuge seiner Politisierung gegen Experimentalfilmer und *Supervisuell*-Herausgeber Hans Helmut Klaus (HHK) Schoenherr und kritiklosen Applaus für filmischen Nonkonformismus.¹² Auch an den *Solothurner Filmtagen*, der ab 1966 existierenden Plattform des «Neuen Schweizer Films», kritisierten Publikum und Kritik ab den 1970er-Jahren vermehrt formal ambitionierte Filme als *l'art pour l'art*.

Eher motivisch getriebene Avantgarde-Filme und eher narrativ angelegte militante oder politisch engagierte (Autoren)Filme, die in der Mitte der 1960er-Jahre für kurze Zeit ein gemeinsames Publikum erreichten, zerfielen in zwei Lager: In «zwei Avantgarden» wie sie Peter Wollen beschrieb, die sich durch «ästhetische Voraussetzungen, institutionelle Strukturen, Formen der finanziellen Unterstützung, Art der kritischen Rezeption, historische und kulturelle Ursprünge»¹³ unterschieden.

2 Supervisuell und doch unsichtbar: Schreiben über Film

Ausgeblendet blieb bis jetzt ein wesentlicher Aspekt aller Cinéphilen: Das Verlängern, Bewusstmachen und Auskosten des Seherlebnisses durch das Schreiben über Film. Die klassische Referenz sind die 1951 gegründeten *Cahiers du cinéma*,

10 Die Protestierenden verteilten Flugblätter «FIGHT AGAINST THE OPEN AND THE UNDERGROUND AMERICAN IMPERIALIST AND CINE-IMPERIALIST AGGRESSION ALL OVER THE WORD», Xavier Garcia-Bardon (ed.), Nicole Brenez: EXPRMNTL. Festival hors-normes. Knokke 1963 1967 1974, *Revue Belge du Cinéma* 43, Vol. 1, Brussels 2002, S. 51.

11 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 vom 31.10.1968. In: *Die Tat*, 9.11.1968.

12 Robert Boner: Vom Jungfilmerischen Nonkonformismus. In: *Supervisuell 1*. Zürich, 1968, n. pag. (S. 12 –13).

13 Peter Wollen: The two Avant-Gardes. In: *Peter Wollen: Readings and Writings*. London 1975. Deutsch: Die zwei Avantgarden. Erstveröffentlichung in *Studio International*, November/Dezember 1975, [HTTP://WWW.MEDIENKUNSTNETZ.DE/QUELLENTXT/100/](http://www.MEDIENKUNSTNETZ.DE/QUELLENTXT/100/) (26.01.15)

in denen sich fast alle wichtigen cinéphilen Debatten niederschlugen. De Baecque schreibt:

il ne s'agissait plus de sacraliser seulement des cinéastes mais aussi des critiques, non plus seulement des films mais aussi des textes. [...] Car le cinéma a besoin que l'on parle de lui. Les mots qui le nomment, les récits qui le racontent, les discussions qui le font revivre, modèlent sa véritable existence.¹⁴

Wenn die *Cahiers de cinéma* der Hochaltar der neuen Filmauffassung waren, so besaß auch der Avant-Garde Film eine Reihe von Publikationen, die als Sprachrohr für die emergierende Filmszene funktionierten. Allen voran war das *Film Culture Magazine* – unregelmäßig publiziert von 1955 bis 1985 in New York – neben den Filmen selber ein Bote der sich neu formierenden Gruppen künstlerischer Filmemacher/innen. Wie die bereits wesentlich früher gegründeten Filmklubs und mehr oder weniger institutionalisierte Filmprogramme (wie Frank Stauffachers *Art In Cinema* am San Francisco Museum of Art oder Amos Vogels *Cinema 16 Film Society*) war *Film Culture* ein Resultat des Ringens eines minoritären Kinos um Sichtbarkeit, Öffentlichkeit und Kontakt zu seinem Publikum.

Die erste Filmzeitschrift von Avantgarde-Filmemachern der Schweiz entstand im Umfeld des *Filmforums* in Zürich, das damit die klassische Triade der *Film Coops* von Verleih, Vorführung und Zeitschrift komplettierte. Am 2. April 1968, erfasst vom bereits erwähnten Aufbruch, den *EXPRMNTL 4* in Knokke-le-Zoute zum Jahreswechsel 1967/68 innerhalb der europäischen Experimentalfilmszene ausgelöst hatte, veröffentlicht das *Filmforum* in einem seiner unregelmäßig erscheinenden, undatierten Informationsblätter seine Pläne, eine Zeitschrift zu gründen. Zu deren vorläufigen Sitz wird die Privatwohnung des Redaktionsleiters HHK Schoenherr (der in der ersten Nummer als Dr. Josef Baum zeichnete). Die Ankündigung gibt Auskunft über die geplante Ausrichtung der Zeitschrift:

Schoenherr will eine Zeitung, die in den Artikeln eine sehr persönliche Auffassung des Autors, sehr direkt und gut formuliert, zeigt. Themen: Film und Filmverwandtes, Information, Festivals; Technisches, finanzielle Hinweise, Kritik von Filmen der Filmer, Aussagen von Filmer[n] über ihre Konzepte, Gegenüberstellungen, Interviews, Gruppenblödeleien etc.; nur alles sehr kurz und direkt. Gute Fotos und Zeichnungen sollen überwiegen. Poesie und Musik, wenn wir gute Sachen haben.¹⁵Noch ist der Name der zu gründenden Zeitschrift in Diskussion, und diese wird über das Flugblatt auch gleich an alle Mitglieder weitergereicht. Nur einen Monat später erscheint – finanziert aus eigenen Mitteln – die erste Ausgabe unter dem Titel *Supervisuell*. Bei deren Auslieferung kam es zu einem heftigen Streit zwischen den beiden Hauptpersonen HHK Schoenherr und Hans-Jakob Siber. Er führte dazu, dass die Zeitschrift fortan von Schoenherr alleine produziert wurde

14 De Baecque, S. 10.

15 Informationsblatt des Zürcher Filmforums. 2. April [1968].

und sich daher auch vom *Filmforum* entfernte. Fortan war die Zeitschrift publizistisch geprägt von Schoenherr's Person und seinen Kontakten ins Ausland.

Auch die Erscheinungsweise von *Supervisuell* ist bemerkenswert: Die Nummern 1–4 veröffentlichte Schoenherr von April bis Dezember 1968, Nummer 5 im Frühling 1969, Nummer 6 ein Jahr später erst, im April 1970. Während die ersten Ausgaben durch ein für sogenannte Underground-Zeitschriften typisches Sammelsurium von faktengetriebenen und weltanschaulichen Beiträgen unterschiedlicher Autoren gekennzeichnet sind, stechen Nummer 4 und Nummer 6 heraus: Zwar kündigt das Titelblatt der Nummer 4 den Film *THE ILLIAC PASSION* (1967) des damals in Zürich ansässigen Gregory Markopoulos an und die erste Seite ziert ein Inhaltsverzeichnis, doch von den zehn Seiten der Ausgabe sind die restlichen acht vollständig mit den Worten «Blahblah» bedruckt. Nummer 6 wiederum ist vollständig Otto Mühl gewidmet, dessen Arbeiten wie jene von Markopoulos für Schoenherr persönlich eine wichtige Entdeckung waren. Schoenherr liebte die Provokation. Und er konnte nie genug davon bekommen, sich über die Bedingungen seiner Arbeit zu beschweren.

Ebenso wichtig wie der Inhalt von *Supervisuell* ist in unserem Zusammenhang aber sein Kontext. Der Wunsch nach einer eigenen Zeitschrift erwuchs aus der Erfahrung der Isolation, die der Besuch des Festivals von Knokke durchbrochen hatte.¹⁶ Underground-Filmer aus ganz Europa hatten sich zu gemeinsamen Treffen zusammengefunden, P. Adams Sitney zur Gründung einer europäischen *Film Coop* aufgerufen¹⁷. In Hamburg und Köln waren regionale *Coops* gegründet worden – doch zurück in Zürich wurde es angesichts der Disparität von Telekommunikationskosten und Filmemacherkonten schwierig, Informationen über die Entwicklungen in Europa zu erhalten. Informationsflüsse herzustellen und aufrechtzuerhalten war damit bereits das erste Ziel der Zeitschrift und dies konnte nur über persönliche Kontakte erreicht werden, ein Netzwerk, das sich über den Kontinent – und bis in die USA – ausbreitete.

Bereits die erste Nummer führte Birgit Michaelis (nachmals Birgit Hein) als Korrespondentin, die zweite Ausgabe nannte nur drei Monate später selbstbewusst die Personen Ernst Schmidt Jr. (Wien), Birgit Hein (Köln), Alfredo Leonardi (Rom) und Jonas Mekas (New York) auf der Titelseite als autonome Redaktionen, unter welchen Zürich die Koordination und den Druck übernahm. Das Impressum korrigiert: «Redaktionen in San Francisco (Robert Nelson) und New York (Jonas Mekas) sind im Entstehen.» In ständiger Veränderung, keineswegs je gesichert, aber gleichwohl essenziell sowohl für seinen Redakteur als auch für das *Filmforum* war der über die Zeitschrift hergestellte Kontakt nach Europa und in die USA. Denn das Wissen darum, Teil eines internationalen Kontexts von Filmschaffenden mit korrespondierendem Filmverständnis zu sein, trug wesentlich zur Selbstvergewis-

16 HHK Schoenherr: Filmmaker Schoenherr über sein isoliertes Filmmaker-Dasein. In: *Supervisuell* 1. Zürich 1968, n. pag. (S. 10).

17 Garcia-Bardon, S. 47.

serung der Szene bei, die auf ebenso viel öffentliches Interesse wie Unverständnis stieß. Schoenherr hielt die Wirkung dieses plötzlichen Auftauchens einer bisher unbekanntem Verwandtschaft euphorisiert fest: «Immer wieder stieß ich auf diese merkwürdige Verständnislosigkeit.[...] In Knokke schieden sich die Geister und ich gewann Freunde, Bilder, sah nie gesehene Welten, fand Kritik, die ich so lange suchte. Es gab Leute, die verstanden meine Filme. Liebten meine Bilder. Liebten meine Filmbilder.»¹⁸ Für ihn, der fünf Jahre früher von der dritten Ausgabe des Festivals noch nichts gewusst hatte, verwirklichte sich in Knokke 1967 erstmals das befreiende Gefühl, dass seine künstlerische Auffassung von Film von einer größeren Gruppe geteilt wurde. Wie sich selbst, sah er diese internationalen Filmschaffenden als Initiierte, die eine Art Zwangs-Ritual durchlaufen haben, an dessen Ende für jeden Einzelnen von Ihnen das Filmemachen stand:

Ich erwarte nicht mehr vom Zuschauer irgendwelche Reaktionen. Sie müssen selbst eine Entwicklung durchmachen, Wünsche bekommen, den traditionellen Film über haben, in Gedanken Bilder sehen, Filme sehen, Bilder festhalten, Wünsche bekommen, Verlangen entwickeln, nach Film, nach Bildern, nach der Formulierung ihres irren Verlangens, Filme machen.¹⁹

Als Redakteur der Zeitschrift *Supervisuell* hat Schoenherr einen zusätzlichen Schritt vollzogen, der im Undergroundfilm der Epoche (und bis heute) essenziell ist: Filmemacher zu sein allein reicht nicht aus, um den experimentellen Film am Leben zu erhalten, vielmehr muss die Filmwirtschaft gänzlich selber organisiert werden. Das Schreiben über die junge Szene ist ein essenzieller Faktor, das seine Verbreitung möglich macht.

Das Netzwerk von *Supervisuell* wurde in den zwei Jahren des Bestehens der Zeitschrift nicht stabil und hatte sich beim Erscheinen der (letzten) Nummer 6 bereits wieder verflüchtigt. Eng waren die Kontakte, wie Schoenherr, Siber und andere Filmemacher in Interviews erinnerten, eigentlich nur zu einigen wenigen Personen in München (Karl-Heinz Hein), Köln (Birgit und Wolfgang Hein) und Wien (Ernst Schmidt Jr. und Peter Weibel). Zwischen diesen Städten etablierte sich ein sporadischer Reiseverkehr und entspannen sich weitere Aktivitäten wie die *Underground Explosion*, eine multidisziplinäre Monster-Show, die 1969 durch München, Zürich, Essen und Köln tourte.²⁰ Doch auch die Verbindung mit Mekas in den USA war für kurze Zeit in Europa offenbar exklusiv: In einem Brief an die Zeitschrift, der in Nummer 3 abgedruckt ist, berichtet dieser nicht nur über die neuesten Filme und *Coop*-Gründungen in den USA, sondern erkundigt sich auch rundheraus, ob die

18 HHK Schoenherr.

19 Ebd.

20 Siehe dazu: Thomas Schärer, Fred Truniger: *Underground Explosion: le music-hall de l'avant-garde*. In: *Décadrages. Cinéma, à travers champs* 23, Lausanne 2013. S. 132–145, und: Fred Truniger: *Underground Expanded*. Quellen zum Expanded Cinema der 1960er-Jahre in der Deutschschweiz. In: *Cinema 57: Begrenzungen*. Marburg 2012, S. 128–141.

Herausgeber von *Supervisuell* über die Vertrauenswürdigkeit der Londoner *Film Coop* und des dortigen Arts Lab Bescheid wüssten – man sei derweil gegenüber beiden misstrauisch. Noch einmal wird hier der Wert des schieren Informationsflusses deutlich, wenn Mekas im selben Brief offen zugibt, nicht zu wissen, ob sich in Chicago wirklich eine *Film Coop* gegründet hat: Zugehörigkeit regelt sich über die Beschaffung und Bereitstellung von Information innerhalb des Netzwerks.

2.1 Temporär, prekär, aber radikal cinéphil

Die angestrebte Plattform des Austausches vor allem für das Umfeld des *Filmforums* wurde die Zeitschrift *Supervisuell* nie, da sich Schoenherr wie erwähnt bereits bei Erscheinen der ersten Ausgabe mit dem *Filmforum* zerstritten hatte und die Publikation vollständig auf sein internationales Redaktionsnetz abstellte. Aber Bestand hatte die Zeitschrift auf dieser prekären Basis ebenfalls nur kurzzeitig, und so entging der alternativen Filmkultur rund um das *Filmforum* und *Supervisuell* die Möglichkeit, Deutungshoheit über den Wert von (eigenen) Filmen zu gewinnen, wie dies beispielsweise in den USA und später auch in Deutschland und Österreich gelungen war. Anders die Filmklubbewegung der Schweiz: Sie gab ihre Zeitschrift²¹ über alle Flauten und Krisen hinweg heraus und erreichte mit mehreren Hundert Mitgliedern²² jene kritische Masse, die der Szene des Avant-Garde Films versagt geblieben war. Der *Zürcher Filmclub* wurde 1969 von der Veranstaltungsreihe Städtisches (Film)podium²³ abgelöst, geschaffen durch das Zürcher Präsidialdepartement und damit quasi verstaatlicht – gewiss aber auf eine definitive Art und Weise versteigt, wie die Existenz des seit 1983 existierenden kommunalen Kinos *Filmpodium* noch heute beweist.

Ein letzter Versuch des experimentellen Films, ins Zentrum eines anerkannten gesellschaftlichen Diskurses und damit in die Stabilität zu springen, misslang – wenig verwunderlich –, als er sich Anfang der 1970er-Jahre innerhalb der Institutionen der bildenden Kunst verankern wollte²⁴. Seitens der politisierten Filminteressierten kam zudem die zweckfreie Liebe zur Filmkunst unter Beschuss.

Die Marginalisierung und das Schicksal eines temporären Prekariats blieb der Makel dieser bald wieder heimatlosen Szene, die sich kurz darauf in Zürich auflöste, um wenige Jahre später in Basel wiederum für ein knappes Jahrzehnt aufzuscheinen.

21 Der Dachverband der Filmklubs gab ab 1955 die Zeitschrift *Filmklub–Cinéclub* heraus, ab 1961 unter dem Namen *Cinema*. Die Zeitschrift besteht heute noch, wird aber nicht mehr von Filmklubs, sondern vor allem von jungen Filmwissenschaftler_innen getragen.

22 Eine genaue Zahl lässt sich nicht eruieren. Bekannt ist sie für die Filmgilde Solothurn mit fast Tausend Mitgliedern (Yvonne Heiniger: *Schweizerische Filmklubbewegung in den 1950er- und 1960er-Jahren*, Zeugnisarbeit, Institut für Journalistik und Kommunikationswissenschaft, Universität Freiburg 1989, S. 12).

23 Alex Bänninger: Städtisches Podium. Zürichs Untergrundfilm. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 4.3.1969.

24 So nahm die Münchner Filmgalerie *Progressive Art Productions* von Karl-Heinz Hein und des Zürchers Dieter Meier beispielsweise 1970 und 1971 an der Art Basel mit einer eigenen Kojе teil.

Die Bedingungen, unter welchen sich eine eigene Form der Cinéphilie im experimentellen Film entwickeln konnte, bestimmten weitgehend ihre Konturen. Nicht nur war es eine im Kern vollkommen dem – zentral auch handwerklich und in großer Nähe zum Amateurkino angesiedelten – Filmemachen verschriebene Form der Hingabe an das Medium, wie im erwähnten Bericht HHK Schoenherr's deutlich wird. Das Fehlen jeglicher Strukturen auf Produktions-, Vertriebs- und Projektionsseite machte gleichzeitig die Netzwerk- und Szenenbildung zu einem vitalen Faktor für das Überleben (oder besser die Existenz) des experimentellen Films und der experimentellen Filmemacher; denn andere Möglichkeiten, unabhängig produzierte Filme vorzuführen, waren in der Kinokultur der 1960er- und 1970er-Jahre weder in Zürich, noch in anderen europäischen Städten gegeben, in welchen zu der Zeit Filmemacher-*Coops* entstanden. In Hamburg, Köln, München, Berlin, Wien und vielen anderen Städten verlief die Geschichte analog zu jener in Zürich – erfreulicherweise aber am Ende mitunter nachhaltiger.