

Kristina Rottig; Christin Wähner

Cineastische Genüsse im Kunstmuseum: Film im Kunst- und Ausstellungskontext – ein Interview mit Bernhard Schreiner und Günter Zehetner

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1465>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Rottig, Kristina; Wähner, Christin: Cineastische Genüsse im Kunstmuseum: Film im Kunst- und Ausstellungskontext – ein Interview mit Bernhard Schreiner und Günter Zehetner. In: Heike Klippel (Hg.): »The art of programming«. *Film, Program und Kontext*. Münster: LIT 2008 (Medienwelten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur), S. 152–166. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1465>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons BY-NC-SA 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 BY-NC-SA 3.0 License. For more information see:

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

CINEASTISCHE GENÜSSE IM KUNSTMUSEUM: FILM IM KUNST- UND AUSSTELLUNGSKONTEXT – EIN INTERVIEW MIT BERNHARD SCHREINER UND GÜNTER ZEHETNER

Mediale Arbeiten mit Video oder Film sind inzwischen integraler Bestandteil in Ausstellungen mit Kunst des 20. oder 21. Jahrhunderts. Der Film als dem Kino zugehörig und nur durch die Projektion existent und erlebbar, erhält durch die Verschiebung in den Kunst- und Ausstellungskontext eine neue Gewichtung und Erfahrbarkeit. Die Ausstellung bzw. die Vorführung von Film im musealen Kontext hat nur eine kurze Geschichte. Erst im Jahr 1971 fand mit *Prospect: Projection 71*¹ die erste Ausstellung statt, die ausschließlich Filme zeigte. Es nahmen 75 international bekannte Künstler teil, darunter nur zwei Experimentalfilmer: Hollis Frampton und Michael Snow. Drei Jahre später fand in Köln die erste große Ausstellung namens *Kunst bleibt Kunst, Projekt 74*² statt, die visuelle und audiovisuelle Medien präsentierte. Schließlich unternahmen 1977 Birgit und Wilhelm Hein sowie Wulf Herzogenrath mit der Ausstellung *Film als Film*³ gemeinsam den Versuch, die direkte Verbindung von abstraktem/nicht erzählerischem Film und Kunst nachzuweisen. Der Gedanke der Einheit von Film und Kunst ermöglicht dem Film, in den Kontextraum der bildenden Kunst – das Museum – Einzug zu halten. Mit der Präsentation von Film im Kunstmuseum ist die Frage, ob Film Kunst ist oder ob beide Bereiche gleichberechtigt nebeneinanderstehen, nicht endgültig geklärt und wird weiter diskutiert. Neben der Frage der Zugehörigkeit des Films ergibt sich außerdem die Problematik seiner Präsentation und seiner Programmierung in einer musealen Umgebung. Film als Ausstellungsstück kann auf verschiedene Art und Weise im White Cube präsentiert werden. Das Abdunkeln der Räume ist zwingende Voraussetzung, um einen projizierten Film wahrnehmen zu können. Die herkömmliche Variante ist dabei, einen Raum im Ausstellungsraum zu schaffen bzw. abzugrenzen und zu verdunkeln, um eine dem Kino ähnliche Situation zu schaffen. Ein Raum im Raum entsteht, die Black Box als eine Art Fremdkörper. Eine andere Variante ist, den gesamten White Cube abzdunkeln und damit den Gesamtraum zu nutzen. Zeichnungen, Gemälde, Skulpturen müssen wiederum in dafür vorgesehenen Kästen beleuchtet werden. Die Filmarbeiten im Kunst- und Ausstellungszusammenhang sind – wie auch jedes andere ausgestellte Kunstwerk – in einen bestimmten thematischen

Kontext eingebunden und werden mit der Zusammenstellung verschiedener Werke auf unterschiedliche Weise zugänglich gemacht. Je nach Ausstellungskonzept entsteht eine Wechselwirkung zwischen Filmen, Videos und Werken anderer Gattungen wie der Malerei, Bildhauerei und Fotografie.

Das für den Besucher entstehende Programm ist dabei immer ein unterschiedliches. Neben der Entscheidung über Sehen und Nichtsehen hat der Zuschauer die Möglichkeit, in Abhängigkeit von Ausstellungskonzeption und -räumen, die Reihenfolge und Dauer der Betrachtung der Exponate selbst zu bestimmen. Es bleibt ihm überlassen, wie lange er beispielsweise in einem Kinoraum (Black Box) beziehungsweise vor einem Film im Ausstellungsraum verweilt. Andererseits kann der Besucher den Beginn der Filmpräsentation – außer die Spielzeiten sind festgelegt und bekannt – nicht selbst bestimmen. Aufgrund der dem Film inhärenten Flüchtigkeit und der Wiederholungsschleife der Präsentation ist der Einstieg der Rezeption zufällig und an jeder Stelle des Films möglich. Die entstehenden Zeitstrukturen der Vorführung und Betrachtung verschieben sich und sind nicht auf Anfang und Ende festgelegt.

Neben der Behandlung des Films als Ausstellungsstück werden auch Filmprogramme und Filme zusätzlich zu einer Ausstellung und in deren Kontext präsentiert. An festgelegten Terminen werden meist einmalig ein Filmprogramm (z.B. bestehend aus Kurzfilmen) oder ein Film vorgeführt. Der Projektionsort muss nicht zwangsläufig das Museum sein, die Präsentationen finden auch im Kino statt. Der Film wird somit wieder seinem ursprünglichen Ort, dem Kino, zugeordnet, obwohl er thematisch mit der Kunstaussstellung in Verbindung steht.

Den Fragen, ob die museale Verortung eine Auf- oder Abwertung für den Film bedeutet, welche Kompromisse und Konsequenzen mit dieser Entwicklung einhergehen oder ob dies der einzige Weg für den künstlerischen Film ist, vorgeführt zu werden und damit zugänglich zu sein, stellen sich im folgenden Interview Bernhard Schreiner und Günter Zehetner.

Bernhard Schreiner studierte von 1991 bis 1998 an der Städelschule Film bei Peter Kubelka, Ken Jacobs, Ernie Gehr und Robert Breer. Er arbeitet mit Film und Video. Bis 1999 produzierte Bernhard Schreiner vor allem experimentelle Super-8- und 16mm-Filme. Im Jahr 2001 erhielt er ein einjähriges Reisestipendium der Hessischen Kulturstiftung und bereiste Italien, Portugal und Gibraltar. Derzeit beschäftigt er sich mit Sound, Ton, Komposition, Fotografie und anderen Medien. Zusammen mit Günter Zehetner und Thomas Draschan kuratierte er Filmprogramme in Deutschland, Österreich und Neapel. Bernhard Schreiner lebt und arbeitet in Frankfurt a.M.

Günter Zehetner studierte ebenfalls Film von 1992 bis 1998 an der Städel-Schule Frankfurt bei Peter Kubelka. Zuvor absolvierte er von 1987 bis 1992 ein Studium der Verlags- und Kommunikationswissenschaft in Kombination mit Theaterwissenschaft und Philosophie in Wien. Bis 1998 arbeitete Günter Zehetner ausschließlich mit Super-8-Film. Die meisten seiner Super-8-Filme sind Teil der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums Wien und werden im Zyklischen Programm präsentiert. Er selbst sammelt Super-8-Amateurfilme und zeigt diese in Programmen. Seit 1999 arbeitet Günter Zehetner mit 16mm-Film und Video, seit 2000 mit Fotografie, Collagen, Objekten und Zeichnung. Er lebt und arbeitet in Frankfurt a.M.

1. Film als Ausstellungsstück/Exponat

Welche Erfahrungen haben Sie als Filmmacher mit der Präsentation Ihrer Filme im Kunstkontext gemacht?

Bernhard Schreiner (B.S.) Ich habe mich immer bemüht, Filme, die für eine Kinosituation gemacht sind, auch in dieser und nicht im Kunstkontext zu zeigen. Ich glaube, ich habe nie einen meiner 16mm-Filme in einer Ausstellungssituation gezeigt, sie liefen tatsächlich immer nur im Kino. Wenn ich Videoarbeiten gebeamt oder auf einem Monitor zeige, sind diese Arbeiten auch dafür gemacht und es wäre problematisch, sie im Kino zu zeigen. Meine späteren Arbeiten, die ich als eine Art Installation sehe, können ausschließlich in einer Ausstellungssituation auf einem Monitor laufen. Ich versuche das zu trennen.

Würden Sie sagen, dass der Präsentationsort vom Trägermedium abhängt, so dass Sie z.B. 16mm-Filme nur in einer Kinosituation zeigen?

B.S. Nein, man kann es meiner Ansicht nach nicht generalisieren, sondern es ist eine Von-Fall-zu-Fall-Entscheidung. Häufig werden 16mm-Filme als Installationen in Ausstellungen gezeigt, deren Projektoren Loop-Aufsätze haben. Es gibt beispielsweise eine Installation von Kerstin Cmelka, bei der drei Projektoren nebeneinanderstehen und denselben Film dreifach permanent zeitversetzt projizieren. Dadurch, dass es drei Loops sind, deren Bilder nie übereinstimmen, entstehen kontinuierlich andere Bilder. Diese Arbeit würde im Kino nicht funktionieren. Auf der anderen Seite werden auch ganz oft 16mm-Filme, die als Kinofilm konzipiert wurden, in Ausstellungssituationen mit Loop-Aufsätzen gezeigt.

Haben Sie bereits bei der Erstellung der Arbeiten eine bestimmte Vorstellung von der Präsentation?

B.S. Ja, aber nicht nur von der Präsentation, sondern von der Gesamtheit der Arbeit, ob ich diese als Kinofilm denke oder als eine Installation oder als eine Arbeit, die auf einem Monitor als Loop laufen kann. Ich glaube, es ist an mehr als nur an die Präsentation zu denken. Ich würde die Präsentation aber nicht zu meinen filmischen Werken gehörend zählen.

Denken Sie, dass die Black Box eine gute Lösung ist, um Experimentalfilm in Ausstellungen zu zeigen?

B.S. Generell bin ich der Meinung, dass Filmpräsentationen in Black Boxes den Arbeiten weder entgegenkommen noch ihnen zuträglich sind. Die Präsentation von filmischen Arbeiten in Ausstellungen war katastrophal in der Zeit, bevor die Black Box in die Museen einzog. Die Black Box, mit der ein Kino imitiert und ein intimerer Raum geschaffen wird, ist ein starkes Zugeständnis und im Grunde etwas Positives. Sie ist offensichtlich ein Versuch, mehr Aufmerksamkeit zu bekommen und in der Annäherung an die Kinosituation ein Entgegenkommen des Ausstellungsbetriebs. Ich finde, Black Boxes soll es geben, und es gibt viele Arbeiten, die darin funktionieren. Die Künstler sind sich darüber bewusst, dass ihre Werke in dieser Situation gezeigt werden und die Black Box damit der Hauptaufführungsort ist. Allerdings funktioniert es nicht wirklich. Es ist unmöglich, sich die schiere Masse an Black Boxes, besonders auf den größeren Ausstellungen wie der Documenta und der Biennale, anzuschauen. Außerdem wird nicht die nötige Aufmerksamkeit erzeugt. Von daher würde ich nicht sagen, dass das ideal ist. Aber die Frage ist, ob es ein Ideal gibt, zumindest für Kinofilme.

Günter Zehetner (G.Z.) Auf der Documenta 11 präsentierte Steve McQueen seinen Film WESTERN DEEP in einem Vorführraum zu festgelegten Zeiten in der ungestörten Kinoform. Nach dem Einlass wurden die Türen geschlossen und es kam niemand mehr rein, so dass die Besucher in dieser Zeit die Möglichkeit hatten, die Arbeiten konzentriert zu sehen. Die Besucher haben sich darauf eingestellt und es gab lange Warteschlangen.

B.S. Bei Steve McQueen ist das Teil der künstlerischen Arbeit. Er hat immer dieselben Anordnungen, hat immer relativ gute Räume, die komplett dunkel sind, die Projektion geht immer vom Boden bis zur Decke und füllt komplett die Wand aus.

G.Z. Auf der anderen Seite gewährleistet er dadurch Konzentration und Qualität. Ich finde das ziemlich klug von ihm. Eine andere Möglichkeit ist, mehrere Filme an verschiedenen Abenden mit Anfang und Ende innerhalb der Ausstel-

lung zu zeigen, wie das Bernhard Schreiner und Thomas Draschan mit dem Programm im Städel-Museum gemacht haben.

B.S. Im Städel-Museum gibt es einen Filmraum, der bereits beim Bau mit eingeplant wurde, aber eigentlich ziemlich missraten ist.

Wann wurde der Filmraum gebaut?

B.S. Das alte Städel-Museum hat einen Erweiterungsbau, und für diesen ist der Filmsaal in den 80er Jahren mit konzipiert worden, postmodern. Diesen haben wir zunächst einmal adaptiert. Denn obwohl er als Filmsaal gedacht war, war er extrem untauglich: er war hell, nicht dunkel gestrichen, es war keine Schräge für das Publikum vorhanden und es gab eine horrible, gebogene Leinwand aus Holz, ein völlig futuristisches Ungeheuer. Diese haben wir irgendwann zersägt und eine ganz normale gerade Leinwand installiert. Es gibt ein Projektionsfenster, dessen Mitte, also dort wo der ideale Standort für den Projektor wäre, so schmal ist, dass man kaum durchprojizieren kann. Also muss man im Grunde leicht off centre gehen. Nach der Adaption wurde der Raum Black Box-artig und gleichzeitig Kino, denn er ist separiert und baut sich räumlich nicht in die Ausstellung ein. Es gibt dadurch viel weniger Verbindung zwischen Film und Ausstellung, entweder man schaut sich das Eine oder das Andere an.

G.Z. Es gibt beim Umgang mit Filmen im Museumsbereich und bei der Umgehensweise mit Filmen allgemein bisher wenig Erfahrung, da Film relativ jung und in diesem Bereich auch noch nicht so etabliert ist.

B.S. Mittlerweile schon.

G.Z. Ja, mittlerweile, aber das ist meiner Meinung nach erst seit sehr, sehr kurzer Zeit der Fall. In New York im MoMA oder im Guggenheim wird Film schon länger einbezogen. Im MoMA gibt es zwei Säle, in denen Filme und Programme gezeigt werden, u.a. von Fassbinder und Brakhage. Es ist immer noch ein bisschen Stiefkind. Man darf nicht außer Acht lassen, dass das Wissen in Bezug auf die Präsentation von Filmen im Museum relativ marginal ist oder nicht so etabliert wie für Malerei, die es schon seit vielen hundert Jahren gibt. Film gibt es erst seit kurzem und diese Art von Film [Avantgarde-Film] seit noch kürzerer Zeit.

Aber es werden viele Experimentalfilme, die man auch im Kino projizieren könnte, in Ausstellungen und Black Boxes gezeigt. Ist die Präsentation in diesen Ausstellungen fehl am Platz?

B.S. Ja. Meiner Ansicht nach wird man den Filmen dort nicht gerecht. Aber was funktionieren könnte, ist eine Zusammenarbeit zwischen Museum und Film-museum, bei der derselbe Film im Museum als auch klassisch im Kino gezeigt

wird. Der Besucher kann entscheiden, die obligatorischen drei Minuten anzusehen, und wenn ihn der Film stark genug interessiert, in die Vorführung des Filmmuseums zu gehen. In Frankfurt gibt es diese Zusammenarbeit oft, dass das Filmmuseum auf Ausstellungen eingeht und dazu thematisch Arbeiten zeigt. Wenn man beides hat, vielleicht ist das eine Lösung. Aber es ist bestimmt auch nicht die beste.

Was genau greift den Film in einer Ausstellungssituation, z.B. wenn er in einer Black Box präsentiert wird, Ihrer Auffassung nach an? Wie wird man dem Film in einer Ausstellung gerecht?

G.Z. Ein optimaler Raum – im Sinne Peter Kubelkas – wird geschaffen, indem die Projektion und der Ton vernünftig installiert werden und kein Licht eindringt. Weniger ideal ist, wenn der Besucher in der Mitte des Filmes reinkommt und die anderen Zuschauer stört und damit die Aufmerksamkeit ablenkt. Meiner Meinung nach beschädigt die leichte Verfügbarkeit das Kunstwerk oder den Film. Dass man jederzeit rein und raus gehen kann, ist in der Bewertung als Kunstwerk bereits ein Statement.

Also wird der Umgang mit Film beliebig?

G.Z. Ja, er wird beliebig. Ich glaube ein großes Problem ist auch, dass nie eine angemessene Umgehensweise mit dieser Art von Film gefunden wurde, also eine kulturelle Technik des Sehens. Geht man ins Theater oder ins Konzert, dann ist klar, jetzt passiert es, jetzt sitzt man ganz ruhig da und hat gefälligst den Mund zu halten. Sonst wird man von dem Vordermann entweder geohrfeigt oder beschimpft, und der entsprechende Platzanweiser schmeißt einen raus. Das Publikum im Theater sitzt dann auch fünf Stunden da.

Bei Filmen muss man schauen, wo die Wurzeln sind. Ich denke dabei an die Jahrmarktsituation Anfang des 20. Jahrhunderts, diese Technik und diese Sensation sind ganz nahe an der Hollywood-Popcorn- und Fernsehsituation. Meine persönlichen Erfahrungen mit Filmen im Kino sind, dass die Leute ganz schnell unruhig werden. Aufgrund dieses Kinopublikums zeige ich Arbeiten oftmals nicht gerne im Kino. In Wien haben wir ein Programm gemacht, in dem wir einen vierminütigen Film ohne Bild, nur mit Ton, in japanischer Sprache und mit Geräuschen gezeigt haben. Das Publikum konnte keine vier Minuten ruhig sein, es folgten Zwischenrufe wie ›ja, was ist denn da, passiert da noch was?‹ Es ist wichtig zu sehen, dass sich nie eine Umgehensweise mit Experimental-, Avantgarde- oder Kunstfilm, eben eine Kulturtechnik, entwickelt hat. Deshalb denke ich, dass es immer noch besser ist, diese Filme in einem Museum, z.B. in einem eigenen Raum zu einer bestimmten Zeit, zu zeigen. Dadurch wird der

Film der Nichtwertschätzung und der Beliebigkeit entzogen und die ihm angemessene Aufmerksamkeit gewährleistet.

Wie schätzen Sie die Einstellung der Kuratoren ein, Experimental- und Avantgardefilme in Ausstellungen zu zeigen?

G.Z. Diese Art von Film ist historisch gesehen nicht so bekannt. Die amerikanische Avantgarde (New American Cinema) der 60er Jahre ist weniger geläufig als Warhol oder Lichtenstein und hat sich nie auf diesem Kunstmarkt bewegt. Dadurch erhielt sie nie das Gewicht und wurde somit in dem Sinne nicht rezipiert. Diese Arbeiten hatten keine Wertschätzung über das Finanzielle und damit auch keinen Fokus. Erst in den letzten Jahren wird die amerikanische Avantgarde überhaupt mit einbezogen und gesehen, dass es neben diesen Ikonen damals im Filmbereich Künstler gegeben hat, die dasselbe geleistet haben. Das wird kunstgeschichtlich erst langsam aufgearbeitet.

Kann man Ihrer Meinung nach, ausgehend vom Begriff des Filmprogramms als festgelegte Reihenfolge, mit festgelegter Länge, festgelegtem Ort und einer Leinwand und ausgehend von dem Programm eines Ausstellungskonzeptes ohne mediale Objekte, in einer medialen Ausstellung von einem Programm sprechen? Inwieweit sehen Sie bezogen auf den Programmbegriff Unterschiede oder Zusammenhänge? Denken Sie, dass für den Besucher ein selbst gestaltetes Programm entsteht?

B.S. Ja, auf jeden Fall entsteht bei mir ein Programm, wenn ich durch eine Ausstellung gehe. Ausstellungen sind im Grunde genauso kuratiert wie Filmprogramme. Es ist zwar nicht die Abfolge vorgegeben, aber meistens gibt es eine Richtung, in der der Besucher durch die Ausstellung gehen muss. Sozusagen wird das Programm bereits vorbereitet, welches bei einem selbst abläuft.

Wie sehen Sie den Film im Gesamtprogramm? Wird das Programm aufgrund der individuellen Zusammenstellung des Zuschauers überhaupt erfüllt? Meistens sieht der Zuschauer nur einen Bruchteil der präsentierten Werke.

B.S. Das ist die Frage. Meistens habe ich das Gefühl, dass die Filme rausfallen. Oft erschließt sich mir der Gesamtzusammenhang nicht. Gerade bei größeren Veranstaltungen habe ich das Gefühl, dass die Präsentation nicht funktioniert und sich das Programm nicht zusammenfügt. Selbst wenn die Beziehungen zwischen den Filmen nachvollziehbar sind, glaube ich nicht, dass der Besucher die Filme lang genug in den einzelnen Black Boxes anschaut, um ein Programm nachvollziehen zu können.

Hingegen gab es im Düsseldorfer Kunstverein eine Ausstellung ohne Black Boxes, in der drei Videoarbeiten präsentiert wurden. Eine davon enthielt drei Projektionen auf drei Wänden eines auf der anderen Seite offenen Raumes, die zweite war auf einem Monitor zu sehen und die dritte wurde in einer Art Black Box präsentiert, die aber nicht vom Rest der Ausstellung abgeschlossen war. Da funktionierte die Präsentation sehr gut, es hat sich alles zusammengefügt.

Kann man tendenziell sagen, dass noch sehr viel ausprobiert werden muss, wie man Filme präsentiert, anordnet und zusammenstellt?

B.S. Ja, ich glaube schon. Jedoch gibt es keine generelle Lösung. Man muss immer neu über die Räume, die Arbeiten und deren Zusammenlegung nachdenken.

G.Z. Gewisse Spielfilme, die in einer Kinosituation anzuschauen sind, kann man nicht in einer Black Box zeigen. Es macht wenig Sinn, eine zwei Stunden andauernde Arbeit in einer Ausstellung zu zeigen. In diesem Fall wählt man meistens die Zusammenarbeit mit einem Kino, oder das Museum besitzt ein Kino, in dem der Film zu einer bestimmten Zeit läuft.

B.S. Aber es gibt Duration-Arbeiten wie *EMPIRE* von Andy Warhol, die für das Kino und für eine Kinosituation, in der das Publikum rein und raus gehen konnte, gedacht waren. Derartige Werke funktionieren auch in Black Boxes oder Ausstellungen gut, und diese kommen den Arbeiten besser entgegen als das Kino. Für das Kunstmuseum entstandene mehrstündige zeitgenössische Werke, z.B. von Douglas Gordon, funktionieren, weil sie darauf angelegt sind, dass der Besucher genau so lange bleibt, wie er Lust hat.

Der Experimentalfilm erfährt durch die Präsentation im Museum eine Kontextverschiebung. Wie wird der Film Ihrer Ansicht nach positioniert und welche neue Bedeutung erhält er?

B.S. Trotz der Probleme mit der Darstellung in Black Boxes könnte das Museum als Rettung für den Experimentalfilm funktionieren. Dieser hat nie Stellung bezogen, sondern sich eher durch Abgrenzung positioniert. In dem Sinne: Wir wollen nichts mit den Kurzspielfilm- und Spielfilm-Regisseuren zu tun haben, wir wollen aber auch nichts mit dem Kunstbetrieb zu tun haben. Der Experimentalfilm hat lange um eine eigene Position gekämpft, die immer schwammig geblieben ist. Hinzu kommt, dass sehr viele Künstler der klassischen Avantgarde in den 20ern und der zweiten Generation der amerikanischen Avantgarde bildende Künstler waren, die gleichzeitig auch als Filmmacher gearbeitet haben, von Man Ray bis Joseph Cornell. Aber es ist etwas komplett anderes, wenn

man von der Spielfilmhistorie spricht, diese ins Museum trägt und mit bildender Kunst konfrontiert.

In den 60er Jahren gab es die Bewegung bzw. den Kampf, den Experimentalfilm als Kunst zu etablieren. Ist diese Bewegung Ihrer Auffassung nach erfolgreich, indem der Experimentalfilm im Kunstkontext gezeigt wird?

B.S. Erreicht ist es nicht, aber es ist auf dem Weg dahin. Es bleibt meiner Ansicht nach ein wenig schwierig. Einerseits kämpften die Experimentalfilmer um die Anerkennung ihrer Werke als Kunstgattung. Andererseits wollten sie eine Position, die nicht gleichbedeutend oder gleichzusetzen ist mit der bildenden Kunst. Sie wollten nichts mit Museen und Festivals zu tun haben und wollten immer eine eigene Vorführsituation. Das ist wahrscheinlich das Hauptproblem.

G.Z. Auch ist es immer noch ein marktverkaufstechnisches Problem, weil Film immer zwischen Kunst und dieser Art von Vertrieb steht. Wenn ein Film oder ein Video produziert wird, gibt es beispielsweise eine Auflage von drei Stück. Man kann sich bei einem Avantgardefilmverleih eigentlich so etwas wie ein Original für ganz wenig Geld ins Haus holen. Man hat es dann nur auf Zeit, aber man hat es verfügbar, weil es immer noch in dieser Filmdistributionsgeschichte drin ist. Film schwebt immer ein bisschen zwischen dieser Art, wie er verliehen wird, und dieser Kunstgeschichte hin und her, weil bei ihm die monetäre Wertschätzung in der Form nicht funktioniert oder für Sammler interessant ist.

Erhält der Film nicht eine Aufwertung, wenn er im Museum präsentiert wird?

B.S. Ich denke schon. Die Aufwertung ist aber eher eine theoretische, in der Praxis passiert das Gegenteil. Die Filme werden eher wahrgenommen und erfahren eine Aufwertung, aber das heißt nicht, dass sie deshalb besser anzusehen sind oder dass die Projektionsbedingungen besser sind als vorher. Die Aufwertung ist eine Kopfgeschichte, meistens verlassen die Besucher nach drei Minuten den Raum.

Also eher eine kurzzeitige Beachtung?

B.S. Für den Zuschauer, der durch die Ausstellung geht, ja. Aber generell erfährt der Film im Museum durch den Ort und die hohe Kultur eine Aufwertung.

2. Filmprogramme und Filme zu Ausstellungen

Sie haben im Städel zwei Filmprogramme (siehe Anlage) zu Ausstellungen kuratiert. Welche Erfahrungen haben Sie damit gemacht?

B.S. Sehr gute Erfahrungen, es hat sehr gut funktioniert. Aber wir imitierten eine klassische Kinosituation mit Anfangszeiten und es gab eine Einführung durch Thomas Draschan. Die Projektionsbedingungen waren ideal: Wir hatten einen dunklen Raum, feste Anfangszeiten und dadurch Aufmerksamkeit. Es war sehr gut besucht.

G.Z. Im Museum erreicht man ein anderes Publikum, das mit dieser Art von Filmen noch nicht konfrontiert wurde und neugierig ist. Dort sollte es eine Erziehung zur Auseinandersetzung mit Film geben. Es ist ein Vermittlungsproblem, dass die Avantgarde der 60er Jahre mit all ihren bildenden Künstlern jeder auf der ganzen Welt kennt, aber gleichwertige Künstler im filmischen Bereich viel unbekannter sind. Dahingehend ist immer noch Vermittlungsarbeit notwendig, welche das Museum, wenn es sich dem widmet, auch leisten kann. Die Frage ist, wie man diese gestaltet.

Wie sind Sie bei der Programmierung des Filmprogramms *Innenleben* zur gleichnamigen Ausstellung herangegangen? Inwieweit gibt es Verknüpfungspunkte zur Ausstellung?

B.S. Im Grunde haben wir das ein bisschen benutzt. Wir haben das Filmprogramm inhaltlich angebunden und Filme ausgesucht, die mit der Thematik *Innenleben* in Verbindung stehen. Die Anbindung ist allerdings sehr lose und nicht auf einzelne Werke der Ausstellung bezogen. Diese direkte Verbindung von einem Film zu einem Werk ist möglich, dann aber auch sehr konstruiert. Wir haben dieses Filmprogramm sehr stark als Vorwand benutzt, um dort Avantgardefilme zeigen zu können.

Inwieweit gab es Vorgaben oder Ideen der Kuratorin, oder waren Sie frei in Ihrer Gestaltung?

B.S. Die Programmierung war unsere Aufgabe. Die Kuratorin hat sich auf uns verlassen und das Programm zum ersten Mal bei der ersten Aufführung gesehen.

Haben Sie in diesem Zusammenhang gegenteilige Erfahrungen gemacht?

B.S. Nein, meistens gab es keine Vorgaben.

Die Filmschauen wurden an mehreren Abenden gezeigt. Wie waren diese besucht und wie fiel die Publikumsreaktion aus?

B.S. Sehr gut. Die Abende waren sehr unterschiedlich besucht, meistens gut bis sehr gut. Die Reaktionen des Publikums und der Mitarbeiter des Hauses waren auch sehr gut.

Bevorzugen Sie die Präsentation von Filmschauen in direkten Kinoräumen oder in anderen Räumen?

G.Z. Ich bevorzuge adaptierte Räume. Die Anfangszeit des Programms sollte festgelegt sein, und der Rezipient sollte die Möglichkeit bekommen, das Programm vernünftig projiziert und in Ruhe anzuschauen, um ein Bewusstsein dafür entwickeln zu können.

Ist das Zeigen einer Filmschau im Rahmen einer Ausstellung Ihrer Meinung nach ein gutes Mittel, um ein Bewusstsein für den Film zu schaffen, oder benötigt die Filmschau die Ausstellung im Grunde nicht? Eine Filmschau kann auch andernorts präsentiert werden.

G.Z. Ja. Aber ich finde den Aspekt interessant, ein Publikum anzuziehen, das diese Art von Film nicht kennt bzw. kein Filmpublikum ist. Es ist wichtig, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass Film eine Kunstgattung ist und dass Video und Film unterschiedliche Medien sind und im Original projiziert werden müssen.

Welche Bedeutung bekommt der Film, wenn er in einer Filmschau zu einer bestimmten Ausstellung gezeigt wird?

B.S. Das kommt darauf an. Meiner Auffassung nach wertet es ihn auf. Das Ziel, Beziehungen zu knüpfen – in diesem Zusammenhang zwischen der Ausstellung und dem gezeigten Film –, ähnelt dem eines Filmprogramms selbst.

Ist der Film dann nicht eher Aufwertung der Ausstellung, als seiner selbst?

G.Z. Nein.

B.S. Man könnte beides behaupten. Aufwertung nur deshalb, weil der Film gezeigt wird und dadurch Aufmerksamkeit erfährt. Jedoch stellt sich die Frage, welche Aussage durch diese Verknüpfung produziert wird. Diese kann dem Film theoretisch schaden, wenn er nicht mehr für sich sprechen kann, sondern nur benutzt wird, um etwas zu illustrieren. Aber Beziehungen zwischen Filmen gibt es in jedem Filmprogramm. Einerseits werden diese angestrebt, andererseits ist es schwierig, weil man die Filme nicht unvoreingenommen sieht, son-

dern alle aufeinander abfärben. Man kann Aussagen erzeugen, die vielleicht tatsächlich konstruiert und gebaut und im Film gar nicht vorhanden sind.

G.Z. Das lässt sich auch auf Ausstellungen übertragen, indem man in einer Ausstellung mit einem bestimmten Thema einen nicht passenden Film zeigt, diesen aber mit der Präsentation in die vorgegebene Richtung zwingt.

B.S. Aber das ist trotzdem legitim.

G.Z. Meiner Meinung nach ist es auch interessant, denn dadurch können z.B. in einem Film vorhandene Elemente erstmals wahrgenommen und dieser damit auch aufgewertet werden.

Ist das Trägermedium für Sie ein Auswahlkriterium für die Zusammenstellung von Filmprogrammen? Nach welchen Kriterien programmieren Sie?

G.Z. Nein, ich würde kein Medium ausgrenzen. Wichtig ist mir, zum Beispiel einen Film auch als Film zu zeigen und nicht als Video.

Wäre es für Sie ein Ausschlusskriterium, wenn Sie wüssten, dass das Ursprungsmaterial ein anderes ist als das Verfügbare? Würden Sie die Arbeit dann lieber nicht zeigen?

G.Z. Ich würde sie lieber nicht zeigen.

Wie schätzen Sie den heutigen Umgang mit Film allgemein und wie den zukünftigen, bezogen auf Film im Museum von Seiten der Kunstmuseen, ein?

B.S. Das ist schwer einzuschätzen. Es ist offensichtlich, dass es seit einiger Zeit so eine Art Boom gibt und Film in der bildenden Kunst omnipräsent ist. Es gibt aus irgendeinem Grund diesen offensichtlichen Willen der bildenden Kunst. Aber ob das so bleiben wird oder sich noch verstärkt, kann man meiner Ansicht nach nicht sagen, das ist überhaupt nicht vorhersehbar.

Nach meiner Auffassung finden die wirkliche Aufarbeitung und Beschäftigung jedoch nach wie vor in Filmmuseen und in sehr spezialisierten, auch ein wenig vom Rest isoliert betriebenen, Institutionen statt.

Wie sieht Ihr Fazit zu Film im Kunst- und Ausstellungskontext und zu Ausstellungen in zusätzlichen Filmprogrammen aus?

B.S. Die Präsentation von Film im Museum finde ich zunächst einmal gut. Aber man kann keine generellen Modelle aufstellen und muss relativ behutsam damit umgehen, muss von Situation zu Situation die beste Lösung finden. Aber, dass man das kann, glaube ich.

G.Z. Nach meiner Meinung ist in den Museen noch mehr Arbeit nötig, auch in denen, die bereits Kinos besitzen. So sollten mehr Filme und entsprechende

Programme gezeigt werden. Weiterhin besteht Handlungsbedarf hinsichtlich der Kommunikation nach außen und in Bezug auf filmgeschichtliche Übersichten.

B.S. Würden klassische Kunstmuseen und Institutionen mehr von dem übernehmen, was momentan Filmmuseen und wenige sehr spezialisierte Institutionen leisten, wäre das tatsächlich eine Art Aufwertung des Filmes, die man sich wünschen würde.

Anmerkungen

- 01 ▶ Vgl. Fischer, Konrad / Harten, Jürgen / Strelow, Hans (Hrsg.) (1971) Prospect 71: Projection. Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf: Art-Press
- 02 ▶ Vgl. (1974) Kunst bleibt Kunst, Projekt 74. Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Kunsthalle Köln, Kunst- und Museumsbibliothek, Kölnischer Kunstverein, Köln
- 03 ▶ Vgl. Hein, Birgit / Herzogenrath, Wulf (Hrsg.) (1977) Film als Film, Vom Animationsfilm der zwanziger zum Filmenvironment der siebziger Jahre. Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Stuttgart: Gerd Hatje

Filmprogramme

how you look at it

Gleichnamige Filmschau anlässlich der Ausstellung *how you look at it, Fotografien und Malerei des 20. Jahrhunderts*, 24. August bis 12. November 2000 im Städtischen Kunstinstitut, präsentiert in dessen Filmsaal und Gartensaal, kuratiert von Bernhard Schreiner und Thomas Draschan

1. Abend: In the street

- Paul Strand / Charles Sheeler: Manhattan, 1921, 9 min.
- Helen Levitt / James Agee / Janice Loeb: In the street, 1952, 16 min.
- Peter Hutton: New-York Portrait I, 1977/78, 15 min.
- Rudy Burckhardt: Montgomery, Alabama, 1941, 4 min.
- Stan Brakhage / Joseph Cornell: The Wonder Ring, 1955, 4 min.
- Joseph Cornell / Stan Brakhage: Gnir Rednow, 1955/60, 4 min.
- Marie Menken: Go Go Go, 1963, 12 min.
- Ernie Gehr: Side/Walk/Shuttle, 1991, 41 min.

2. Abend: Creation

Ken Jacobs / Louis & Auguste Lumière: Opening the 19th Century, 1896/1990, 9 min.

Dan Graham: From sunset to sunrise, 1969, 6 min.

Peter Hutton: Study of a river, 1996, 16 min.

Stan Brakhage: Creation, 1979, 16 min.

Rose Lowder: Les tournesols et les tournesols colorés, 1982/83, 6 min.

Bruce Baillie: All my life, 1966, 3 min.

Joseph Cornell: Angel, 1957, 3 min.

Kenneth Anger: Eaux d'Artifice, 1953, 13 min.

Larry Gottheim: Fog Line, 1970, 12 min.

3. Abend: Report I + II

Hollis Frampton: Hapax Legomena I: Nostalgia, 1971, 36 min.

Robert Frank: Hunter, 1989, 37 min.

Report II

Kurt Kren: Asyl, 1975, 8 min.

Stan Brakhage: Window Water Baby Moving, 1959, 12 min.

Su Friedrich: Gently Down the stream, 1981, 14 min.

Bruce Conner: Report, 1963/67, 13 min.

Bruce Conner: America is waiting, 1982, 4 min.

Jonas Mekas: Scenes from the life of Andy Warhol, 1990, 35 min.

Innenleben

Gleichnamige Filmschau anlässlich der Ausstellung Innenleben, Die Kunst des Interieurs, Vermeer bis Kabakov, 24. September 1998 bis 10. Januar 1999 im Städtischen Kunstinstitut, präsentiert in dessen Filmsaal, kuratiert von Bernhard Schreiner und Thomas Draschan

1. Abend: Innenwelt – Außenwelt

Ernie Gehr: Morning, USA 1968, 4,5 min.

Robert Frank: Pull my Daisy, USA 1959, 28 min.

Bernhard Schreiner: Mistral, D 1998, 8 min.

George Kuchar: Wild Nights in El Reno, USA 1977, 6 min.

George Kuchar: Hold me While I'm Naked, USA 1966, 15 min.

Stan Brakhage: Sexual Meditation: Room with a View, USA 1971-73, 4 min.

Office suite, USA 1972, 3,5 min.

Hotel, USA 1972, 6,5 min.

Fauns Room: Yale, USA, 1972, 3 min.

Günter Zehetner: Schlafen II, A 1993, 3 min.

Günter Zehetner: Christine, Fernsehen und ich, A 1993, 9 min.

2. Abend: Inszenierung: Amerikanische Avantgarde und Hollywood

Maya Deren: Meshes of the afternoon, USA 1943, 14 min.

Kenneth Anger: Puce moment, USA 1949-70, 6,5 min.

Kenneth Anger: Fireworks, USA 1947, 15 min.

Joseph Cornell: Rose Hobart, USA 1939, 19 min.

Ron Rice: Chumlum, USA 1964, 28 min.

3. Abend: Filmischer Raum

Ernie Gehr: Table, USA 1976, 16 min.

Michael Snow: Wavelength, USA 1966-67, 45 min.

Martin Arnold: Pièce touchée, A 1989, 15 min.

4. Abend

Carl Theodor Dreyer: Ordet, DK 1954, 124 min.

5. Abend: Interior: The Event Inside the Camera

Gregory Markopoulos: Ming Green, USA 1966, 7 min.

Robert Beavers: Winged Distance/Sightless Measure Part 3 (21 min.) Part 4 (24 min.)

Gregory Markopoulos: Bliss, USA 1967, 6 min.

6. Abend: Anarchie/Verkleinerung – Vergrößerung

Jean Vigo: Zéro de Conduite, F 1932/33, 43 min.

Karl Valentin: Die Erbschaft, D 1935, 20 min.

Owen Land: New improved institutional quality: In the environment of liquids and nasals a parasitic vowel sometimes develops, USA 1976, 10 min.

7. Abend: Surrealismus

Man Ray: L'Étoile du mer, F 1928, 20 min.

Man Ray : Les mystères du chateau du Dé, F 1928, 25 min.

Alle Filme: 16 mm

Günter Zehetner: Super 8 mm