

Stefanie Schulte Strathaus

Andere Filme anders zeigen. Kino als Resultat filmischen Denkens

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1399>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schulte Strathaus, Stefanie: Andere Filme anders zeigen. Kino als Resultat filmischen Denkens. In: Heike Klippel (Hg.): »The art of programming«. *Film, Program und Kontext*. Münster: LIT 2008 (Medienwelten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur), S. 89–103. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1399>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0>

ANDERE FILME ANDERS ZEIGEN KINO ALS RESULTAT FILMISCHEN DENKENS

Bei Ausstellungseröffnungen gibt es Kunst, Gespräche und Getränke gleichzeitig. Bei der Eröffnung eines Filmprogramms muss man sich erst die Filme ansehen, dann an der Diskussion teilnehmen und erst dann bekommt man etwas zu trinken.

(eine grenzüberschreitende Zuschauerin)

Trotz des amüsierten Tons dieser Feststellung macht sie eine Sache besonders klar: wie festgefahren die Institutionen Galerie und Kino in ihren starren Ritualen und Gewohnheiten oft sind. Um diese Strukturen aufzubrechen, vertrete ich den Standpunkt, dass das Zeigen von Filmen und Videos – ob man es nun Kuratieren oder Programmieren nennt – an beiden Orten auf die Film- und Videoarbeiten eingehen und darauf reagieren muss und es einer selbstreflexiven institutionellen Kinokritik bedarf, die sich daraus ableitet. Im Kontext der Konferenz, auf der dieser Vortrag präsentiert wurde, wurde mir bewusst, dass die Unterscheidung zwischen Programmieren und Kuratieren hier kinoimmanent vorgenommen wird. Denn die Tätigkeit, die dabei umrissen wird, hat – zumindest in Deutschland – ihre Identitätskrise vielmehr angesichts einer in jüngerer Zeit entfachten Debatte um die Zusammenhänge zwischen Kunst und Kino. Wie sind diese miteinander verbunden, was trennt sie voneinander? In Deutschland bleibt die Praxis des Kino-Machens unbenannt, während Kuratieren sich auf die Welt der Kunst bezieht; Programmieren bezieht sich ausschließlich auf das Schreiben von Computersoftware. Diese Lücke nutze ich als Öffnung für die Möglichkeit, die Kinopraxis neu zu erfinden. Die Debatte bezeichnet außerdem einen Generationswechsel. Um über Aspekte des Kuratierens auf dem Gebiet des Films zu sprechen, möchte ich mit einem Umweg über die historischen Ziele und Praktiken der Institution, in der ich arbeite, beginnen, der Freunde der Deutschen Kinemathek (FDK). Schon die Generation der 1960er setzte sich im Angesicht neuer Formen des Kinos mit den komplexen Verbindungen und Unterschieden zwischen Kunst und Kino auseinander. Es galt, den Film wieder als Kunstform zu etablieren, wie es die Generation der 1920er schon vor ihnen getan hatte. Die Genre-immanente Erneuerung im Be-

reich der praktischen Kinoarbeit war jedoch so außerordentlich, dass eine Abgrenzung zu Institutionen der Kunst damals nicht nötig war, vielmehr wurde die Nähe dazu gesucht, wenn sich beispielsweise Verleihe mit dem Titel ›Filmgalerie‹ gründeten. Ihr Hauptanliegen bestand darin, eine Gegenkultur zum kommerziellen Kino zu schaffen.◀1 Beide Diskurse – die Differenz zwischen Kunst und Film und die zwischen kommerziellem und unabhängigem Film – eröffneten Zwischenräume, und es sind diese Zwischenräume, auf die sich dieser Text konzentriert. Jeder Zwischenraum ist das Ergebnis einer Konfrontation oder Reibung; er bezeichnet eine Bewegung und setzt mindestens zwei Ausgangspunkte voraus. Dies ist auch der Grund, weshalb ein Programm immer mindestens zwei Filme benötigt, um einen Zwischenraum zu eröffnen, einen dritten Raum, an den sich der Zuschauer zusammen mit den einzelnen Filmen erinnern wird. Der Verein der Freunde der Deutschen Kinemathek wurde 1963 in Berlin gegründet, um der Deutschen Kinemathek die Vorführung ihrer Sammlung zu ermöglichen. Die FDK betreiben ein Kino (Kino Arsenal), ein Filmarchiv und einen Filmverleih, wie auch das Internationale Forum des Jungen Films als Teil der Berlinale. Kurz nach ihrer Gründung begannen die FDK Vorführungen an verschiedenen Orten zu organisieren, wobei es um weit mehr als die bloße Darbietung der Filmgeschichte ging. In diesen frühen Jahren spielten die FDK eine entscheidende Rolle, in dem sie Filme zeigten, die sonst nie aufgeführt worden wären. Die Aufführungen umfassten Experimentalfilme, unabhängiges politisches Kino, Filme aus Lateinamerika und Osteuropa, die ihren Weg nach Berlin und zu einem westlichen Publikum manchmal auf außerordentlich abenteuerliche Weise fanden. Filme wurden in ihrer Originalsprache aufgeführt, was in Deutschland bisher leider immer noch eine seltene Praxis ist. Neben der Sichtbarmachung bis dato unsichtbar gebliebener Kinematografien spielte auch die konzeptionelle Kinoarbeit eine entscheidende Rolle:

»Es kam ihnen [den Freunden der Deutschen Kinemathek] darauf an, eine spezifische Bildungs- und Informationsarbeit zu leisten, indem sie Filme nicht isoliert, sondern als Teil eines über den einzelnen Film hinausgreifenden Zusammenhangs präsentierten. [...] Filme sollen nach dieser Konzeption nicht als vereinzelte ›Kunstwerke‹ vorgestellt werden, sondern als Produkte eines Mediums, die aus bestimmten Faktoren zu erklären sind – aus gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen Faktoren, aus Faktoren der künstlerischen Tradition oder der Ablehnung künstlerischer Tradition«(Ulrich Gregor, Mitbegründer der FDK, 1972).◀2

Wichtig war außerdem das Verständnis von Kino als Reptionserfahrung, besonders in Bezug auf die Vermittlung von Filmgeschichte. Filme sollten lebendig bleiben, indem sie gezeigt wurden, statt einfach archiviert zu werden. Einerseits sind sie Produkte bestimmter Orte und Zeiten; andererseits können

wir sie nur in unserer eigenen Gegenwart anschauen. Filmgeschichte kann also auch als Rezeptionsgeschichte verstanden werden. Die Werke der Filmgeschichte werden nicht nur als Zeugnisse aus einer anderen Zeit verstanden, sondern im Moment der Rezeption wahrgenommen, d.h., ihr Gedächtnis stellt sich erst im Moment des Sehens ein. Der Kontext dieses Moments ist entscheidend für die Erinnerung des Publikums an den Film.

Diese Auffassung einer heterogenen Struktur, die durch Wiederholung und Verschiebung der Kontexte ständig neue Eindrücke entstehen lässt, ist bis heute größtenteils die gleiche geblieben. So war in gewisser Weise die Festschreibung filmischer Genres in den Augen der Freunde der Deutschen Kinemathek immer das Produkt einer herrschenden Matrix, die Ausschluss produziert; im Prinzip ging es dabei nie um etwas anderes als um die Ablehnung festgeschriebener oder auch, beruft man sich auf den Wahrheitsgehalt von Bildern, visueller Identitätszuschreibungen, die dem Film als technischem Medium, das eingreifen und verändern will, zuwiderlaufen. Die Kinoerfahrung des Zuschauers kann nicht objektiviert und daher nicht an fixierte, von der Filmindustrie oder der Filmgeschichtsschreibung erfundene Genres gebunden werden. Das Internationale Forum des Jungen Films ist wahrscheinlich das einzige Festival, das seinen Filmen solche Bezeichnungen wie Fiktion, Dokumentar- oder Experimentalfilm im Katalog nicht zuweist.

Mit einer solchen Programmstruktur ist es das Kuratieren selbst – die Handschrift der Kuratoren –, welches die Vergangenheit mit der Gegenwart, verschiedene Orte, Gesellschaftsphänomene, Genres und/oder ästhetische Formen miteinander in Verbindung bringt. Normalerweise entstammen Programme dem Filmgedächtnis der Kuratoren. Andererseits entstehen Berührungspunkte unerwartet im physischen Akt des Sehens der Filme. Kurzfilmprogramme ermöglichen es, das Prozesshafte des Kuratierens sichtbar zu machen. Als Kuratorin kann ich Rhythmus erzeugen, versuchen, das Auge zu lenken, den Blick zu führen, Widersprüche, Brüche, fließende Übergänge und Gegensätze zu schaffen; ich kann Argumentationslinien entstehen lassen, sie in den Vordergrund stellen; ich kann zu einer Geschichtenerzählerin werden. Nichts ist so langweilig, wie sich ähnelnde Filme zu kombinieren – sei es anhand formaler Ähnlichkeiten, wie z.B. Flickerfilme, oder inhaltlicher. Es ist dennoch wesentlich, jede einzelne Arbeit als solche zu markieren. Es muss klar sein, dass ich gleichzeitig



Abb. 1: Das alte Arsenal in Schöneberg in den siebziger Jahren

Herausgeberin und Choreografin bin, dass das, was ich mache, darin besteht, verschiedene Stimmen zusammenzubringen, dass das Publikum versteht, dass ich nur mögliche Lesarten und Verbindungen anbiete, die nicht geteilt werden müssen.

All dies lässt sich in einem Programm von Filmen mit Spielfilmlänge natürlich nicht leicht vermitteln, obwohl es bei einem Festival, in dessen Verlauf viele Personen tagelang Seite an Seite in einem Kinoraum zusammensitzen, trotzdem funktionieren kann. So können im Forum oft überraschende Querverbindungen entstehen: Filme können gruppiert und Kontinuitäten entdeckt werden. 2003 (7. – 16. Februar) zeigten wir im Forum einen Film über verschiedene Entwicklungen im chinesischen Kino. Im Jahr zuvor hatten wir ein Länderprogramm mit Blickpunkt auf China organisiert, welches wir erfolgreich entgegen aller Zensurbemühungen zusammenstellten. Es zeigte ein deutlich anderes Bild als eine Retrospektive, die nur einige Wochen zuvor stattgefunden hatte und die ausschließlich aus Mitteln der chinesischen Regierung finanziert worden war. In diesem Jahr einen Film zu präsentieren, in dem alle Regisseure des vorhergegangenen Länderschwerpunktprogramms vor der Kamera an einem Dialog teilnahmen, diente der Weiterführung des Diskurses über Filmpolitik, den wir 2002 begonnen hatten. Ein Filmprogramm zu kuratieren, einen Film auszuwählen, bedeutet also, eine Position im Kontext der zuvor geschriebenen Filmgeschichte einzunehmen.

Es ist viel schwieriger, die Prinzipien des Kuratierens einer Filmreihe oder Retrospektive außerhalb des Kontextes Filmfestival, nämlich im monatlichen Programm des Kinos Arsenal zu vermitteln. Unsere Arbeit wird oft nur auf der Basis des Zeigens von seltenen Filmen oder der Qualität der Filmkopien beurteilt. Dies sind keine unwichtigen Kriterien, aber sie sollten innerhalb des größeren Kontexts, der Programmierung nämlich, gesehen werden. Natürlich kann man nicht davon ausgehen, dass eine einzige Person alle 120 Vorführungen des Monats besucht, zumal wir zwei Kinosäle gleichzeitig betreiben (was dazu geführt hat, dass sich im Arsenal das so genannte Kino-Hopping herausgebildet hat – eine Art interaktive Programmgestaltung durch die Zuschauer, zwar verboten, aber nicht bestraft, da es die von uns angestrebte Art von Dialog zwischen Filmen herstellt). Das weite Spektrum von Film und Videoarbeiten, das wir zeigen, zieht ein entsprechend großes Publikum an. Viele der Zuschauer sind einfach Filmliebhaber verschiedener Altersstufen. Es gab jedoch auch schon immer Zielgruppen, bezogen auf die jeweilige Thematik der Programme: z.B. Japanologen, Kunsthistoriker, die Queer Community, Experimentalfilmer, Schulklassen oder sogar Verwandte von Alzheimerpatienten. Um diese zu erreichen, betreiben wir einen großen Aufwand an Öffentlichkeitsarbeit. Da

verschiedene Programme zu denselben Zeiten laufen, passiert es, dass in der Schlange anstehende Personen etwas über die anderen Programme lesen oder hören und neugierig werden. Vielleicht hören sie auch anderen Zuschauern zu, die nach einer Diskussion mit einem Filmemacher mit einem Glas Wein herumstehen. Erst kürzlich geschah es, dass ein Zuschauer, der zu einem Programm namens *Das Politische und das Kino*, welches ausschließlich aus zeitgenössischen Filmen bestand, kam, sich aus Versehen in den falschen Kinosaal setzte und einen Film des großartigen und ihm bisher unbekanntem indischen Regisseurs Satyajit Ray sah. Nun sehe ich ihn jeden Tag bei einer Vorführung von Rays Filmen im Rahmen einer Retrospektive.

Immer haben wir die Diskursivität des Programms im Blick. Wenn es sich in einem Monat aufgrund einer Retrospektive zu sehr auf Persönlichkeiten konzentriert, achten wir darauf, dass dies mit einer Filmreihe ausgeglichen – beantwortet – wird, die vielleicht das Konzept der Autorenschaft durch Hervorhebung eines anderen Aspekts wieder hinterfragt. Nicht selten erscheint ein Film, den wir seit Jahren nicht gezeigt haben, plötzlich in einer Reihe unterschiedlicher Kontexte (wieder). Dies kann als Zeichen dafür gelesen werden, dass Arbeiten oft zu bestimmten Zeitpunkten an (neuer) Relevanz gewinnen – und es sind genau solche Schnittpunkte und Querverweise, die wir in unserem monatlichen Programm versuchen, sichtbar und erfahrbar zu machen. Solche Verbindungslinien verwandeln die kuratorische Tätigkeit in eine eigenständige Entdeckungsreise, die letztendlich eine unbestimmte Reise ist, die wir unserem Publikum vermitteln wollen.

In dieser Anordnung werden Texte und Worte bedeutend. Daher schenken wir unserem detaillierten Monatsprogramm, welches nicht nur zu den einzelnen Filmen Hintergrundinformationen bietet, sondern auch zu dem konzeptionellen Rahmen, der zur Auswahl der Filme führte, besonders viel Aufmerksamkeit. Zusätzlich laden wir Gäste ein, Regisseure, Schauspieler, Wissenschaftler, Kritiker, Theoretiker oder einfach nur Kooperationspartner aus anderen Bereichen, die Einführungen geben und/oder die Filme mit dem Publikum und mit uns diskutieren.

Den Zusammenhang zwischen Film und Text als Bestandteil der Rezeption versuchen wir zurzeit in einer Programmreihe herauszuarbeiten, die sich *Text + Film Nr. X* nennt. Ausgangspunkt war die Überlegung, dass unsere Programme in gewisser Weise selbst die Form einer Textur haben, häufig sprechen wir davon, dass wir mit ihnen jeden Monat die Filmgeschichte neu schreiben. Und tatsächlich gibt es diese Erfahrung, dass man beim Lesen von Texten an Filme denkt oder umgekehrt, auch wenn die Form der Rezeption eine grundsätzlich andere ist. Filme lassen sich lesen und Texte können Bilder evozieren. Die These

war zu Beginn der Veranstaltungsreihe, dass so, wie jeder Film etwas anderes mit dem Zuschauer macht, ihn auf eine andere Art und Weise berührt, auch ein Text neben einen Film gestellt werden kann statt eines anderen Films. Wir laden Personen aus Theorie und Praxis ein, also Wissenschaftler, Autoren und Künstler, die die Aufgabe bekommen, einen Film und einen Text vorzustellen und die persönliche Verbindungslinie, die sie für sich hergestellt haben, in einer Einführung öffentlich zu machen. Die Zuschauer können die Texte ca. zwei Wochen vor der Veranstaltung über uns beziehen oder auch aus der Veranstaltung mitnehmen. Bislang scheinen alle geladenen Gäste noch etwas mit der Idee zu fremdeln, vor allem entscheiden sie sich alle zunächst einfach für einen Film, den sie gern mal wieder sehen würden, und überlegen sich erst dann einen Text dazu. Doch genau dieser Prozess ist interessant, denn die Liebe zum Kino, die über die Freude zum Ausdruck kommt, sich einen Film wünschen zu dürfen, wurde im Hinblick auf den Anspruch der Wissenschaftlichkeit immer von den Rednern selbst mit einem Tabu versehen: Alle bisher geladenen Gäste glaubten, dem Publikum eingestehen zu müssen, dass sie die Einladung als Gelegenheit genutzt haben, sich einen Film zu wünschen und erst dann angefangen haben, einen Text dazu auszuwählen. Insofern kann man zum gegenwärtigen Zeitpunkt vielleicht sagen, dass die Veranstaltung auf elegante Art und Weise verschiedene Rezeptionsebenen zueinander in Beziehung setzt und mit der Frage spielt, worin die Liebe zum Kino eigentlich für den Zuschauer besteht, der in diesem Fall explizit aufgefordert ist, eigene Hintergründe und Gedanken in den Ort des Kinos hineinzutragen, und welche Bedeutung die Tatsache, dass sie tabuisiert zu sein scheint, für die Programmarbeit spielt. Ein wichtiger Punkt im Kino scheint demnach der Respekt vor der Leinwand im Unterschied zum gedruckten Text zu sein. Doch blicken wir zurück auf unsere eigentliche Fragestellung, die ja lautete, nicht einen Text und einen Film nebeneinanderzustellen, sondern gerade das ›Dazwischen‹ zu präsentieren, die persönliche Verbindung, die die Gäste zwischen Text und Bild herstellen, zu benennen, also über die Bewegung zu sprechen, die vom Film zum Text führt oder vom Text zum Film. Dieses ›Dazwischen‹ scheint also entweder nicht zwischen den verschiedenen Medien zu existieren, die im Hinblick auf die Rezeption unterschiedlich funktionieren, oder, was wahrscheinlicher ist, das ›Vor‹ und ›Nach‹ einem Film bezeichnet einen Ort, der nur unbewusst wahrgenommen wird, über den man deshalb sonst nicht spricht. Beides ist für ein Verständnis kuratorischer Tätigkeit von großer Bedeutung: Die Schwierigkeit, Text und Film im Kino zusammenzuführen, verweist auf die spezifischen Rezeptionsbedingungen des Films; der einzelne Film, der das ›Vorher‹ und ›Nachher‹ vergessen lässt, verweist auf die Verantwortung, die bei der Zusammenstellung eines Programms dem ein-

zelen Werk zukommen muss, wenn man einen Rezeptionsrahmen herstellt, der die Leerstellen, die das ›Vorher‹ und ›Nachher‹ zu sein scheinen, mit anderen Filmen füllt. Dies wird noch einmal deutlicher, wenn ich auf die vorhandenen Räume und Veranstaltungsrahmen zu sprechen komme, in denen Filme gezeigt werden.

In den 1970ern wurde das FDK-Konzept schnell zum Modell und führte zur Gründung anderer ähnlich strukturierter Kinos in anderen Teilen (West-)Deutschlands. In Frankfurt (Hillmar Hoffmann) und Berlin (Erika und Ulrich Gregor) war es der Arbeit einiger bestimmter Personen zu verdanken, dass diese ›pädagogische Filmarbeit‹ langsam Anerkennung in der Form öffentlicher Förderung erlangte. Ein filmpolitischer Skandal, der 1970 die Berliner Filmfestspiele in Gefahr brachte, führte dazu, dass der Berliner Senat den Freunden der Deutschen Kinemathek die Verantwortung für die Einführung des Inter-

nationalen Forums des Jungen Films übertrug, einen Ort für diejenigen Filme, die aus politischen wie ästhetischen Gründen zu den ›schwierigeren‹ gezählt wurden. Die Anerkennung, die damit geleistet wurde, war auch Grundlage für die zunehmende Subventionierung der ganzjährigen Arbeit der FDK, so dass das Arsenal ein wenig finanzielle Sicherheit bekam.

Die Idee der Förderung dieser Art von Kinokultur durch die Kommunen führte zum Begriff der ›Kommunalen Kinos‹, die sich noch in den 70er Jahren als Verband zusammenschlossen und sich den Satz ›Andere Filme anders zeigen‹ auf die Fahne schrieben. Die Programmatik dieser Kinos konnte kaum besser auf den Punkt gebracht werden. Mittlerweile gibt es ca. 160 dieser Kinos in Deutschland, die zwar eine finanzielle Grundlage haben, aber niemals so viel Anerkennung erhielten, dass die Subventionen über ein Minimum hinausgingen. In den meisten Städten ist die Programmarbeit noch immer für alle Mitarbeiter eine ehrenamtliche Freizeitbeschäftigung. Eine Professionalisierung war höchstens in den großen Städten möglich. Dies ist ein Faktor, der zur Beständigkeit des Leitmotivs ›Andere Filme anders zeigen‹ erheblich beigetragen hat. Die Idee des ›Anderen‹ blieb jedoch von Debatten über Differenz und Anderssein, die im Kontext feministischer Theorie von Gender und Sexualität und postkolonialer Kritik seit den 1970ern entstanden, unberührt.



Abb.2: Die Eröffnung des Kino Arsenal am Potsdamer Platz am 1. Juni 2000

Die längst überfälligen Fragen, die gestellt werden müssen, lauten: Was sind heutzutage ›andere‹ Filme? Was bringt diese Differenz mit sich? Was bedeutet es, sie ›anders zu zeigen‹? Was ist eine ›andere‹ Aufführung – abgesehen von der Kontextualisierungsarbeit? Wer entscheidet, was ›anders‹ ist, und was sind die Kriterien für solche Definitionen? Wie groß ist der Teil des ›Anderen‹ im Mainstream-Film heute? Und auf welche Weise wird Differenz kommerzialisiert?

Die Missverständnisse, die durch den Begriff des ›Anderen‹ der Kommunalen Kinos hervorgebracht wurden, gehen auf die Implikation eines Opferstatus zurück. Als marginalisierte Filme galten Filme aus unbekanntem Filmlandern, Filmgeschichte, konzeptuelle Filme oder Filme, die eine radikal subjektive Filmsprache entwickelten. Die Legitimierung der Kommunalen Kinos wurde ausschließlich auf der Basis des Zeigens jener Filme und der Rahmung der Vorführung mit relevanten Informationen begründet. Ich würde jedoch sagen, dass dies nur der erste Schritt sein konnte. Im Laufe der Zeit haben diese Kinos nach und nach einen wichtigen Aspekt des Programmierens vergessen: die Reibung mit der Gegenwart, mit neuen Werken, mit Diskursen und Phänomenen in Theorie und Praxis, die außerhalb der Institution Kino liegen. Dies meint keine Popularisierung, aber eine ständige Hinterfragung der eigenen Tätigkeit, indem vielleicht andere Filme auch mal nicht nur anders als an anderen Orten, sondern einfach anders als beim letzten Mal gezeigt werden.

Dies wird immer wichtiger, seit eine zunehmende Anzahl von Filmemachern die Welt der Kommunalen Kinos hinter sich lassen möchte. Sie empfinden Kommunale Kinos nicht mehr als ›offenen Raum‹, sondern eher als Geschlossenheit, als einen Ort, der ihre Filme in die Filmgeschichte ›einkapselt‹, anstatt sie als Kritik an der existierenden Filmgeschichte oder der Gegenwart oder als ›cutting-edge‹ zu behandeln. Für diese Entwicklung gibt es viele Gründe. Einer ist der, dass die Mehrheit der Medien Film heute nur noch anhand ihres Marktwertes misst und ihn nicht mehr als Eingriff in die wirkliche Welt begreift. Ein anderer wichtiger Grund ist jedoch die Tatsache, dass ›Andere‹ begonnen haben ›andere Filme anders zu zeigen‹. Seit einigen Jahren scheinen Galerien und andere Kunsträume etwas zu versprechen, was den Kommunalen Kinos abhanden gekommen ist. Dies ist ein sicherer Hinweis darauf, dass die eigene Rolle in diesem Prozess überdacht werden muss.

Die wachsende Präsenz von Film und Video spätestens seit der Jahrtausendwende in Ausstellungskontexten hat die Struktur aller kulturellen Institutionen verändert. Film hatte schon immer den Anspruch, als Kunstform anerkannt zu werden, doch plötzlich war die Kritik gegen die Aneignung bzw. Enteignung durch Kunstinstitutionen gewandt. Alte Filme wurden, von einem technischen

Standpunkt aus gesehen, nicht angemessen vorgeführt. Ich spreche nicht von ›richtig‹ oder ›falsch‹ oder von Fragen nach dem ›Original‹ in Bezug auf das projizierte Material. Ich meine einfach eine Art von Perfektion, das Bestreben, einen Film auf die qualitativ bestmögliche Weise zu präsentieren. Kunstinstitutionen begannen Filme zu entdecken, als wäre nie ein Wort Filmtheorie geschrieben worden; Kino und Kino wurden undifferenziert gleichgesetzt ohne Rücksicht auf die Differenz, die schon immer zwischen dem kommerziellen und dem künstlerischen Bereich existiert hatte. Auf Hollywood wurde genauso Bezug genommen wie auf die Avantgarde der 1960er Jahre, das Kino als Ganzes wurde nostalgisch verklärt, dem Kuratieren oder der Theorie untergeordnet. Leidenschaft für den Film wurde für die Agenda der Kunstweltmaschinerie instrumentalisiert. Anstatt sich auf die ähnliche Motivation und Rhetorik zu konzentrieren, aus der sowohl die Kunst als auch die Filmproduktion hervorgehen, wurde unter dem Deckmantel der Kontextbildung eine Logik der Ansammlung angewandt.◀4

Ich möchte zwei exemplarische Fälle beschreiben, in denen versucht wurde, Film in Kunstaussstellungen zu integrieren. Beide Male fand dies im Rahmen von Konzeptkunstaussstellungen statt. In der Geschichte des Films bildet diese Kunstform wahrscheinlich eine der bekanntesten Schnittstellen zwischen Film und Kunst, nicht nur unter formalästhetischen Gesichtspunkten, sondern auch unter dem Aspekt des soziokulturellen Umfeldes, aus dem heraus sie entstand.

Der erste Fall ist der einer Konzeptkunstaussstellung, die 2003 in Berlin stattfand. Der Filmemacher und Künstler Morgan Fisher und ich hatten oft über die Möglichkeit eines die Ausstellung begleitenden Filmprogramms gesprochen. Hinterher schrieb er mir:

»Oft hat eine Ausstellung, eine tatsächliche Ausstellung, eine Kunstaussstellung, die Künstler in Kunstinstitutionen zeigt, ein Film/Video-Programm als eine Art Zusatz zu der eigentlichen Ausstellung. Mir stellt sich dabei immer die Frage, was in der Beziehung zwischen den beiden Ereignissen, der tatsächlichen Ausstellung und dem Zusatz, auf dem Spiel steht? Was wird durch den Unterschied signalisiert? ... Es passierte mir erstmals in der Ausstellung ›Information‹, organisiert vom Museum of Modern Art im Jahr 1970, eine der ersten Ausstellungen über Konzeptkunst. Dort gab es die tatsächlichen Künstler in der tatsächlichen Ausstellung, und dann gab es eine enorme Sammlung von Filmen, die bei Nachfrage in einer Jukebox-ähnlichen Vorführmaschine gezeigt wurden, als Hintergrund- oder zusätzliches Material. Ich hatte einige meiner Filme in diesem Teil der Ausstellung, wie die meisten der damals aktiven Filmemacher. Hinten im Katalog war eine Liste der Namen; es war wie ein Telefonbuch. Die Position der Liste im hinteren Teil des Katalogs spricht für sich über die Beziehung der Filme zum Hauptereignis. Es ist

Material, das als Bibliografie angeboten wird, auf jeden Fall getrennt von der Hauptsache und als ihre Unterstützung. Dabei waren sogar relativ wenige Künstler in der offiziellen Ausstellung vertreten, während die Liste der Filme ewig lang war. Es gab einen unverkennbaren Kontrast zwischen den ausgewählten wenigen und dieser Art von Kompilation, die in ihrer Länge den Eindruck erweckte, relativ unterschiedslos zu sein. Und natürlich verkörperte dieser Kontrast nur die Abgrenzung der ausgewählten Wenigen zu den Vielen, die es nicht waren, zumindest nicht im selben Grad ausgewählt wie die in der Ausstellung. Dann gab es eine Extra-Vorführung, in der eine sehr kleine Auswahl von Filmen im Auditorium gezeigt wurde. In dieser ausgewählteren Aufführung waren Produktions-Standfotos enthalten. War ich jetzt also ein Künstler auf derselben Ebene mit Baldessari, Asher, Graham, Askeveld, etc.? War ich in derselben Ausstellung wie sie? Na ja ... wenn ich in der Ausstellung war, auf welche Weise war ich dann in der Ausstellung? Zu welchem Grad? Eine Ausstellung ist binär. Entweder du bist drin oder nicht«.

Basierend auf einem konventionellen Künstlerbegriff werden ›Filmemacher-Filme‹ als weniger wertvoll betrachtet als ›Künstler-Filme‹. Ob man es in eine Ausstellung oder nur ins Verzeichnis schafft, hängt mehr von der Biografie des Urhebers als von der tatsächlichen Arbeit ab.

1993 war ich an einem feministischen Forschungsprojekt namens *Übung am Phantom* beteiligt. Wir wurden zu einer zweiteiligen Ausstellung mit dem Titel *when tekno turns to sound of poetry* eingeladen, die sich mit der so genannten Technologiekultur der 1970er bis heute (die frühen 90er) auseinandersetzte. In dieser Zeit war Deutschland vom Poststrukturalismus und dem Aufkommen der Gender Studies durchdrungen. Im Zentrum der ersten Ausstellung, die in der Shedhalle Zürich stattfand, stand die Rolle der Konzeptkunst als Vorwegnahme von Abstraktionsprozessen durch die zunehmende Verschriftlichung und Technologisierung im Kontext einer feministischen Debatte. *Übung am Phantom* fragte, ob der Anspruch des strukturellen Films auf die ›Rein-

Abb. 3: STANDARD GAUGE
(Morgan Fisher, USA, 1985)



heit des Mediums‹ wirklich bedeutete, dass er frei von Gender-Identitätseinschreibungen war. Wir hielten Vorträge und zeigten strukturelle Filme in einem für diesen Anlass entworfenen Kinoraum, um dem Argument, dass Verschriftlichung im Sinne von Konzeptionalisierung Identitätsbildungsprozesse (re-)konstruiert, Form zu geben. Das Hauptmerkmal des Kinoraums bestand darin, dass die Projektionen und Präsentationen nur zu klar definierten Zeiten stattfanden. Die Innenwand durchzog ein an die Wand gemalter Satz aus Michael Snows Film *So Is This*

(Canada, 1982); ein Film, der nur aus geschriebenen Worten besteht: »A good thing about reading words like this and not hearing a voice is that you can't accuse it of being male or female«.

Der zweite Teil der Ausstellung fand in den Kunst-Werken Berlin statt. Statt struktureller Filme zeigten wir politische Filme aus derselben Zeitperiode, die auf Aufklärung und Agitation abzielten. Wir konzentrierten uns auf Film als historisches Dokument. Wir zeigten feministische Agitprop-Arbeiten der 60er und frühen 70er Jahre (z.B. von Helke Sander, Claudia von Alemann, Cristina Perincioli und anderen). Diese Filme wurden im Kino Arsenal aufgeführt, was uns ein ganzes filmisches Universum eröffnete, da wir uns nicht mehr selber inszenieren und projizieren mussten, sondern selbst Teil des Publikums werden konnten. Die Distanz zur Leinwand, das Kinodispositiv, ermöglichte es uns, weiterzudenken, neue Ideen zu entwickeln.

Uns wurde bewusst, dass filmisches Kuratieren ein visueller Prozess ist: Film funktioniert nicht als Beweis zu einem Argument, wie wir in Zürich gehofft hatten. Obwohl wir den Spezifitäten der Werke gerecht wurden, indem wir ihnen einen Raum und bestimmte Vorführzeiten gaben, hatten wir die Chance verpasst, die Filme als ein Programm miteinander arbeiten zu lassen: Ihnen eine Belegfunktion abzuverlangen, beraubt sie ihrer filmischen Qualität. Ein filmischer Ansatz für jegliche Art von Diskurs ist notwendigerweise immer prozesshaft: Um mehrere Filme an einem solchen Diskurs teilnehmen zu lassen, bedarf es einer wahrnehmungsbasierten Zusammenstellung, die einen Prozess des Sehens in Gang setzt. Diesen wahrzunehmen erfordert wiederum das Dispositiv Kino in seiner Räumlichkeit und Zeitlichkeit. Diesen herzustellen ist kuratorische Arbeit.

Das Morgan-Fisher-Beispiel bringt etwas zum Vorschein, das mir oft in Kooperationen mit Ausstellungen begegnet ist. Es ist eine ähnliche Betrachtung des Kinos wie jene, die in der Text + Film-Reihe offensichtlich wurde: Kino ist begleitende Filmreihe, eine ›Beilage‹. Es wird nicht als gleichwertiger Teil einer Ausstellung behandelt und ist daher kein Produkt desselben Diskurses. Unser ›Probelauf‹ in Zürich zeigte jedoch, dass die Behandlung von Film und Kunst auf einer Eins-zu-Eins-Basis, ohne ausreichende Berücksichtigung der spezifischen Rezeptionsbedingungen, genauso Schwierigkeiten bereitet. Das zugrunde liegende Problem bestand darin, dass Filme unter dem Aspekt ihrer Verwertbarkeit herangezogen wurden. Sie dienten als Anlage zu einer Argumentation; d.h., sie wurden auf der Basis ihres Inhalts ausgewählt (in diesem Fall wurde ihre Form zum Inhalt). Dies wird noch problematischer, wenn Identitätsdiskurse ins Spiel kommen, z.B. wenn Filme nur aufgrund ihres lesbischen Inhalts oder weil sie das Werk eines schwarzen Autors sind oder wegen bio-

grafischer / historischer Qualitäten (z.B. Filme einer bestimmten Kunstszene, Filme der 1970er etc.) ausgewählt werden, um den Eindruck von Vollständigkeit und Geschlossenheit zu vermitteln. In diesem Fall wird ihnen einerseits unterstellt, eine Kontextualisierung vorzunehmen, andererseits werden sie jedoch als eine Reihe einzelner Einheiten zusammengeführt, die keinen kommunizierenden Korpus ergeben. Dies erklärt den Ausschluss ihrer filmischen Qualitäten, die Tatsache, dass sie in der Form schlechter Videokopien auf kleinen Monitoren aufgeführt werden, obwohl sie eigentlich für die große Leinwand gemacht wurden, oder ihre Präsenz in einem Programm, das jegliche Aspekte des Wahrnehmungsprozesses vernachlässigt. Die Auseinandersetzung mit der affektiven Wahrnehmung von Film, in dem Rhythmus, Farbe und Ton ein Wechselspiel von Distanz und Nähe produzieren, ist notwendig, um in kuratierten Programmen den Filmen zu ihrem vollen Ausdruckspotential zu verhelfen. Dies kann bedeuten, dass ein Film, der auf den ersten Blick perfekt zu einem bestimmten Thema passt, im Rahmen des Programms tatsächlich überhaupt nicht funktioniert, weil er keine Reibungsflächen oder Übergänge bietet: Er kommuniziert einfach nicht mit anderen Arbeiten.

In Zürich wurden wir mit einer weiteren falschen Einschätzung unserer Tätigkeit als Kuratoren konfrontiert. Indem wir ein Dispositiv aufbauten, welches das Kino nur ›zitierte‹, reduzierten wir die Filme darauf, ein materieller Teil eines anderen Kunstwerks zu sein – des Kinoraums als Installation. Dies zu vermeiden, gelang uns nur mit Michael Snows Film *So Is This*: Indem wir einen Satz aus dem Film herauszogen und damit unser ›Kino‹ markierten, d.h. die Grenzen unseres Dispositivs markierten, wurde deutlich, dass wir eine These, die wir aus dem Film gewonnen hatten, auf eine andere Arbeit zu übertragen versuchten. Der Aspekt des Films, auf den wir uns bezogen – die Bedeutung des Textes in Abwesenheit des Bildes, die Ersetzung des Bildes durch das Wort – wurde als Vorschlag genutzt: Entweder zeigten wir in diesem Raum Filme oder wir hielten Vorträge. Das Geräusch des Projektors, das auch während unserer Abwesenheit zu hören war, spielte in Verbindung mit dem Fragment aus Snows Film – der Schrift auf der Wand – auf ein kontinuierliches Zusammenkommen und Auseinandergehen von uns und den Filmen an. Kino hat in Bezug auf diesen Film, den wir auch in voller Länge vorführten, also tatsächlich als Installation funktioniert. Die für die Projektion benötigte Dunkelheit umschloss die Installation als Ganzes und brachte den Film an sich in den Vordergrund. Alle anderen Filme führten wir hintereinander vor, aufgereiht als eine lange Kette von Beispielen – eine Praxis, die sie gleichzeitig erstarren und austauschbar werden ließ. Genau wie der Poststrukturalismus also das vermittelnde Subjekt verloren hatte, schien hier ein wahrnehmendes Subjekt gänzlich abwesend

zu sein – das Subjekt, welches sich in dem Raum zwischen dem Film, seinem Widerhall und dem darauf antwortenden Folgefilm manifestiert. Das inszenierte Kino in der Galerie hatte nicht mehr funktioniert.

Meine Gegenüberstellung der beiden Institutionen ›Kunst‹ und ›Kino‹ in diesem Aufsatz ist das Ergebnis konkreter Erfahrung in beiden Bereichen. Ich versuche jedoch auch, Tendenzen zu skizzieren. Es gibt zahlreiche Beispiele erfolgreicher Cross-Overs – wenn sie von denselben Anliegen geprägt sind und die Überschneidungen deutlich markiert werden. Aber auch in vielen Kinos folgt die Programmierung einer kanonischen Logik, die ebenfalls filmische Erfahrung untergräbt. Wir versuchen jedoch eine geschlossene filmische Geschichtsschreibung, in die neue Arbeiten automatisch in den schon existierenden und festgelegten Korpus eingegliedert werden, zu vermeiden.

Im Gegensatz zu den Filmemachern, die sich vom Kommunalen Kino abgewendet und stattdessen Räumen und Orten, an denen sie als ›cutting-edge‹ behandelt werden, zugewendet haben, haben andere Filmemacher die Möglichkeiten in beiden Bereichen ausgetestet. Es entstanden vermehrt Kino- und Installationsversionen einzelner Arbeiten. Dabei zeigt sich häufig, dass die eine oder die andere Version einfach die bessere ist – in dem Sinne, dass ihre Form Ausdruck des Projekts ist und nicht im Nachhinein aus kuratorischen Gründen auferlegt wurde.

Es sollte daher im Sinne eines jeden Kurators sein – ob im Kino oder in einer Galerie –, jede Arbeit so zu zeigen, dass das ihr Spezifische für den Rezipienten erfahrbar wird. Gegenwärtig bedeutet dies nicht nur, sich von traditionellen Auffassungen von Kunst vs. Film zu verabschieden, sondern auch die spezifischen Möglichkeiten und Grenzen jedes Mediums, besonders die räumlichen und technischen, neu zu überdenken. Das Kino ist im Gegensatz zur Galerie ein Ort, in dem eine sequenzielle Anordnung immer noch Bedeutung hat, obwohl es einer ständigen Neuverhandlung von Wiederholungs- und Kontextualisierungsprinzipien unterliegt. Die Bewegung muss als die wesentliche Qualität des Films den Kontext definieren – das Vorher und Nachher, das ihn in der Rezeption hervorbringt. Kino ist das Ergebnis filmischen Denkens. Ein Programm zu kuratieren, bedeutet, sich an Filme zu erinnern und in der Erinnerung, d.h. ausschließlich in der Vorstellung, Verbindungen zwischen ihnen herzustellen.

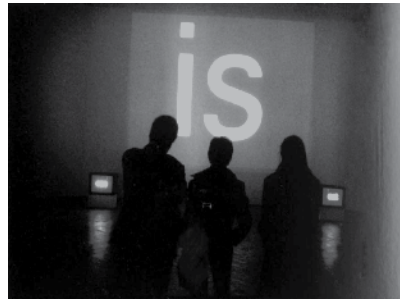


Abb. 4: So Is This – Installation im Kino Arsenal, Juni 2004: *This Is A Universe – Retrospektive Michael Snow*, kuratiert von Ariane Beyn und Stefanie Schulte Strathaus

Was dabei assoziativ erscheint, könnte genau das sein, was nur in einer Kinowahrnehmung erfahrbar wird.

Der französische Forscher, Schriftsteller und Filmtheoretiker Raymond Bellour schlägt in seinem Artikel *Über ein anderes Kino*⁴⁵ vor, neben verschiedenen Installationen mit bewegten Bildern, die sich auf das Kino beziehen, auch das Kino selbst als Installation zu verstehen. Aus dieser Perspektive offenbart das Kino seine Geschichtlichkeit und Besonderheit, woher es kommt und wohin es führt – weniger als Institution, denn als Praxis.

Aus dem Englischen übersetzt von Kirstin Bergmann.

Aus dem Englischen übersetzter und überarbeiteter Vortrag, gehalten am 7. März 2003 im Rahmen von Terms of Address: A Symposium on the Pedagogy and Politics of Film and Video Programming and Curating, veranstaltet von The Centre for Media and Culture in Education (CMCE) am Ontario Institute for Studies in Education of the University of Toronto. Das englische Original erschien unter dem Titel »Showing Different Films Differently: Cinema as a Result of Cinematic Thinking« in The Moving Image – Volume 4, Number 1, Spring 2004, pp. xii, 1-16. Dank an Nanna Heidenreich und Rett Rosi.

Anmerkungen

- 01▶** Als 1971 in Frankfurt die Gründung eines von der Stadt eingerichteten Kinos, das unabhängig von Interessen des Marktes arbeitet, beschlossen wurde, kam es gar zu einer Klage der fünf Erstaufführungstheaterbesitzer gegen den Magistrat.
- 02▶** Gregor, Ulrich: Das Berliner Arsenal. In: Theorie des Kinos. Hrsg. v. Karsten Witte. Frankfurt: Suhrkamp, 1972, S. 257.
- 03▶** Es gibt nicht weniger als 160 unkommerzielle Programmkinos im Bundesverband Kommunale Filmarbeit. Zusammen formen sie ein Netzwerk von Veranstaltungsorten, die sich der Förderung einer höchst abwechslungsreichen Kinokultur verschrieben haben. Die Kommunalen Kinos sind spezialisierte Kinos, die Reihen historischer Filme organisieren, die cineastische Produktion eines bestimmten Landes vorstellen oder sich das ganze Œuvre eines ausgesuchten Regisseurs oder Schauspielers vornehmen und dabei über ihre einzelnen Filme hinaus die Einflüsse, die ihre Karriere geformt haben, vorstellen. Einige Kommunale Kinos haben weltklassige Filmfestivals gegründet, so wie das Internationale Forum des Jungen Films in Berlin, während andere, wie in Hamburg und Duisburg, angesehene Filmarchive betreiben. Außerdem fördern diese Kinos neue Talente, indem sie jungen

Regisseuren oft die erste Gelegenheit bieten, ihre Arbeit der Öffentlichkeit vorzustellen. Kommunale Kinos erfüllen nicht einfach nur die öffentliche Nachfrage nach neuen Filmen, sondern möchten das Publikum neue Entdeckungen machen und neue Wege des Sehens erfahren lassen. Es ist keine Überraschung, dass diese Veranstaltungsorte eine Oase unabhängiger oder experimenteller Arbeiten sind (<http://www.kommunale-kinos.de>).

- 04** ▶ Ich muss an dieser Stelle anmerken, dass dieser Vortrag 2003 geschrieben wurde. In relativ kurzer Zeit, also bis 2007, gab es erfolgreiche Versuche, das Medium Film stärker unter Berücksichtigung seiner Eigenschaften in Ausstellungskontexte zu integrieren. Gleichzeitig ist auch der Mehrwert des Transfers sichtbar geworden, der nicht nur darin besteht, dass durch die Neubetrachtung durch die Bildende Kunst ein ganzer Bereich des Kinos (wieder-)entdeckt wurde: Filme der Avantgarde, des Undergrounds und des im weitesten Sinne nichtkommerziellen Kinos. Neue Reibungsflächen, die dabei entstanden, führten darüber hinaus zu neuen Erfahrungswelten des Films, zu einer Erweiterung der Rezeptionsmöglichkeiten. Dennoch ist bis heute eine Bewertungshierarchie zwischen Bildender Kunst und Kino wirksam.
- 05** ▶ Bellour, Raymond: Über ein anderes Kino, in Kunst/Kino, Jahresring 48, Jahrbuch für moderne Kunst. Hrsg. v. Gregor Stemmrich. Köln: Oktagon, 2001.

Literatur

Bellour, Raymond (2001): Über ein anderes Kino, in Kunst/Kino, Jahresring 48, Jahrbuch für moderne Kunst. Hrsg. v. Gregor Stemmrich. Köln: Oktagon

Gregor, Ulrich (1972): Das Berliner Arsenal. In: Theorie des Kinos. Hrsg. v. Karsten Witte. Frankfurt: Suhrkamp, S. 257.