basler stadtbuch cms
Christoph Merian Stiftung

Neue kulturelle Institutionen

Autor(en): Alexandra Stäheli

Quelle: Basler Stadtbuch

Jahr: 2000

https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/126a178b-5710-46f8-b289-62716c585c64

Nutzungsbedingungen
Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

Haftungsausschluss
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform baslerstadtbuch.ch ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.
http://www.cms-basel.ch
https://www.baslerstadtbuch.ch

Untergründe der Medientheorie und saphirblaue Praxis: Die Ankunft der Viper in Basel

Alexandra Stäheli

Wie kauft man sich ein Festival? Und wie verpflanzt man es erfolgreich von einer Stadt in eine andere? Vom 25. bis zum 29. Oktober zeigte die ‹Viper› (International Festival for Film, Video and New Media) in Basel erstmals ihren Biss.

Das Festival erhielt Gastrecht im Theater Basel.

Im Augenblick scheint es, als würde aus den Poren des zu Ende gehenden Jahrtausends plötzlich nochmals der Schweiss der 60er Jahre quillen und in einem eigenartigen Flashback die Themen der Kritischen Theorie zurückbringen. Mitte Oktober noch fragte die Basler Kunsthalle in einem dreitägigen Symposium nach der (neuen) Autonomie in der Kunst, und kurze Zeit später schien sich die 20. Ausgabe des Film- und Medienfestivals ‹Viper› ganz im Bann des Begriffs der Avantgarde zu bewegen; ein Begriff, der nicht ganz zufällig auftauchte, denn der diesjährige – mit Neugierde und Argwohn beobachtete – Umzug des Festivals nach Basel hat mit der geografischen Neuorientierung auch zum Nachdenken über Sinn und Aufgaben eines Medienfestivals in technisch durchorganisierter Zeit eingeladen.

Dass sich die Anfänge der Viper in den bewegten 80er Jahren mit ähnlichen Fragen befassten, zeigte ein etwas müdes Symposium, an dem die Gründungsmitglieder der ehemaligen Krienser Filmtage und späteren Luzerner Film- und Videotage

graumeliert und abgekämpft vom Kampf der Avantgarde sprachen, den die Viper einstmals den Auswüchsen des Kapitalismus angesagt habe. Das Schicksal jeder Avantgarde jedoch ist, dass sie nicht wahrgenommen wird, und es gab Zeiten, die sind noch gar nicht so lange her, da strichen an einem gewöhnlichen Donnerstagnachmittag gerade mal fünf schwarze Rollkragen-Pullover durch die dunklen Innereien des Luzerner Bourbaki-Panoramas, kuhlten sich in die Höhle einer Video-Installation und warteten, bis sich am Abend die Kinos füllten: Die Zeit der Viper war die Nacht. Auch wenn die neuen Technologien sich seit Jahrzehnten lautlos und kalt wie Implantate ins Fleisch unseres Alltags eingewachsen haben und längst nicht mehr die Angelegenheit einiger weniger Spezialisten darstellen können, haftete dem Luzerner Film- und Medienfestival – nach den ersten Jahren des politischen Aktivismus – doch lange Zeit noch der Ruf einer ehrgeizigen und hochqualifizierten, aber irgendwie auch verschrobenen Veranstaltung an, bei der Künstler, Medien-Spezialisten und Technik-Freaks gemeinsam über den geheimen Zusammenhang zwischen Jean Baudrillards Schriften und den neusten Real-Player-Programmen grübelten.

Umso gespannter und argwöhnischer wurde denn der diesjährige Umzug des Festivals nach Basel beobachtet, der zur Hauptsache durch eine beachtliche finanzielle Zuwendung der Stadt und der Christoph Merian Stiftung ermöglicht wurde. Während Basel mit diesem Viperbiss hartnäckig und, wie das Echo in den Schweizer Medien zeigte, auch erfolgreich an seinem Ruf als Medienstadt arbeitete, sprachen die Luzerner allenthalben von einem «unfriendly takeover», und in Kunstkreisen wurde befürchtet, mit dem Einkauf nach Basel finde zugleich auch ein Ausverkauf der Kunst statt, gleichsam ein Auflösen der Kreativität in der Salzsäure der Sponsorengelder. Die fünf betriebsamen Tage jedoch, während deren das Festival in den Gemäuern des Theater Basel seinen 20. Geburtstag feierte, scheinen nun den Beweis erbracht zu haben, dass der Viper nicht nur eine endgültige Öffnung hin auf ein breites Publikum aus unterschiedlichen Interessengebieten gelungen ist, sondern dass das Festival auch die schwierige Spanne zwischen Kunst und Kommerz, Experimentalbereich und etablierter Kunst- beziehungsweise Forscherszene souverän zu halten weiss. Dabei mag sich der Anstieg der Publikumszahlen um fast ein Viertel nicht zuletzt der inspiriert-arbeitsamen Atmosphäre in den weitläufigen Räumen des Theaters zu verdanken haben: Während die Symposien auf der kleinen Bühne mit viel Verve die Unter- und Hintergründe der Medientheorie verhandelten, lud die Medialounge im Foyer, deren saphirblau beleuchtete Eisenregale an die Kommandobrücke des Raumschiff Enterprise erinnerten, zum praktischen Ausprobieren neuerer Internet- und CD-Rom-Arbeiten genauso ein wie zum flaneurhaften Beobachten einer skurrilen Szenerie.

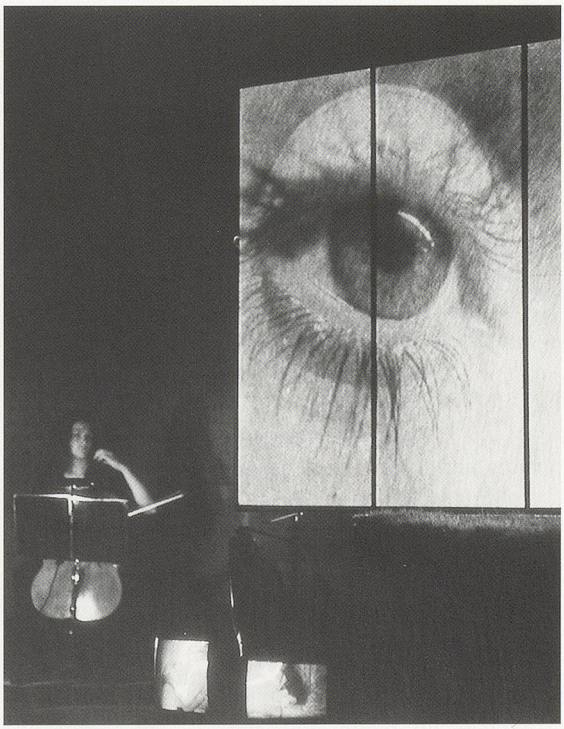
Dabei bot die mit Abstand absurdesten und skurrilsten Momente wohl die Organisation des Festivals selbst, die zuweilen wahrhaft artistische Jongleurakte vollführte und auch schon mal ein Set Tafelgeschirr ins Jenseits zu befördern wusste. Dass die Projektionen der Filme und Videos in der Hektik des dichten Programms nicht immer optimal verliefen, könnte man ja noch als charmante Ingredienz jeden Filmfestivals verbuchen; dass dieses Jahr darüber hinaus aber mehrere Mitglieder des Staffs zugleich ausfielen und in hysterischen Aufspüraktionen kurzfristig ersetzt werden mussten, ist nicht zuletzt den losen Strukturen der Organisation zuzuschreiben. Die permanent überforderte Crew jedenfalls, die verschwitzt und mit dunklen Schatten unter den Augen durch die Hallen schusselte, wirkte wie eine Feuerwehrmannschaft im Dauereinsatz – und zeugte so einmal mehr von der fatalen Verschwisterung von Unverbindlichkeit und qualitativer Brüchigkeit, die allein auf Goodwill und Engagement basierende, symbolisch entgoltene Arbeit gerne mit sich bringt. Das Festival täte sicher gut daran, sich in seiner neu gewonnenen Grösse auch organisatorisch ernst zu nehmen und seine Investitionen in Zukunft nicht nur auf Technik und Infrastruktur zu konzentrieren, sondern auch auf eine kontinuierliche und ordentlich bezahlte Arbeit einiger fester Mitarbeitenden zu setzen.

Auf inhaltlicher Ebene schliesslich hat diese 20. Ausgabe der Viper zuletzt doch in beruhigender Weise deutlich gemacht, dass die Fragen der 60er und 80er Jahre nur noch als Leitplanken, aber nicht mehr als Leitfiguren an die Oberfläche der Diskussionen geschwemmt werden können. Denn die Aufgabe eines Medienfestivals kann es weder sein, wie noch in den guten 80er Jahren, vom Blickwinkel einer Institution aus Technikkritik zu betreiben, noch einen vollständigen Überblick über die technologischen Entwicklungen zu verschaffen; es kann nur eine Plattform bieten und einen Einblick in die Forschungstätigkeiten verschiedenster Bereiche vermitteln, über deren soziale Implikationen sowohl auf einer philosophisch-theoretischen als auch auf einer künstlerisch-praktischen Ebene nachzudenken bleibt. Gerade die Film-, Video- und Internetarbeiten, die im Internationalen Wettbewerb und in der Werkschau Medienkunst Schweiz zu sehen waren, haben nahegelegt, dass sich die relevanten Fragen im Medienschaffen längst nicht mehr um technische Avantgarden, um die Adaption und Verarbeitung neuster Errungenschaften drehen können, sondern in einer Zeit, in der das meiste machbar geworden ist – und in der das Super-8-Format wieder genauso präsent ist wie digitale Bilder –, vielmehr eine Reflexion des Umgangs mit technischen Mitteln erfordern.

Als eine Art Annäherungsversuch an diese Fragen können Filme wie Goran Radovanovics ‹Moya Domovina› oder Rania Stephans ‹Train – Trains› betrachtet werden. Radovanovics Dokumentarfilm über das Leben im Serbien der Gegenwart bemüht sich, akribisch sämtliche Aspekte des Alltags kurz vor dem Sturz Milosevics aufzuzeigen, und verwendet dazu nicht nur Ausschnitte aus Zeitungen und TV-News-Sendungen, sondern auch sonst allerhand ‹found footage› wie Filmausschnitte, das, zusammen mit einigen absurden und ungelenk inszenierten Darstellungen, immer wieder zwischen längere Reportagesequenzen montiert ist. Dieses Verfahren, das gerade durch offensive Fiktionalisierung und mediale Selbstreflexion näher ans Geschehen heranrücken möchte, blitzte einige Male auf zwischen den auffällig vielen dokumentarisch inspirierten Beiträgen des Internationalen Wettbewerbs.

So versuchte auch ‹Train – Trains› der Libanesin Rania Stephan – streckenweise etwas manieristisch –, mit Bildern aus alten Hollywoodschmökern wie ‹Some like it hot› oder ‹The Great Train Robbery› der Realität im heutigen Nachkriegs-Libanon näher zu kommen. Das Video zeigt eine Reise quer durchs Land von Beirut nach Damaskus, den Spuren einer verrosteten Eisenbahnlinie entlang, die seit Jahrzehnten nicht mehr in Betrieb ist. In sehr verwackelten und eliptisch montierten Interviews mit Menschen an verschiedenen Orten erfahren wir vom kargen Leben in einer einstmals befahrenen Gegend. Dabei kristallisiert der verschwundene Zug nicht etwa zum Zeichen früher kolonialer Modernisierung, er gerinnt vielmehr zur Metapher für die goldenen Zeiten, als alles noch

Der Blick der ‹Viper› ist auf die Zukunft gerichtet.



intakt war – und die jungen Frauen, wie eine Greisin feurig bemerkt, noch nicht ihren Bauchnabel überall zur Schau tragen mussten.

Neben diesen sachten Erzählungen zwischen den Grenzen der einzelnen Medien waren unter den Beiträgen der beiden Wettbewerbsschienen jedoch auch einige Verbrechen vom ‹Tatort Postproduction› zu identifizieren: Werke, die ihr schrilles Leben einzig den vielen Knöpfen und Tasten des Schnittplatzes zu verdanken haben und in deren unendlichen Möglichkeiten mancher Sinn meuchlings ertränkt wurde; Werke, angesichts deren man den Eindruck bekommt, den Autoren sei Virilio persönlich erschienen – so sehr, dass ihnen sehen und denken vergangen ist. Dass just ein Paradebeispiel solcher Effekthascherei, nämlich Peter Paul Mortiers Video ‹She Did See …›, die epigonale Verarbeitung eines Zitats von William Gibson unter Verwendung von Nachrichten-Bildern, den ersten Preis des Internationalen Wettbewerbs erhalten hat, stimmt nachdenklich. Gegen diese Entscheidung der dreiköpfigen Jury wären gerade jene vielen fragenden, poetischen, unerbittlichen und überraschenden Beiträge zu halten, die den Umgang mit den einzelnen Medien gerade in intermedialen Experimenten zu erforschen versuchten, um der Wirklichkeit so in gezielten Attacken ein kleines Stück näher auf den Leib zu rücken.