

Lichtspiele unter der Lupe

Filmvermittlung anhand von Experimentalfilmen

«Ich begann über das so genannte Filmvokabular nachzudenken ...
Was sind das alles für Mittel und wie kann man sie sichtbar machen,
statt sie einfach nur zu benutzen?»¹

Michael Snow

Filmbildung steht auf der europäischen Agenda. Auch in Deutschland sind in den letzten Jahren eine Reihe von Positionen zur Vermittlung von Filmkompetenz formuliert worden, die sich in verschiedenen Projekten und Initiativen abbilden. Neue Ansätze, die die ästhetische Erfahrung und die Persönlichkeitsbildung zum Ausgangspunkt nehmen, treffen dabei auf eine überkommene Form von Medienpädagogik. Die alltägliche Praxis im schulischen Kontext besteht vor allem im Einsatz von Film zur illustrativen Fiktionalisierung von Geschichte oder als emotional stimulierendem Diskussionsanreiz. Der Film ist dabei vorwiegend Mittel zum Zweck.

In den Filmvermittlungsansätzen, wie sie in Frankreich im Umfeld Alain Bergalas entstanden sind, werden Filme dagegen als eigenständige Kunstwerke gesehen und wertgeschätzt: «Um Kunst handelt es sich immer dann, wenn Gefühl und Denken durch eine Form, einen Rhythmus angeregt werden, die nur dank dem Kino existieren.»² Die kanonische Filmauswahl für die unterschiedlichen Schulstufen in Frankreich umfasst aktuelle und klassische Werke der Kinematografie unter ausdrücklicher Einbeziehung anderer als der üblichen Länder und Genres, wobei

1 «I started to think about the so-called film vocabulary... You know, what are all these devices and how can you get to see them, instead of just using them?»

Interview mit Scott MacDonald 1963, zit. in: Peter Wollen: *Knight's Moves*. In: *Public* 25, 2002, S. 62.

2 Bergala: *Kino als Kunst* (2006), S. 42.

der narrative Spielfilm den Löwenanteil stellt. Der Experimentalfilm kommt in der Filmvermittlung bislang selten vor.³ Dabei ist er aus mehreren Gründen besonders geeignet, das Verständnis von Film als eigenständiger Kunstform zu vermitteln.

Da Experimentalfilme dem Kunstkontext wesentlich näher sind als dem kommerziellen Kino, können sie teilweise mit den aus der Kunstpädagogik vertrauten Betrachtungsweisen erschlossen werden. Experimentalfilme sind in der Regel nicht narrativ im Sinne einer Spielfilmlogik und verführen nicht als Erstes zu einer nacherzählenden Inhaltsdebatte, sondern geben den Blick auf die ästhetische Form frei. Indem die Filmemacher diese selbst thematisieren, werfen sie Fragen auf, die über das Einzelwerk hinausgehende Erkenntnisse über die Grundlagen filmischer Produktion und Rezeption initiieren können. Die Mittel und Methoden, mit denen sie dies erreichen, sind so vielfältig wie die Filme selbst. Eine besondere Art dieses experimentellen Filmschaffens, das sich selbst zum Gegenstand macht, ist das strukturelle Kino, das ein dekonstruktivistisches Anliegen hat. Strukturelle Filme stellen auf ganz explizite Weise den von Bergala so genannten «Schaffensprozess» zur Schau, indem sie die Entscheidungen betreffend «Auswahl/Anordnung/Ansatz»⁴ vortragen, hinterfragen und auf ihre Wirkungen hin untersuchen. Diese besondere Art der Selbstreflexion, bei der die Grundkonstituenten des «Handlungsfeld(es), das den Film als Materialität und Möglichkeit gleichzeitig untersucht und reflektiert»⁵ in den Blick genommen werden, machen sie geeignet als «filmvermittelnde Filme».⁶

Das besondere Potenzial für die ästhetische Bildung liegt in der experimentellen Herangehensweise an die Produktion der Filme: Sie kann als Modell für eine ästhetische pädagogische Praxis dienen. Wie das Experiment des Künstlers den filmischen Raum für neue Formen und Wahrnehmungen öffnet, so bietet dessen Thematisierung Gelegenheit zu einer ästhetischen Erfahrung, die in der unerwarteten Differenz zum bisher Erlebten die Grenzen der fest gefügten Welterkenntnis überschreitet. In ergebnisoffenen Lernsituationen gilt es, sich dem Material auszusetzen, seiner Wahrnehmung zu trauen, ohne sich auf ein Inventar von fest gefügten Analysekriterien zurückziehen zu können. Dabei ist es wichtig, dem Werk ohne voreilige Zuschreibungen zu begegnen. In Lernsituationen wirkt ein Insistieren auf der genauen Beobachtung der Gefahr entgegen, Imaginiertes und Interpretiertes mit Gesehenem und Gehörtem zu verwechseln. Ansatzpunkt dafür sind die auffäl-

3 Das Österreichische Filmmuseum liefert in seiner für Lehrer angebotenen »Summer School« unter der Überschrift »Film als Kunst« filmvermittelnde Zugänge zu nicht-narrativen Avantgardefilmen. Auch das Berliner Filmhaus bezieht in seinem Filmvermittlungs-Pilotprojekt »Was ist Kino« den experimentellen Film in die kinematographische Früherziehung mit ein.

4 Vgl. Bergala: *Kino als Kunst*, S. 95.

5 Vgl. Beitrag von Winfried Pauleit in diesem Band.

6 Vgl. Beitrag von Michael Baute / Volker Pantenburg in diesem Band.

ligen Besonderheiten eines Werkes, die mit der Methode der beschreibenden Beobachtung und einem jeweiligen Befragen der Beobachtungen auf die zu Grunde liegenden Entscheidungen und Operationen des Filmemachers untersucht werden. Die Reflexion dieser ästhetische Erfahrung wird zur Grundlage für die Herausbildung von Kompetenz im Umgang mit filmischen Werken jeglicher Art.

Im Folgenden stelle ich einen Ansatz vor, der Film nicht im anfangs ausgeführten Sinn als Mittel zum Zweck pädagogisiert. Vielmehr wird »Film als Film«, wie Birgit Hein und Wulf Herzogenrath den Untersuchungsgegenstand ihres gleichnamigen Standardwerks⁷ bezeichnen, als Ausgangspunkt filmvermittelnder Praxis herangezogen.

Um den Lerngegenstand Experimentalfilm näher zu charakterisieren, benenne ich zunächst unter Einbeziehung einiger historischer Entwicklungslinien seine wichtigsten Merkmale, soweit sie für diesen Rahmen relevant sind. Ausgehend von dieser Bestimmung erläutere ich das ästhetisch-bildende Vorgehen, bevor ich abschließend an drei ausgewählten Filmen beispielhaft die Eignung der Filme für den Unterricht didaktisch-methodisch reflektiere. Da Experimentalfilme nicht so leicht verfügbar sind wie Spielfilme, gebe ich in Fußnoten die Webseiten von Verleihern an. Diese haben in der Regel 16mm Kopien archiviert, deren Aufführung die Zusammenarbeit mit einem (kommunalen) Kino erforderlich macht. Vereinzelt gibt es auch DVD-Editionen. Für die Zukunft steht zu erwarten, dass die Werke über Online-Portale für Studienzwecke zugänglich werden, es gibt derzeit bereits mehrere, teils internationale Projekte, die mit Mitteln der Kulturstiftung des Bundes oder der Europäischen Union um den Aufbau von Netzplattformen bemüht sind.⁸ Derzeit kann man mit etwas Glück einzelne Titel/Künstler über Internet-Suchmaschinen finden und sich in einem *stream* ein Bild von dem Werk machen.

1. Terminologie und Charakteristika des Experimentalfilms

Will man den Experimentalfilm differenziert beschreiben und zieht man dazu verschiedene Quellen heran, so fällt auf, dass jeder darunter etwas Anderes zu verstehen scheint. Darüber hinaus sind eine ganze Reihe alternativer Begriffe in Umlauf (z.B. Avantgardefilm, Undergroundfilm, Absoluter Film oder das Andere Kino). Deren Gebrauch verrät nicht nur, welcher Richtung und Ausprägung die Autoren

7 Birgit Hein / Wulf Herzogenrath: *Film als Film | 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der zwanziger zum Filmenvironment der siebziger Jahre*. Köln 1978.

8 Beispielsweise «Mediaartbase.de», ein Kooperationsprojekt des European Media Art Festival (emaf), des documenta Archiv Kassel mit dem Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest sowie des ZKM | Zentrum für Kunst- und Medientechnologie in Karlsruhe oder «GAMA Gateway to Archives of Media Art», ein interdisziplinäres Projekt mit 19 teilnehmenden Organisationen aus dem europäischen Kultur-, Kunst- und Technologiesektor: www.gama-gateway.eu (22.8.2008).

sich verbunden fühlen, sondern auch, welche sie damit auszuschließen gedenken. Es gibt keinen allgemein gültigen, unmissverständlichen Begriff. Stefanie Schulte Strathaus versucht diesem Dilemma mit der Begriffswahl «Der Film, von dem die Rede ist» zu entkommen und stellt ihrem gleichnamigen Aufsatz ein Zitat der Filmmacherin Germaine Dulac aus dem Jahr 1926 voran: «Die Zukunft gehört dem Film, der nicht benannt werden kann.»⁹

Gleichwohl versuche ich, für den Kontext dieser Ausführungen «Experimentalfilm» im Sinne eines Arbeitsbegriffs zu umreißen. Als Ausgangspunkt soll Birgit Heins Definition von 1971 gelten: «Auf den Film bezogen heißt *experimental* die neue unkonventionelle Handhabung der technischen Mittel und die Aufhebung der etablierten Regeln von Form und Inhalt».¹⁰ Obwohl sich bereits der 2. Internationale Experimentalfilmwettbewerb in Knokke/Belgien 1958 kritisch mit der Definitionsfrage beschäftigt, ist der Begriff *Experimentalfilm* bis heute einer der gebräuchlichsten, aber auch umfassendsten. «Spricht man vom *Experimentalfilm*, meint man ein Genre, das keines ist», konstatiert 1996 Heins ehemaliger Meisterschüler Matthias Müller über die Situation des *Experimentalfilms* in Deutschland: «...gewöhnlich werden Materialfilme und *Found-Footage-Filme*, *Handmade Films* und *Strukturelle Filme*, eine Vielzahl surrealistischer Filme, persönliche und tagebuchartige Projekte sowie unzählige hybride Formen unter diesem schwammigen Sammelbegriff subsumiert.»¹¹ Eine kurze historische Verortung einiger anderer gebräuchlicher Begrifflichkeiten soll den Blick freigeben auf Besonderheiten und Gemeinsamkeiten, um dem «Sammelbegriff» etwas von seiner «Schwammigkeit» zu nehmen.

In der Übertragung des Begriffs »*Avantgarde*« aus der Bildenden Kunst auf den Film offenbart sich bereits in den 1920er Jahren in Deutschland und Frankreich die Sichtweise, dass es sich bei dieser Art Film um eine künstlerische Praxis handle, die außerhalb des industriellen Produktionszusammenhangs entsteht und von anderen Herstellungsmotivationen geprägt ist als der Verwertung von Kapital. Es sind vor allem Künstler, die sich für den Film interessierten, wie z.B. Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Viking Eggeling, Man Ray, Hans Richter, Walter Ruttmann.¹² Diese grundsätzliche Abgrenzung kennzeichnet bis heute die verschiedenen Formen des *Experimentalfilms*, mal als Ausdruck künstlerischen Selbstverständnisses, mal in oppositioneller Haltung als »*Gegenkino*«.

9 Stefanie Schulte Strathaus: Der Film, von dem die Rede ist. In: *Ästhetik & Kommunikation* 6, 2004, S. 53.

10 Birgit Heins: *Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino*. Frankfurt am Main 1971, S. 8.

11 Matthias Müller: Das Kino der Differenz. In: *epdFilm. Zeitschrift des Evangelischen Pressedienstes* 9, 1996, S.10-12.

12 Vgl. Beitrag von Jan Sahli in diesem Band.

An diese europäische Avantgarde knüpfen Ende der 1950er Jahre amerikanische Filmkünstler an, für die das Filmemachen ein ebenso persönlicher Akt wie der anderer Künstler ist. Parker Tyler vergleicht 1958 den Gebrauch der Kamera im Experimentalfilm mit dem des Federhalters durch den Lyriker oder des Pinsels durch den Maler.¹³ Christine N. Brinckmann charakterisiert die Arbeitsweise von Filmern wie Kenneth Anger, Jonas Mekas, Jack Smith und Stan Brakhage folgendermaßen: «Jeweils wurde mit individuellem, spontanem Gestus gefilmt und geschnitten; Empfindung, Atmosphäre, Empathie, Improvisation und Performanz, Radikalität, Lebensgefühl und Sensualität... [kennzeichnen die Arbeiten].»¹⁴ Auf der Suche nach einem eigenen Zugang zur Welt nehmen die Filmkünstler radikal subjektive Positionen ein. Tabubrüche, das Verletzen von Sexualnormen und das Aufzeigen von Grenzerfahrungen etablieren die Filme als «anti-bourgeois, anti-patriotic, and anti-religious».¹⁵ Die «transgressive»¹⁶ Motivation ist generell eine wesentliche Triebkraft des unabhängigen Filmschaffens. Sie äußert sich nicht nur als Affront der politisch, ethisch oder religiös Andersdenkenden, sondern erfasst auch den gesamten Formkörper des Films. Die Filmsprache hat im narrativen Mainstreamkino relativ feste Formen entwickelt, die die Seherfahrungen bestimmen. Die Zuschauererwartungen in Bezug auf grundlegende filmische Konventionen zu (ent-)täuschen bedeutet ebenfalls einen Tabubruch, der unter Umständen zu größerer Verstörung führen kann als die Abbildung einer roten Fahne oder eines erigierten Penis'. Die subversive Kraft der Filme findet ihren Ausdruck in dem seit dieser Zeit gebräuchlichen Begriff «Underground».

Im Gegensatz dazu entwickelt sich vor dem Hintergrund der Konzeptkunst und des Minimalismus Ende der 1960er Jahre eine filmische Avantgarde, die eher Formalismus und Selbstreflexion zu ihrem Anliegen macht. Der Theoretiker P. Adam Sitney erfindet dafür in der 1969 in der Sommerausgabe der *Film Culture* den Begriff »structural«, der fortan bestimmend bleibt für Filme, die die strukturellen Elemente des filmischen Schaffensprozesses ins Zentrum einer ästhetischen Untersuchung stellen.

13 «...imaginative work that used the camera the way a poet uses his pen...If, in the art of painting, the brush is traditionally the indispensable instrument of work, in the art of film, this instrument is the camera.» Parker Tyler: A Preface to the Problems of the Experimental Film. In: P. Adams Sidney: *Film Culture Reader*. New York 2000 (1970), S. 42/43.

14 Christine N. Brinckmann.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich 1997, S. 233.

15 J. Hoberman: Introduction to Parker Tyler: *Underground Film. A Critical History*. New York 1995 (1969), S. V.

16 Der Begriff wird in Anlehnung an das «Cinema of Transgression» verwendet, wie er von Nick Zedd 1985 für eine Gruppe von Filmemachern in New York geprägt wurde, die in der Nachfolge des Underground der 1960er Jahre vor allem Tabugrenzen in der Darstellung von Sexualität und Gewalt überschritten.

Die Charakteristika des experimentellen Filmschaffens, namentlich die amateurhafte Produktionsweise, die Tabubrüche, die radikale Subjektivität und die unkonventionelle Form, marginalisieren die Filme im Kinokontext von vorneherein. Als Sub- und Gegenkultur deklariert, wendet sich der amerikanische Experimentalfilm aber auch bewusst gegen die Einmischung von Produzenten und Verleihern. Die 1960 gegründete «New American Cinema Group» erzeugt eine Bewegung der Selbstbehauptung, der Film wird «independent»: Filmemacher etablieren ihr eigenes Vertriebssystem, in den Hochschulen entstehen Filmclubs, Lehrstühle und Filmklassen.

Diese Form der Gegenkultur breitet sich auch in Europa aus. In Großbritannien gründet sich 1966 die künstlergeführte Organisation der «London Film-Makers' Co-operative», die weit reichenden Einfluss in Praxis und Theorie gewinnt. In Deutschland rückt die von Birgit Hein und Wulf Herzogenrath für den Kölnischen Kunstverein kuratierte Ausstellung «Film als Film» 1977 den Experimentalfilm ins Bewusstsein der Kunstwelt und verknüpft die fruchtbaren Ansätze der späten 1970er Jahre¹⁷ mit der klassischen Avantgarde der 1910/1920er Jahre. Die in den 1980er Jahren in Deutschland einsetzende Blüte des Experimentalfilms verbreitert neben der inhaltlichen auch die formale Vielfalt, in der strukturelle Werke nur noch eine Randposition einnehmen. Der spontane, humorvolle Umgang mit der Super-8 Kamera¹⁸ ist ebenso erfrischend neu wie die Impulse von Frauen, die ihre Rolle in der patriarchalischen Gesellschaft reflektieren oder explizit weibliche Sexualität thematisieren.¹⁹ Die Digitalisierung schließlich vereint die scheinbar unversöhnlichen Lager von Videokunst und Experimentalfilm unter dem Dach der Medienkunst. Die veränderten Produktions- und Präsentationsformen werfen nunmehr die Frage auf, ob der Begriff Experimentalfilm zukünftig womöglich nur noch historisierend für eine archaische Produktionsform gebraucht wird oder als Sammelbegriff für alle Arbeiten Geltung behält, die sich inhaltlich und ästhetisch der experimentellen Tradition verpflichtet fühlen, unabhängig von Herstellungsart und Trägermaterial.

Wenn ich im Folgenden einige Filme vorstelle und ihre Eignung als filmvermittelnde Filme ausführe, benutze ich den Begriff Experimentalfilm als Sammelbegriff für die historischen Spielarten der Avantgarde, des Underground, des Independent und Strukturellen Films bis hin zu den individualistischen Formen, wie sie seit den 1980ern stärker ausgeprägt sind. Dabei betrachte ich folgende verbindende Merk-

17 U.a. Arbeiten von Werner Nekes, Dore O., Klaus Wyborny, Heinz Emigholz, Bastian Cleve, Ingo Petzke, Bernd Upnmoor, Lutz Mommart.

18 U.a. Arbeiten von Uli Versum, Markus, Uli Sappok, Martin Hansen, Alte Kinder, Die Tödliche Doris.

19 U.a. Arbeiten von Claudia Schillinger, Miaja-Lene Rettig, Monika Funke-Stern, Gerda Grossmann, Birgit Hein.

male von Experimentalfilmen als konstitutive Eigenschaften, die unterschiedlich stark ausgeprägt auftreten können.

Experimentalfilme sind im herkömmlichen Sinn einer Spielfilmerzählung nicht narrativ. Sie sind aus einem subjektiven, individuell geprägten Interesse heraus entstanden, nicht aus dem Verwertungsinteresse von Produktionsfirmen. Sie entstehen «an den Rändern»²⁰ der etablierten Filmproduktion und finden Verbreitung in alternativen Aufführungskontexten; oder sie werden von der Bildenden Kunst subsumiert und finden ihren Platz in Museen und Galerien. Sie sind «transgressiv», indem sie inhaltliche Abbildungstabus verletzen oder formale Darstellungskonventionen unterlaufen. Sie sind von formalästhetischem Erkenntnisinteresse getrieben, das die grundlegenden Charakteristika von Film in den Fokus nimmt. Sie sind vorwiegend kurz.

2. Die Vermittlung grundlegender Eigenschaften des Films an Experimentalfilmen

Das weite Feld der Film- und Medienkunst jenseits des von Hollywood dominierten Erzählkinos bietet eine reiche Anzahl an Filmen, die sich selbst zum Gegenstand haben. Die Auswahl für den filmpädagogischen Einsatz richtet sich natürlich nach dem Alter, dem Erfahrungshintergrund und dem Anspruchsniveau der Lernenden. Als Einstieg sind solche Arbeiten geeignet, deren ästhetische Bearbeitung sich auf wenige Aspekte konzentriert. Sehr komplexe Werke, die zudem teilweise Handlungsstränge ausbilden, inhaltliche Interpretationswege andeuten und emotional stimulierend wirken, sind zwar für den Betrachter unterhaltsamer und leichter zugänglich. Sie können jedoch dazu verleiten, in vertraute Betrachtungskategorien abzugleiten und doch wieder nur über den Inhalt zu sprechen. Je weniger «Fleisch» die Narration bietet, umso deutlicher tritt das «Skelett» der filmischen Funktionsweise hervor. Rein strukturelle Arbeiten vermitteln am Anfang die eindrücklichsten Erkenntnisse über Film als kulturelle und mediale Form, so wie die von mir ausgewählten Beispiele 1 und 2. Sie stammen aus dem Kontext der frühen London Film-Makers' Co-op.

Wie ihre amerikanischen Kollegen kommen auch in London viele der Filmemacher zunächst aus dem Kunstkontext, aber man unterhält nicht nur einen Selbst-Verleih und eine eigene Abspiegelstätte, sondern auch eigene Produktionsräume mit Labor und Schneidetisch. Dies ist einer der Gründe, dass sich die strukturelle Londoner Schule auffällig intensiv mit der Materialität von Film und seiner Vorführsituation beschäftigt. Die Möglichkeiten der Entwicklung im eigenen Labor und des Kopierens

20 Der kanadische Filmemacher Mike Holboom etabliert in den 1990er Jahren den Begriff «fringe film», um damit auf die Vielfalt der persönlichen Ausdrucksformen jenseits der Verwertungskontexte von Kino oder Kunst hinzuweisen. Vgl. Schulte Strathaus, S. 54.

an der optischen Bank werden ein fundamentaler Bestandteil des kreativen Prozesses: man kann durch Filter, veränderte Blenden etc. direkt Einfluss nehmen auf die Belichtung, durch wiederholte Kopiervorgänge *loops* bilden, Mehrfachbelichtungen erzeugen oder die Körnung des Materials erhöhen, durch Veränderung der Chemikalien Einfluss auf die Filmschicht gewinnen. Mit der Möglichkeit, Filmbilder auf andere Weise als durch fotografische Aufnahme zu erzeugen, verzichteten manche Filmmacher gänzlich auf den Einsatz einer Kamera. Dieser rege Produktionszusammenhang wird von theoretischen Debatten und Reflexionen begleitet. Mark Webber, der 2002 eine umfassende Retrospektive mit frühen Arbeiten der Co-op kuratiert, definiert daher aus diesem Zusammenhang heraus: «Struktureller Film beschäftigt sich mit der Beziehung zwischen dem physikalischen Filmstreifen, seinem immateriellen projizierten Abbild und der Wirkung, die es auf den Zuschauer hat.»²¹

Mit der Erforschung der Gesetzmäßigkeiten von Materialität und Projektion und der Thematisierung von Wahrnehmungsvorgängen verfolgen strukturelle Filmmacher – ob unreflektiert oder theoretisch fundiert – explizit didaktische Absichten in Bezug auf ihre Zuschauer. Die Filme bringen ihre Didaktik sozusagen mit und sind damit in besonderem Maße geeignet für einen Filmvermittlungsansatz, der die nachvollziehende Erfahrung des Schaffensprozesses in den Mittelpunkt rückt. Strukturelle Filme zwingen den Betrachter in eine solche Haltung, indem sie seine Mitarbeit einfordern. Wie Christine N. Brinckmann ausführt, ist die Rezeption von strukturellen Werken ein kreativ nachvollziehender Akt:

«Man wird ein Stück weit selbst zum Filmmacher, zur Filmmacherin, da man über filmische Parameter, künstlerische Entscheidungen, funktionale Wechselwirkungen oder konzeptionelle Schritte nachdenkt, bleibt jedoch RezipientIn, da es um Beobachten eines gestalteten Werkes geht und um die ästhetische Erfahrung, die greifen muss, bevor sie reflektiert werden kann. In vieler Hinsicht forciert der strukturelle Film hier ein Rezeptionsverhalten, das im Grunde jeder Experimentalfilm (und eigentlich alle Kunst) verlangt...»²²

Oft liegt den strukturellen Filmen ein konzeptuelles Programm zugrunde, mit denen ein bestimmter Parameter des Mediums augenfällig gemacht werden soll. Zu den häufig untersuchten Parametern gehören Licht, Raum und Zeit.

21 «Structural Film is concerned with the relationship between the physical film strip, its immaterial projected image and the effect it has on the viewer.» Mark Webber: *The London Film-Makers' Co-Operative*. In: *SHOOT SHOOT SHOOT: British Avant-Garde Film of the 1960s & 1970s*. London 2002. dvd-booklet. www.lux.org.uk (29.05.2008).

22 Brinckmann, S. 236.

Dem Licht kommt im Filmschaffen gleich mehrfach Bedeutung zu: zunächst bei der Beleuchtung des Sets, bei der Belichtung des Negativmaterials, und schließlich in der Projektion.²³

Zeit ist eine Grundkonstituente des Films, die ihn wesentlich von anderen Künsten wie Malerei oder Plastik unterscheidet. In vielfältigen Variationen werden die Erlebniszeit des Zuschauers, die Zeit eines abgebildeten Vorgangs oder einer Aufnahme und die Projektionszeit des Films zueinander in Beziehung gesetzt. Manipulationen wie Zeitraffer oder Zeitlupe sind auch für ungeübte Zuschauer leicht erkennbar.²⁴ Aber auch aus komplexeren Bearbeitungen lassen sich durch einfache Beobachtung wesentliche filmische Mittel herausfiltern und die grundsätzliche Bedeutung des Umgangs mit Zeit für das Medium verdeutlichen. Die so gewonnenen Erkenntnisse über Echtzeit und Filmzeit können später bei der Betrachtung von Spielfilmen oder Dokumentarfilmen als Referenzwissen in Anwendung gebracht werden.

Über die Untersuchung des Umgangs von Film mit Zeit hinaus behandeln andere Arbeiten die Verbindung zeitlicher Strukturen mit denen des Raumes, indem sie Kameraoperationen wie Tiefenschärfeverlagerungen, Kameranasschwens und -fahrten einsetzen. Hier empfiehlt es sich, zunächst solche Arbeiten auszuwählen, die Einzelaspekte der Kameraarbeit in den Mittelpunkt stellen.²⁵ Im Anschluss bieten sich komplexere Versuchsanordnungen von Zeit-Raum-Korrelationen an.²⁶ Manche der Parameter ähneln denen der Bildenden Kunst, so dass ähnliche Me-

-
- 23 Zwei Filme scheinen mir zur Einführung von Licht als filmischem Gestaltungsmittel besonders geeignet: *LEADING LIGHT* von John Smith (GB 1975, 11 Min.) oder *BLIND SIGHT* von Sarah Pucill (GB 2007, 22 Min.), beide www.lux.org.uk (02.06.2008). In beiden Fällen wird Lichteinfall in einen persönlichen Innenraum beobachtet. In *LEADING LIGHT* spielt das durch ein Fenster im Verlauf des Tages einfallende Sonnenlicht die Hauptrolle: in einem wiederholten Rundumschwenk der Kamera und mithilfe des Zeitraffers werden Variationen der Beleuchtung einzelner Einrichtungsgegenstände vorgeführt. Ebenso langsam und kontemplativ ist *BLIND SIGHT*, in dem die Filmemacherin das einfallende Licht durch Öffnen und Schließen von Jalousien und die Verwendung verschiedener Kameraobjektive kontrolliert, wobei sie diese Aktionen aus dem Off erläutert, also ihren eigenen Schaffensprozess kommentiert.
- 24 *SURFACE TENSION* von Hollis Frampton (USA 1968, 10 Min.) zeigt verschiedenen Umgang mit Zeit in drei Teilen: einer statischen Einstellung eines sprechenden Mannes, dessen digitale Uhr läuft, eine Zeitrafferkamerafahrt durch die Stadtarchitektur New Yorks und eine Zeitlupenaufnahme eines Fisches in einer Seelandschaft (www.lightcone.org, 13.06.2008).
- 25 In einigen kann der Betrachter aufgrund des «Versuchsaufbaus» die Operationen des Schaffensprozesses sogar in Echtzeit nachvollziehend miterleben: *THE MAN WITH THE MOVING CAMERA* von David Crosswaite (GB 1973, 8 Min.) www.lux.org.uk (02.06.2008) zeigt den Kameramann durch einen Spiegel ins Bildfenster gerückt, so dass gleichzeitig sein Adjustieren von Blende und Tiefenschärfe wie auch der erzielte Effekt beobachtet werden können. *HOLDING THE VIEWER* von Tony Hill (GB 1993, 1:20 Min.) handelt von einem Protagonisten (=Filmemacher), der die Kamera (=Zuschauer) an einer Stange über der Schulter trägt und sie/ihn allerlei Bewegungsexperimenten unterzieht, wodurch der Film in prägnanter Form auf den Punkt bringt, was es heißt, «den Zuschauer [gefangen] zu halten» (www.kurzfilmverleih.com, 02.06.2008).
- 26 Strukturalistische Raum- und Bewegungsstudien, die die Wirkungsweise von Zooms und Fahrten untersuchen, sind z.B. *WAVELENGTH* von Michael Snow (CAN 1967, 45 Min.; www.

thoden der Betrachtung eingesetzt werden können, beispielsweise bei der Thematisierung der Wahl des Bildausschnitts.²⁷

Weitere Ausführungen zum Einsatz struktureller Filme im Besonderen wie auch eine allumfassende Darstellung experimenteller Filmpraxis im Allgemeinen verbieten sich an dieser Stelle. Stattdessen skizziere ich eine vorsätzlich grob vereinfachende Rubrifizierung von Charakteristika, die einen Eindruck davon vermitteln soll, wie groß die Bandbreite der Aspekte sein kann, unter denen Experimentalfilme rezipiert und für die Vermittlung nutzbar gemacht werden können.

Film ist Licht.
Film ist Material
Film ist Raum.
Film ist Zeit.
Film ist Bewegung.
Film ist Perspektive.
Film ist fotografische Abbildung.
Film ist Ausschnitt.
Film ist Montage.
Film ist Erzählung
Film ist Darstellung.
Film ist Ton.
Film ist Wahrnehmung.
Film ist Intertextualität.
Film ist Sinnproduktion...

Eine mögliche didaktisch-methodische Vorgehensweise möchte ich im Folgenden an drei Beispielen zu einzelnen Themenkomplexen vorführen. Hierbei lasse ich Erfahrungen aus verschiedenen Veranstaltungen mit einfließen, deren Adressatenkreis sich von Schülern über Universitätsstudierende bis hin zu Kinopublikum erstreckt.

fdk-berlin.de/de/arsenal-experimental, 02.06.2008.) oder VERTIGO RUSH von Johan Lurf (A 2007, 19 Min.; www.sixpackfilm.com, 02.06.2008).

27 Experimentalfilmer haben immer wieder die Begrenztheit der Kadraße veranschaulicht, indem sie vorsätzlich die Bildränder (Perforation, Tonspur und Bildstrich) als Störfaktoren in den Film integrieren oder sich der üblichen ausgewogenen Bildgestaltung eines Kaders verweigern. Bei entsprechender Filmauswahl lässt sich in Bildaufbau und Motivwahl auf Prinzipien des Kompositionsaufbaus in der Tafelmalerei verweisen und von dort Unterschiede herausarbeiten. So weisen die Filme von Werner Nekes eine große Nähe zur Malerei auf, die Fenstermotivik in HYNNINGEN (D 1973, 21 Min., Teil 5 von DIWAN). www.wernernekes.de (02.06.2008) zeigt ikonografische Bezüge zu Vermeer und Magritte. STILL LIFE von Jenny Okun (GB 1976, 6 Min.; www.lux.uk.org, 05.06.2008) bezieht sich auf Konventionen der Stilllebenmalerei des Barock.

Beispiel 1: Film ist Licht

Dass das Kino ein Ort der Verzauberung und Entrückung ist, der rein technisch durch das Auftreffen eines Lichtstrahls auf eine Leinwand entsteht, erfährt der Betrachter auf sinnliche Weise in *LINE DESCRIBING A CONE* von Anthony McCall (GB 1973, 30 Min.), der im Kontext der britischen Struktu-



Abb. 1: *LINE DESCRIBING A CONE* (Anthony McCall)

ralisten entstand.²⁸ Der für gewöhnlich als bloßer Bote fungierende Lichtstrahl, der erst beim Auftreffen auf eine weiße Leinwandfläche seine codierten Informationen in einem Bild preisgibt, wird hier selbst zum Thema. Entlang eines sich immer weiter ausdehnenden Kreises, der in das Filmmaterial eingeritzt ist, bricht das Licht seine Bahn: der Strahl ist beim Verlassen des Projektors noch geldmünzenklein und weitet sich zu einem Leinwand füllenden Kegel. Sichtbar gemacht wird der Projektionsstrahl auf seinem Weg zur Leinwand durch Rauch. Zur Entstehungszeit des Werks wurde der Effekt durch den Zigarettenkonsum des Publikums erzeugt (heute zwangsläufig durch Nebelmaschinen).²⁹ Die physische Anwesenheit des Zuschauers im Raum wird durch diese Projektion nicht nur thematisiert, sondern ist notwendiger Bestandteil des Vorgangs und gestaltet das Filmereleben mit. Als Handelnder verlässt der Zuschauer seine gewohnten festen Betrachterstandpunkt gegenüber der Leinwand und geht im Raum frei umher, wobei der Projektionsstrahl für ihn sinnlich erfahrbar wird, weil er ihn nicht nur durch Rauch entstehen lassen, sondern auch »betasten« und durchschreiten kann. Die Projektion bezieht sich auf nichts als sich selbst. «Abgebildet» wird die Anordnung einer Kinoprojektion.³⁰ Bei Aufführungen im Galerie- wie im Kinokontext ließ sich bei vielen teilnehmenden

28 www.lux.org.uk (02.06.2008) und www.fdk-berlin.de/de/arsenal-experimental (02.06.2008)

29 Nicht nur die notwendige Nebelmaschine macht das Aufführen des Films recht aufwändig und daher für kleine Gruppen nicht geeignet: Das so genannte «Expanded Cinema» thematisierte zwar die Vorführsituation des Dispositivs Kino, erforderte aber häufig komplexe über das einfache Kino als Ort hinausgehende Versuchsaufbauten, die auch für Galeriekontexte gedacht waren, die in der Regel unbestuhlt waren.

30 Als konzeptionellen Ausgangspunkt nennt MacCall die Frage: «What would a film be if it was only a film?», zit. in: Pressematerial zu *SHOOT SHOOT SHOOT. The first Decade of the London Film-Makers' Co-operative & British Avant-Garde Film 1966-76*. London 2002.

Zuschauerakteuren eine fast poetische Nachdenklichkeit beobachten, die ich auf die völlige Reduktion und daraus resultierende Verlangsamung der Wahrnehmung zurückführe. *LINE DESCRIBING A CONE* wirkt wie eine Installation zum Thema «Was ist Kino?». Die Erkenntnis, die über eine der Grundkonstituenten des Kinos gewonnen werden kann, lautet: Film ist Projektion. Film ist Licht.

Beispiel 2: Film ist Material

Ein Jahr nach *LINE DESCRIBING A CONE* entstand ebenfalls im Kontext der London Film Makers' Co-op ein weiterer Film, der Zugang bietet zur Welt des «anderen Kinos». Die Darstellung der folgenden Vorgehensweise bezieht sich auf den Einsatz in einem Seminar zur Medienästhetik an der Universität Bremen.

AT THE ACADEMY von Guy Sherwin (GB 1974, 5 Min.)³¹ enttäuscht die Seherwartungen seines Publikums sehr gründlich, besteht er doch ausschließlich aus dem Material des Startbandes (engl. «academy leader»), das dem Kinovorführer des Films Gelegenheit bieten soll, die Schärfe zu korrigieren. Bei korrekter Vorführung bleibt dieser Teil des Films dem Kinozuschauer normalerweise verborgen, dennoch ist an den Publikumsreaktionen auf Sherwins Arbeit zu erkennen, dass er vertraut ist. Die rückwärts laufenden Zahlen, oft weiß auf schwarzem Grund und von einem weißen Kreis gerahmt, lösen aufgrund der Vorerfahrung beim Betrachter die Erwartung aus, nun werde gleich der eigentliche Film beginnen. So berichtet ein Studierender im Seminar, trotz der andauernden Länge und der vielfältigen Veränderungen im Bild bis zum Ende des Experimentalwerks an dieser Erwartung festgehalten zu haben. Die Enttäuschung der Zuschauererwartung bietet Gelegenheit, über die grundsätzlichen Charakteristika des Dispositivs Kino nachzudenken, die in dem ritualisierten Auftakt einer Kinoveranstaltung aufscheinen: Der Einzelne in der Masse des versammelten Publikums und das Verlöschen des Lichts im «Kinotheatersaal» beim gleichzeitigen Öffnen des Vorhangs bilden das Setting, bevor der *academy leader* (üblicherweise nur im Testvorlauf sichtbar) den Startschuss gibt für das Filmerleben. Mit seiner Arbeit markiert Sherwin gleichsam diesen Auftakt. Das Versprechen auf Entführung in das Reich der Illusion geht ins Leere, die vertraute Ziffernfolge bildet keinen rituellen *acte de passage* ins Reich der kinematographischen Träume, sondern steht für nichts anderes als sich selbst. Diese Selbstreferenzialität macht *AT THE ACADEMY* zu einem grundlegenden Beispiel für das gesamte Genre des strukturellen Films.

Vor dem Hintergrund der zumeist durch die Kinokultur des Mainstream geprägten Seherfahrungen von Schüler/innen und Studierenden evoziert diese Arbeit jedoch auch hohen Widerstand. Ein Auftakt mit Filmen, deren Abbildungsgegenstand so völlig aus der Norm des Erzählkinos fällt, wirkt ähnlich provokant, als begänne man einen Kurs in moderner Malerei nicht mit der Abkehr vom Natura-

31 www.lux.org.uk (02.06.2008)

lismus durch den Impressionismus, sondern konfrontierte die Lernenden unvermittelt mit der Konsequenz von Malewitschs weißem Quadrat auf weißem Grund. Manche Betrachter sind sogar richtig verärgert.

Was und wie Film zu sein habe, ist durch den konventionellen Filmkonsum geprägt. Im Hollywood-dominierten Illusionskino wird der Zuschauer an die Hand genommen und in eine Geschichte entführt, deren Verlauf durch unsichtbare Schnitte und unterstützende Filmmusik emotional mit-erlebbar wird. Riesige Leinwände und mehrkanaliger Dolby Surround zielen darauf ab, das physische Hier und Jetzt des Zuschauers vergessen zu machen. Irritationen werden in der Regel vermieden oder sparsam verwendet, da sie die zumeist lineare Logik des standardisierten Erzählkinos gefährden. Für die Künstler des strukturellen Kinos sind Irritationen jedoch geradezu Ziel ihres filmischen Handelns. «Seht her!», scheinen sie dem Zuschauer zuzurufen, «lasst euch nichts vormachen. Dies ist alles nur Film!». Vorsätzlich verletzen sie die Konventionen von Kadrage, Belichtung, Tiefenschärfe und Bild-Ton-Korrelation. 24x mal pro Sekunde zeigen sie dem Zuschauer: «Du sitzt im Kino!» und vermitteln ihm damit eine Distanz, die zu nachdenklicher Erkenntnis führen soll.

In der Gegenüberstellung wird dieser wesentliche Unterschied von narrativem Erzählkino und strukturellem Independentkino deutlich. Vor der Projektion von *AT THE ACADEMY* stelle ich den Studierenden eine einleitende Frage nach dem letzten Kinobesuch und veranlasse sie, ihr letztes Filmerlebnis zu beschreiben. Im Anschluss an die Projektion wird dann sehr schnell deutlich, wie wenig die gängigen Beschreibungskategorien zum Vermitteln des gerade gesehenen Filmes geeignet sind. Wo kein konsekutives «und dann» den Fluss der Handlung vorantreibt, kein Schauspieler seine Rolle «hervorragend verkörpert», versiegen die Worte, Sprachlosigkeit setzt ein.

AT THE ACADEMY besteht ausschließlich aus Abbildungen von Zahlen und grafischen Zeichen in hartem Schwarz-Weiß Kontrast, die sich überlagern, gegeneinander verschieben und eine Vielfalt von abstrakten Mustern erzeugen, während die Soundebene aus einem variierenden Brummtönen, gelegentlich unterbrochen von einem hellen Signalton, besteht.

Erste ungelenke Beschreibungsversuche der Studierenden verdeutlichen die Ungeübtheit im Sehen und Benennen des Beobachteten. Ohne sich wie beim Erzählkino auf die Nacherzählung eines Plots stützen zu können, gehen sie direkt zu geschmacklich ausgerichteten Wertungen (von «langweilig» bis «interessant») über. In Bezugnahme auf die Konventionen des narrativen Kinos wird dem abstrakten Film sogar ein «Happy End» zugesprochen. Aber dann werden auf der Suche nach Beschreibungskategorien Ähnlichkeiten mit anderen Medien und Künsten hervorgehoben und die Erkenntnis formuliert, dass diese Art von Film möglicherweise von einer anderen Absicht getragen sei als der Spielfilm und dass man möglicherweise eine Haltung «wie vor einem Kunstwerk» einnehmen müsse, um daran Gefallen zu finden.

Dieser Perspektivwechsel ermöglicht es dem Erzählkino-Zuschauer, die vertraute Erwartungshaltung hinter sich zu lassen. Plötzlich ist es leicht, die ästhetischen Entscheidungen, die in den Film eingeflossen sind, nachzuvollziehen und Wirkungen zu beschreiben. Gleichzeitig wird deutlich, dass es unmöglich ist, das Gesehene «Was» ohne die Beantwortung des «Wie» zu beschreiben. Beginnt man etwa mit der Aussage: «AT THE ACADEMY besteht ausschließlich aus Abbildungen von Zahlen und grafischen Zeichen ...», so gerät man mit der Fortführung «... in hartem Schwarz-Weiß Kontrast, die sich überlagern, gegeneinander verschieben ...» sogleich in Formulierungen, die sich auf die Herstellungsweise beziehen. Es drängen sich Fragen auf, deren Beantwortung ein Nachvollziehen des Produktionsprozesses erfordert: Woher rühren die harten Kontraste und was ist mit den Grautönen passiert? Wieso sieht man mehrere Zahlen übereinander; wieso gibt es mal mehr, mal weniger Überlagerungen? Wieso stehen manche Zahlen länger als andere? Wie und wieso verändert sich der Zählrhythmus? Wie kommt es zu den reliefartigen Effekten? etc.

In detektivischer Arbeit werden die Entscheidungen des Schaffensprozesses nachvollzogen. Einige Phänomene können aus der Photographie rück geschlossen werden wie der Wechsel von Negativ- und Positivbildern, der Effekt von Doppelbelichtungen, die körnige Oberfläche und die «Verschmutztheit» des von Hand entwickelten Materials. Hier wird deutlich, dass es sich um die grundlegend andere filmische Praxis handelt, die nicht selbst gedrehtes, sondern aus fremden Produktionszusammenhängen entliehenes, so genanntes «found footage» (dt. gefundenes Material) benutzt, um daraus sogenannte «handmade films» (dt. handgemachte Filme) zu schaffen. Die entsprechenden ästhetischen Erscheinungsformen lassen sich nur über Zusatzinformationen erschließen. Das Prinzip der optischen Bank, einer – in diesem Fall selbst gebauten – optischen Kopiermaschine für diverse Trickarbeiten, muss eingeführt werden, um die Mehrfachbelichtungen zu erklären. Das anfänglich konventionelle Startband mit Buchstaben, grafischen Mustern und den rückwärts laufenden Zahlen (12, 11, 10, 9, ...) verdichtet sich durch die sukzessive zunehmende Überlagerung mit weiteren bis zu zwölf Schichten desselben *loops*, wobei zu beobachten ist, dass die Zahlen unterschiedlich lange im Bild stehen und dadurch teilweise mit den Zahlen anderer Schichten verschmelzen. Die präzise Beschreibung der unterschiedlichen Dauer der Einstellungslängen einzelner Zahlen führt auf die Spur der Einzelbildes und dessen Bedeutung für den Zeitverlauf einer Handlung: So kann erschlossen werden, dass sich der Rhythmus eines jeden Zählvorgangs von 12 bis 3 durch die Wiederholungsquote einzelner Filmkader verändert. Aus der zunehmenden Verdichtung der ästhetischen Struktur treten einzelne Zahlen, Buchstaben und grafische Zeichen wie plastische Elemente in den Vordergrund. In den Beschreibungen der reliefartigen Effekte und deren Verwandtschaft zu skulpturalen Arbeiten blitzt ein erweitertes Verständnis des filmischen Werkes als materielles Objekt auf.

Auch die Tonebene bedarf einer Erläuterung, die die spezifische Produktionsweise von Film vergegenwärtigt. So muss zunächst erklärt werden, dass ein Teil des Filmstreifens für die Aufzeichnung von Lichtton reserviert ist. Da Guy Sherwin diesen Teil während des Produktionsprozesses aber nicht geschützt, sondern im selben Belichtungsvorgang wie die Bilder mitbelichtet hat, ergibt sich daraus ein ebenso experimentell geschaffener Grundton. Der Sound wird angereichert durch eine Reihe von elektronischen *beeps*, die darauf beruhen, dass der Signalton, der beim Startband dem Vorführer eigentlich den Punkt der Tonsynchronisation anzeigt, in mehrfache Echos aufgefächert wurde.

AT THE ACADEMY ist ein extremes Beispiel eines Films, dessen Inhalt gleichsam in seiner Form besteht. Da sich diese wiederum nur aus der Analyse seiner Machart heraus erklären lässt, gerät man als neugieriger Zuschauer zwangsläufig auf die Spuren des Schaffensprozesses. Sherwin selbst reflektiert diesen Zusammenhang, wenn er sagt: «Wenn ich Filme mache, versuche ich nicht,

etwas zu sagen, sondern etwas herauszufinden. Aber was man versucht herauszufinden, und wie man versucht, es herauszufinden, enthüllt, was man sagt.»³²

Im Befragen der «materiellen Spuren der Operationen Auswahl und Anordnung»³³ (z.B. reliefartige Struktur der Zahlen) erschließt sich nicht nur der Schaffensprozess in seinen Entscheidungen und Ausführungen (z.B. Mehrfachbelichtung vermittels einer optischen Bank), sondern es entfaltet sich auch das filmische Handlungsfeld als eine Potenz von Möglichkeiten. Eine Vorführung ver-

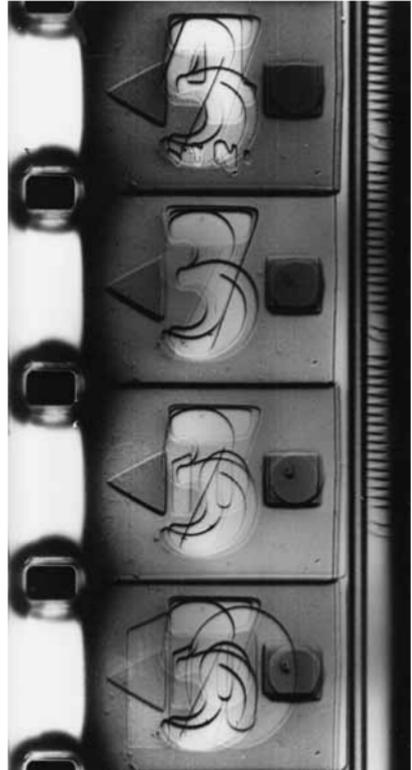


Abb. 2: AT THE ACADEMY (Guy Sherwin)

32 «In making films, I am not trying to say something, but to find out about something. But what one tries to find out, and how one tries to find it out, reveals what one is saying.» Guy Sherwin, zit. in: Pressematerial zu *SHOOT SHOOT SHOOT: The first Decade of the London Film-Makers' Co-operative & British Avant-Garde Film 1966-76*. London 2002.

33 Vgl. Beitrag Winfried Pauleit in diesem Band.

mittels Video- /DVD-Player oder Computer erlaubt (anders als die ursprüngliche 16mm-Projektion) Änderungen in Geschwindigkeit und Richtung der Vorführung bis hin zu Einzelbildschaltungen. Diese technischen Steuerungsmöglichkeiten sind nicht nur bei der Analyse hilfreich, sondern ermöglichen dem Betrachter, in der Veränderung der ursprünglich vom Künstler gewählten Form selbst andere, alternative Formen zu erkunden, deren einfachste ein Beschleunigen, Verlangsamten oder Rückwärtslaufen der Bilder wäre. Gerade weil das Spezifische des filmischen Kunstwerks darin liegt, dass es erst in der Aufführung sichtbar wird, verändern alle Eingriffe in den Vorführprozess seine Gestalt. Die digitalen Möglichkeiten ermöglichen einen Brückenschlag zur ästhetischen Praxis.³⁴

Als Lernerfahrung stehen am Ende grundlegende Erkenntnisse:

- Film ist das Ergebnis eines Schaffensprozesses.
- Die Entscheidungen, die in Bezug auf die formale Gestalt eines Films getroffen werden, rufen bestimmte Wirkungen hervor.
- Die formale Gestalt lässt sich ausgehend von genauer Beobachtung durch eine reflektierte Wortwahl beschreiben.
- Die Wirkung der ästhetischen Entscheidungen lässt sich dagegen nicht konsensfähig darstellen, da die Rezeption individuell unterschiedlich ausfällt: Der Film entsteht im Kopf.

Darüber hinaus macht die Analyse von *AT THE ACADEMY* deutlich, dass Filmerstellung und Filmerleben auf einer materiellen Grundlage und dem strukturierten Umgang mit Zeit basieren. Damit sind zwei wesentliche Parameter des Filmschaffens benannt: Film ist Material. Film ist Zeit.

Wenn Sherwins Film schon die Erwartung des Zuschauers an einen «richtigen» Film enttäuscht, so löst diese «Lehrstunde in Filmschaffen» dann doch noch das Versprechen des Titels *AT THE ACADEMY* ein.³⁵

34 Hieran könnte sich auch eine ästhetische Praxis anschließen, die verschiedene Varianten eines filmischen Experimentes durchspielt, sei es mit dem vorliegenden oder mit selbst neu gedrehtem Material. Dabei können rekonstruktive, nachvollziehende sowie dekonstruktive, verändernde Praktiken zum Einsatz kommen.

35 Zur Behandlung des Aspektes der Materialität vom Film, aber auch zu Fragen von Abbildcharakter und der Bedeutung des Schaffensprozesses eignen sich weitere Materialfilme und abstrakte Filme, die es seit den frühen 1910er Jahren gibt. Dazu zählen Filme, die eigentlich nicht für die Projektion vorgesehene Filmbestandteile wie Start- bzw. Endbänder, Perforationslöcher, Tonspuren, Stanzlöcher aus dem Labor etc. sichtbar machen, z.B. *ROHFILM* von Wilhelm und Birgit Hein (D 1968, 20 Min.; www.lux.org.uk & www.fdk-berlin.de, 3.6.2008). Unter dem Begriff «direct film» finden sich die ohne Gebrauch einer Kamera entstandenen Filme, z.B. der legendäre *MOTHLIGHT* von Stan Brakhage (USA 1963, 4 Min.; www.lux.org.uk & www.lightcone.org, 3.6.2008), für den Brakhage Mottenflügel auf den Film aufbrachte oder der zeitlose *FREE*

Beispiel 3: Film ist Intertextualität

Seit den 1980er Jahren entstand eine Bewegung, «die den klassischen Experimentalfilm alt aussehen ließ, der nach wie vor über neue Schweisen zu belehren und seinen Grammatikkurs durchzuführen gedachte».³⁶ Theoretische und konzeptionelle Ansätze rücken stärker in den Hintergrund, eine neue Art von subjektiv orientierter Arbeit nimmt die historischen Positionen in sich auf und bestimmt die expandierende Produktion. Auch mit neuen Formen von Narration wird experimentiert. Die Person des Autors, seine Lebenssituation und Befindlichkeit, rückt stärker ins Zentrum, wobei der Rückgriff auf die Super 8-Technik oder der Einsatz von Spielzeugvideokameras den Filmen einen fast intimen Look verleiht.

Die einstigen Mittel der strukturellen Untersuchung von Film sind längst zu einer ästhetischen Klaviatur geworden, auf der die Filmkünstler nach Belieben spielen: Dazu gehören die von den Strukturalisten bewusst gesetzten Konventionsverstöße³⁷ ebenso wie die Verwendung von *found footage*, das in den 1990er Jahren eine Renaissance erlebt. Das ursprünglich für andere Aufführungszusammenhänge belichtete und aus diesen Kontexten «entlehene» Filmmaterial ruft in neuen Zusammensetzungen ungewohnte Assoziationsketten auf oder gibt in der gnadenlosen Dekonstruktion seine Subtexte frei, kann aber auch – wie im folgenden 3. Beispiel – mit selbst gedrehtem Film zu einem neuen Kunstwerk verschmelzen.

Die Arbeit mit gefundenem Material ist seit 1979 eine Konstante im Schaffen des inzwischen als Professor an der Kunsthochschule für Medien in Köln lehrenden Experimentalfilmers Matthias Müller. Ihm dient, wie er selbst ausführt, «das angeeignete Material der Erweiterung des Autobiographischen, der Einbindung der Introspektion in eine kollektive Bildwelt. Diese Verknüpfung in einer hybriden Form erlaubt es, Eigenes im Fremden zu erkennen und das Fremde im vermeintlich Eigenen aufzuspüren.»³⁸

RADICALS von Len Lye (GB 1957/79, 4 Min.; www.lightcone.org, 3.6.2008), der durch direktes Bemalen der Filmschicht entstand und der wegen seiner rhythmischen Musikalität auch bei jüngeren Schülern gut ankommt. Farbige musikalische Abstraktionen finden sich auch bei den Klassikern der 1920er Jahre, u.a. von Hans Richter, Walter Ruttmann, Viking Eggeling. (Vgl. Beitrag von Jan Sahli in diesem Band.) Daneben gibt es Filmkünstler, die abstrakte Filmbilder durch biochemische Reaktionen entstehen lassen, indem sie das Ausgangsmaterial kochen, vergraben oder anderweitig dem Bakterienverfall aussetzen wie z.B. das Produktionskollektiv Schmelzdahin aus der Mitte der 1980er Jahre (www.lightcone.org, 3.6.2008).

- 36 Dietrich Kuhlbrodt, zit. in: Matthias Müller: Das Kino der Differenz. In: *epdFilm. Zeitschrift des Evangelischen Pressedienstes* 9, 1996, S.10.
- 37 Die Zurschaustellung der Materialität von Film (durch Hervorhebung des Korns, Verschmutzung der Oberfläche etc.) wird so sehr als Teil der experimentellen Filmsprache gesehen, dass einzelne, auf Video oder digital produzierende Künstler diese Qualitäten nachzuzahlen versuchen und ihre Arbeiten z.B. mit künstlich generierten Laufstreifen versehen.
- 38 Matthias Müller: Thieves like me. Bemerkungen zu einem diebischen Vergnügen. In: *Schnitt*, Nr. 18, 2/2000, S.25.

Diese Wechselbeziehung zwischen Privatem und Öffentlichem und die damit einher gehenden intertextuellen Bezüge des filmischen Werks stehen im Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit ALPSEE (D 1994, 15 Min.)³⁹, einem der bekanntesten Filme Matthias Müllers. Im Folgenden schildere ich detailliert Teile eines Seminarverlaufs und verknüpfe sie jeweils mit methodischen Anmerkungen, um die eingangs beschriebene Methode des offenen beobachtenden Vorgehens exemplarisch vorzuführen.

Die Studierenden haben den Film in voller Gänze und eingebettet in einen Programmkontext bereits im Kino erlebt, bevor wir uns ihm im Seminar erneut zuwenden. Aufgrund der Vielschichtigkeit und der ästhetische Dichte des Werks entscheide ich mich zu einem «close viewing»,⁴⁰ bei dem die Beamerprojektion vom Laptop immer wieder unterbrochen oder eine einzelne Einstellung wiederholt wird, um Details besser erfassen und benennen zu können. Dieses kleinschrittige Vorhaben verlangsamt gewissermaßen die Wahrnehmung, erhöht die Distanz zum Gesehenen/Gehörten und schärft die Aufmerksamkeit für die differenzierten Entscheidungen und Operationen, die dem Film zu Grunde liegen.

Die Anfangssequenz von ALPSEE zeigt unvermittelt das Eintreffen von Gästen bei einer Familienfeier, vermutlich einer Hochzeit. Die verwaschen wirkenden Bilder des Super-8-Materials weisen eine seltsame, unruhig fließende Bewegung auf; bei genauerer Betrachtung offenbart sich, dass Müller sie offenbar auf einen Vorhang projiziert und abgefilmt hat. Das rhythmische Rattern der Tonebene entpuppt sich bei schnellem Vorlauf als verlangsamtes Projektorgeräusch, wie es den Vorführungen im Familienkreis eigen war. Diese Rückschlüsse führen zu Vermutungen über die Absichten des Filmmachers, die zu diesen Entscheidungen geführt haben. Müller stellt auf diese Weise deutlich heraus, dass es sich bei diesen ersten Bildern um ein *home movie* handelt. Als Wirkung lässt sich konstatieren, dass die Zuschauer wie in einem Prolog in die Erwartung versetzt werden, im Folgenden einem persönlichen Film beizuwohnen. Im anschließenden Titelvorspann wird diese Erwartungshaltung thematisch aufgenommen: Während auf der Tonebene Streicher zu hören sind, die wie vor einem Konzert ihre Instrumente stimmen, erscheint auf einem blauen Bühnenvorhang der Filmtitel. Der andauernde Einzelton ist mit Geräuschen unterlegt, die eine Atmosphäre voll unruhiger Anspannung schaffen.⁴¹ Den Zuschauern wird so suggeriert: Gleich geht es los!

In der nächsten Einstellung zieht sich eine Frau bedächtig ein Hochzeitskleid an, im Bildausschnitt ist nur ihr in ein Mieder gehüllter Torso zu sehen. Stoff und

39 www.fdk-berlin.de/de/arsenal-experimental und www.emaf.de (3.6.2008).

40 Ich gebrauche den Begriff «close viewing» als Provisorium in Abgrenzung zum «close reading».

41 Den kongenialen Soundtrack hat wie bei vielen Filmen Müllers der Komponist Dirk Schaefer kreiert.

Schnitt deuten die 1950/60er Jahre an, das überdeutliche Rascheln des edlen, weiß glänzenden Stoffes auf der Tonebene erzeugt einen fast haptischen Eindruck und die exaltierte Gestik der Hände bestärkt die Vermutung der zeitlichen Datierung. Glockengeläut weckt erneut Erwartungen, dieses Mal die der Braut auf den Hochzeitsakt. Es folgt allerdings eine Sequenz mit zwei Einstellungen aus Hollywoodfilmen, die jeweils ein Paar männliche und ein Paar weibliche Hände beim Abstreifen von Eheringen zeigen. Das anhaltende Glockengeläut scheint hier den Vorgang zu konterkarieren. (Oder hat der Filmemacher keine Found-Footage-Bilder von Händen, die Ringe aufsetzen, gefunden?) Dann ist da wieder der blaue Vorhang, und man meint, das erwartungsvolle Hüstel des Publikums zu vernehmen. Die bisherigen Anfänge relativierend erkennt der Zuschauer: Jetzt geht es offenbar tatsächlich los! Hände teilen den Vorhang, ein Junge tritt hervor auf die Bühne; der Vorgang wird in mehrere Einstellungen aufgelöst, die ihn vervielfachen und damit seine Bedeutung steigern. Das schwere Rascheln des Bühnenvorhangs und die Atmo (Geräuschkulisse) erwartungsvoller Zuschauer verklingen, eine weiche Überblendung lässt den blauen Vorhang zum ebenso blauen, in Falten liegenden Rock eines Petticoatkleides werden. Seine Trägerin bewegt sich von der karderfüllenden Nahaufnahme des Rocks ausgehend in die Tiefe des Bildes hin zu einer altmodischen Musiktruhe, wo sie eine Platte auflegt. (Der Junge trat also gar nicht aus dem Vorhang: er wurde geboren!)

In dieser Phase des Seminars wechselt die beschreibende Beobachtung immer wieder zu Vermutungen oder in die Interpretation des Gesehenen/Gehörten. Es entspinnen sich Streitgespräche: Werden die Ringe in den Found-Footage Aus-



Abb. 3–5: ALPSEE (Matthias Müller)

schnitten aus Hollywoodfilmen abgestreift oder aufgesetzt?⁴² Je mehr gesehen wird, desto eher bilden sich Argumentationsstränge, Vermutungen werden laut, Deutungen geäußert («Die Frau wurde von ihrem Mann verlassen.»). Diese können im weiteren Gespräch auf ihre Plausibilität hin geprüft werden, indem nach Belegen dafür im weiteren Film gesucht wird.

Nachdem auf diese Weise wie in einer Exposition ein Thema des Films in den Blick genommen ist, werden aus der Anschauung heraus in einem zweiten Schritt auf das Gesamtwerk bezogen Auffälligkeiten gesammelt. Dazu läuft der Film ab der letztgenannten Einstellung (Musiktruhe) bis zum Ende durch. Die anschließende Sammlung ergibt folgende Beobachtungsergebnisse: Anfang und Schluss des Films bestehen aus Super 8-Aufnahmen. Neben den offensichtlich selbst gedrehten Szenen gibt es eine große Menge verschiedenen Found Footage Materials: neben den Ansammlungen ähnlicher Bildmotive (z.B. Plattenspieler, Armbanduhren), die einzelne erzählerische Momente verdichten, finden sich Dokumentaraufnahmen von der ersten Herz-Transplantation, sowie Ausschnitte aus bekannten Fernsehserien mit Kindern und aus Hollywoodspielfilmen. Die Hauptfiguren der von Müller selbst gedrehten Szenen sind offenbar eine Mutter und ihr Sohn. Verschiedene Motivkomplexe ziehen sich durch den ganzen Film: Hochzeit / Hausarbeit / Kindheitserlebnisse / Himmel und Weltraum / das Schließen von Türen, Fenstern und Schubladen / Flüssigkeiten. In den selbst gedrehten Szenen herrscht eine auffällige Dominanz der Farben Rot und Blau. Die Bilder wirken seltsam kühl und glatt. Die Musik besteht aus relativ kurzen Melodien, die auf die Bilder abgestimmt in *loops* unterlegt sind. Sie verstärkt die Monotonie der gezeigten Hausarbeiten, erzeugt aber auch eine Spannung und Bedrohung, die eigentlich gar nicht zu den Bildinhalten passt. (Diese Liste ließe sich weiter fortsetzen.)

In einem nächsten Schritt lässt sich daran anknüpfend ein Fragenkatalog entwickeln, mit dessen Hilfe die Betrachtungen differenziert und miteinander in Beziehung gesetzt werden können. Davon ausgehend können Rückschlüsse auf die ästhetischen und inhaltlichen Entscheidungen des Filmemachers gezogen werden. Der folgende Fragenkatalog ist nicht im Sinne des vorgefertigten Analyseschemas einer methodisch-didaktischen Handreichung zu verstehen, sondern hat sich aus den konkreten Fragen ergeben, die von den Studierenden an den Film gestellt wurden. In einem anderen Kontext könnten andere Lernende in Abhängigkeit von ihrem Erkenntnisinteresse andere Fragen entwickeln. Der Katalog dieses Seminars beinhaltete folgende Fragen:

42 Interessanterweise spiegelt die uneindeutige Wahrnehmung den Produktionsprozess: Es sind tatsächlich Aufnahmen des Aufsetzens von Ringen, die rückwärts laufend einmontiert.

- Was zeigen die Super 8-Aufnahmen von Anfang und Schluss? Haben sie etwas gemeinsam, gehören sie zusammen? Welche Funktion haben Sie?
- Was hat es mit dem Found Footage Material auf sich? Warum wurde gerade dieses Material ausgewählt?
- Wie stehen Mutter und Sohn zueinander? Was lässt sich aus den Bildern über ihr Verhältnis erschließen?
- Wieso kommt kein Vater vor? Gibt es erklärende Hinweise auf die Abwesenheit des Vaters?
- Welche Einzelbilder oder Sequenzen lassen sich den gefundenen Motivkomplexen zuordnen? Sind sie den Personen zugeordnet? Wie sind die verschiedenen Themen miteinander verbunden?
- Lassen sich den einzelnen Farben bestimmte Personen / Gegenstände / Situationen / Gefühle zuordnen oder nicht? Ist die Farbdramaturgie symbolisch gemeint?
- Wie kommt die Wirkung einer glatten Bildoberfläche zustande? Woher kennt man solche Darstellungskonventionen?
- Gibt es Spannungsbögen und Höhepunkte in der Musik? An welchen Stellen?

Die Fragen der Lernenden können dabei paraphrasiert werden, z.B. ein «Was soll das...?» in ein «Welche Funktion hat...?». Was jedoch auch in der unbeholfensten Formulierung deutlich durchscheint, ist ein Erkenntnisinteresse, eine Neugier, die durch die ungewohnte Form des Experimentalfilms hervorgerufen wird. Der Fragenkatalog muss keiner vorgegebenen Richtung oder Hierarchie folgen. Mal wird von der sachlich beobachteten Beschreibung ausgehend (Dominanz der Farben Rot und Blau) nach weiteren ästhetischen Indizien (Verknüpfung mit Bildmotiven) gesucht, um auf Wirkungen und mögliche Absichten schließen zu können. Mal wird ausgehend von einer beobachteten Wirkung (seltsam glatte und kühle Bilder) nach den Ursachen für diese Wirkung gefahndet (wie kommt das zustande?). Oder es werden intertextuelle Verknüpfungen vorgenommen (woher kennt man diese Art der Darstellung?). Bei der Sammlung der Fragen kann es sinnvoll sein, auf die unterschiedlichen Ebenen hinzuweisen und die Ergebnisse in verschiedene Rubriken aufzuteilen.

In einer anschließenden längeren Erörterungsphase können in größeren Gesprächsbögen Antworten auf die selbst gestellten Fragen gefunden werden. Sie münden in eine Werkanalyse, wie sie aus der Kunstpädagogik bekannt ist. Zusätzlich stellt der Lehrende Kontextwissen zur Verfügung. Kurz gefasst erbringen die Fragen folgende Ergebnisse:

Die Super 8-Rahmenhandlung bettet den Film ein und lässt auf autobiografische Bezüge schließen. Wie Müller in Interviews angibt, handelt es sich bei dem

Material um Aufnahmen seines Vaters bei dessen eigener Hochzeit (Anfangsszene) bzw. bei einer Urlaubsfahrt (Schlusszene). Die letzten Bilder des Films zeigen die Mutter, wie sie in dem Titel gebenden Alpsee ein Bad nimmt, phantomhaft ent-rückt im gleißenden Sonnenlicht, bis die Führung des Films im Projektor schein-bar versagt, der Bildstrich sich wiederholt ins Bildfenster schiebt und das Bild (und damit die Erinnerung) schließlich entschwindet.

Die zeithistorische Verortung ist Müller wichtig. Sie zeigt sich in der Datierung durch die Nachrichtensendung über die erste Herz-Transplantation einerseits, die zudem auch noch in einem zeittypischen verschließbaren Fernsehschrank präsen-tiert wird, sowie in der Ausstattung und dem Nachvollziehen der glatten Ästhetik der Werbefilme jener Zeit andererseits. Das Zeitkolorit der 1960er Jahre ist das Ta-bleau, auf dem sich das dialoglose Drama der kontaktgestörten Mutter-Sohn Be-ziehung abspielt. Die beklemmende Enge ihren häuslichen Alltags wird durch den Suspense erzeugenden Soundtrack mit der Erwartung einer ständig dräuenden Ka-tastrophe unterlegt, wobei die eher surreal anmutenden Missgeschicke des Alltags, wie die scheinbar endlos überlaufende Milch, Höhepunkte setzen. In Zusammen-hang mit der «überflutenden» Milch und einer im Bett ausgelaufenen Wärmflasche schleichen sich sexuelle Untertöne ein, zu denen die Träume des Jungen ebenso wie sein schuldbewusstes Schließen verbotener Schubladen gehören. Das manchmal wie im Stakkato wiederholte Schließen von Schränken, Fenstern und Türen durch die Mutter verstärkt nicht nur das Gefühl von unbestimmter Bedrohung, sondern auch von alptraumhaft anmutender Einsamkeit des Protagonisten. Was steckt hin-ter der blank gescheuerten Lieblosigkeit dieser Wirtschaftswunderkindheit? Ist die Abwesenheit des Vaters individuell bedingt oder gibt es einen zeithistorischen Bezug zu den fehlenden Vätern der Nachkriegszeit?

Die hier anknüpfenden Fragen erweitern den Betrachtungskontext. In der Auswahl und Anordnung des spezifischen Materials setzt Müller einen Bezugsrahmen, der eine über seine individuelle Welt-Erfahrung hinausgeht. Mit seiner sinnlichen, the-matischen und metaphorischen Vielschichtigkeit weist ALPSEE eine Erscheinungs-form auf, die auf generelle Qualitäten des Filmischen verweist. Entsprechend seiner Eigenschaft als »Hypermedium«⁴³ bezieht Film sich auf andere ästhetische Erschei-nungen und Produkte, die er sich anverwandelt und mithilfe derer er seine eigene spezifische Form im Zuschauer verankert. Je glücklicher diese Anverwandlungen dem Zuschauer erscheinen, desto eindrücklicher ist die Wirkung des Films. Bei deutschen Zuschauern, deren Kindheit in den 1960er Jahren liegt, findet ALPSEE daher einen anderen Widerhall als bei Angehörigen anderer Kulturkreise oder mit

43 Winfried Pauleit: Kino | Museum. Film als Sammlungsobjekt oder Film als Verbindung von Archiv und Leben. In: Viktor Kittlausz / Winfried Pauleit (Hrsg): *Kunst – Museum – Kontext. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung*. Bielefeld 2006, S.113.

späteren Geburtsdaten. Dies zeigen auch Reaktionen von Studierenden, die aufgrund ihres geringeren Alters eine andere Sozialisation als die im Film gezeigte erlebt haben und denen die dargestellte zeittypische Lebenswelt nicht vertraut ist, sondern nur aus den Medien bekannt. Die Filmwissenschaftlerin Robin Curtis andererseits ist nur wenige Jahre jünger als Müller, verbrachte aber ihre Kindheit in Kanada. Sie nimmt eine deutlich distanzierte Sichtweise ein, wenn sie die in dem Film zeittypischen deutschen Themen wie die Verdrängung der Schuld am Nationalsozialismus angesprochen sieht:

«ALPSEE ist die ergreifendste Darstellung der affektbezogenen Verwicklungen, die im Zentrum aller mir bekannten Filme und Videos aus Deutschland stehen, welche versuchen, die Verantwortung bzw. Schuld der Familienmitglieder eines Filmemachers anzusprechen – zerrissen zwischen dem Verlangen nach Nähe zu ihren Eltern, sogar Immersion oder Symbiose, und dem Begehren nach Distanz von ihnen als historischen Subjekten aufgrund ihrer Verantwortung als Agenten der deutschen Vergangenheit.»⁴⁴

Ein Weg, jenseits der eigenen Betroffenheit solche intertextuellen Bezüge herzustellen, ist es, wiederum am Werk anzusetzen und aus ihm heraus Ähnlichkeitsspuren zu folgen. Diese führen z.B. in die mediale Welt der 1960er Jahre, die im Film entweder direkt (Plattenspieler, Fernseher, Found-Footage-Ausschnitte, Tonzitate aus Filmen) oder indirekt durch die ästhetische Aufbereitung anklingt. Es lohnt die Vergegenwärtigung von damaligen Werbesendungen und Fernsehserien. Müllers perfekt ausgeleuchtete und kunstvoll arrangierte Reinszenierungen zeigen weibliche Hände vorzugsweise in Nah- und Großaufnahmen, sei es bei der Verrichtung von häuslichen Arbeiten wie Putzen, Bügeln, Nähen, Brot schneiden, Dosen öffnen, Pudding garnieren, sei es beim erwartungsvollen Ankleiden zur Hochzeit. In diesen emblematischen Bildern schwingt die Erinnerung an eine kleine Französin mit, die 1965 für das erste fettlösende und gleichzeitig hautschonende Geschirrspülmittel mit dem Slogan warb: «Das neue Pril schützt ihre Hände wie ein Handschuh.» Mit einem zeitweisen Marktanteil von 50% hatte die charmante Französin einen ähnlich hohen Bekanntheitsgrad wie die Lenor-Dame mit dem guten Gewissen und wie Ariels Clementine. Die weißbeschrützte Mutter in Alpsee rekrutiert sich aus einer Armee von Müttern, die sich fortschrittsgläubig im Einsatz modernster Chemikalien rund um die Uhr für die keimfreie Sauberkeit ihres Haushalts aufopferten.

Müller inszeniert diese Tätigkeiten in genauestens arrangierten Kompositionen, die wie aus einem Warenästhetik-Katalog der Wirtschaftswunderzeit wirken

⁴⁴ Vgl. Robin Curtis: *Leben im Präsens. Matthias Müller und die Peripherien der autobiografischen Ästhetik*, in: Stefanie Schulte Strathaus (Hrsg.): *The Memo Book. Filme, Videos und Installationen von Matthias Müller*. Berlin 2007, S. 188.

und auf die Werbeästhetik der Zeit rekurren. Vergleicht man allerdings Müllers selbst gedrehte Bilder dieser Kinderzeit, so fehlen die in der zeitgenössischen Werbung durchaus vorhandenen Momente familiärer Nähe. Die offensichtliche Sehnsucht des Jungen nach Zuneigung kommt im Film in einer Found-Footage-Montage zum Ausdruck, die als Traumsequenz gedeutet werden kann: In einer Aneinanderreihung von Ausschnitten aus US-amerikanischen Kinomelodramen und Fernsehserien sinken Kinderprotagonisten ihren Filmmüttern in die Arme, die sie zu Tränen gerührt auffangen und an sich drücken. Für die narrative Logik des Films wäre es irrelevant, woher diese Fundstücke stammen. Für die historische Datierung und als Ansatzpunkt einer autobiografischen Zuweisung (Müller ist Jahrgang 1961) ist das Wiedererkennen der Szenen wesentlich. Die an dieser Stelle im Seminar vernehmbaren spontanen Ausrufe von Studierenden «Fury!» und «Lassie!» zeigen die Reminiszenz an die Geborgenheit versprechende heile Welt der eigenen kindlichen Fernsehsozialisation, die durch die wiederholte Ausstrahlung offenbar auch für jüngere Jahrgänge Gültigkeit hat.

Andere Spuren und Stränge, die aus dem Film hinausführen und die zu verfolgen sich lohnen könnte, sind die Technologiegläubigkeit, die Raumfahrt- und Himmelsmetaphorik, die Naturbegeisterung des Jungen oder die Science-Fiction Elemente.

In der hier skizzierten Auseinandersetzung mit dem Werk lassen sich folgende Erkenntnisse gewinnen: Film ist (re-)konstruierte Wirklichkeit. Film ist Intertextualität. Film lässt einen assoziativen Raum entstehen, der je nach Betrachter unterschiedliche Gedanken und Emotionen hervorruft. Wie unterschiedlich diese sein können, zeigt sich auch an ALPSEE: Während Robin Curtis den Film als Bearbeitung des nationalen Traumas der postnationalsozialistischen Ära sieht, konstatiert Peter Tscherkassky über den Film: «...wenngleich Referenzen an die NS-Zeit ausgeblendet bleiben...»⁴⁵.

3. Experimentalfilm als kunstpädagogisches Experiment: Plädoyer für einen ergebnisoffenen Versuch

Die Mehrdeutigkeit des künstlerischen Werks zwingt in ästhetisch bildenden Prozessen dazu, die eigene Person einzubeziehen. Analog zum Experiment des Filmmachers, das sich zwischen strukturellen und persönlichen Aussagen bewegt, rezipiert der Betrachter das Ergebnis des Experiments ebenfalls einerseits auf einer strukturellen, die formalen Grundlagen von Film betreffenden Ebene und andererseits auf einer persönlichen, die eigene Identitätsbildung betreffenden Ebene. Bei der Behandlung von Experimentalfilmen als filmvermittelnden Filmen möchte ich

45 Peter Tscherkassky: *A Poet of Images*. Pesaro 2000.

daher für einen möglichst offenen Diskurs plädieren, der das Vertrauen in die eigene Wahrnehmung stärkt. Gerade weil viele experimentelle Filme irritierend anders sind als das Mainstreamkino, bietet es sich an, diese Andersartigkeit in den Blick zu nehmen und beschreiben zu lassen. In Folge dieser Beobachtungen treten Fragen nach dem «Wie ist das gemacht?» (strukturelle Ebene) und dem «Was macht das mit mir?» (persönliche Ebene) auf, deren Beantwortung die Operationen des Filmemachers offen legt. Die Befassung mit dem Für und Wider der Entscheidungen, die einer jeden Operation vorangehen, zeigt, wie mit filmästhetischen Mitteln Weltsichten konstruiert und vermittelt werden. Experimentalfilme fördern im fast wörtlichen Sinn die Fähigkeit, die Welt aus mehreren Blickwinkeln zu sehen. Die britische Filmemacherin Jenny Okun formuliert: «Für mich ist Film eine Sprache, mit der wir unsere eigenen visuellen Gedankenprozesse erforschen können.»⁴⁶

Darüber hinaus kann ein Zuwachs an Schlüsselkompetenzen erreicht werden, wie sie der Deutsche Kulturrat als Nebenprodukte Ästhetischer Bildung ausweist: Offenheit für das Neue und Fremde, konstruktiver Umgang mit Unsicherheiten, genaue Wahrnehmung der veränderten Realität, Bewertung dieser Realität, Auswahl von relevanten Informationen und Optionen, Zusammenführen von Elementen, Kommunikation und Produktion von Ideen, Reflexionsvermögen, kreative Problemlösungskompetenz und Steuerungskompetenz.⁴⁷ Bei der Betrachtung von Experimentalfilmen lässt sich weit mehr erlernen als «nur» etwas über den Film.

46 For me, film is a language with which we can study our own visual thought processes.» Jenny Okun, in: *Arts Council Film-Makers on Tour catalogue*, 1980.

47 Staatsministerin Doris Ahnen: Wie engagieren sich die Länder in der kulturellen Bildung? *Tagung des deutschen Kulturrates*. Berlin 29.9.2004.

Abbildungsnachweis

Bettina Henzler

Abb. 1: CHRONOPHOTOGRAPHIE (Etienne-Jules Marey, F 1890)

Abb. 2: THE SEASONS (Arthur Pelechian, UDSSR 1975)

Abb. 3: CANON (Norman McLaren, Kanada 1964)

Abb. 4: VORMITTAGSSPUK (Hans Richter, D 1928)

Abb. 5: RAINBOW DANCE (Len Lye, USA 1936)

Abb. 6: NOTES ON THE CIRCUS (Jonas Meckas, USA 1966)

Claude und Francis Desbarats

Abb. 1: WAY DOWN EAST (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Scénographie», 1980)

Abb. 5: SIEBEN CHANCEN (*Cahiers du Cinéma*, Nr. 222, 1970)

Abb. 7: VERDACHT (*Caméra stylo*, November 1981)

Abb. 8, 11: VERDACHT; Abb. 10: DER MANN, DER ZUVIEL WUSSTE, Abb. 12: DIE VÖGEL, Abb. 13: CITIZEN KANE (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Hitchcock», 1980)

Abb. 9: OTHON (*Cahiers du Cinéma*, Nr. 223, 1970)

Abb. 14: DIE LADY VON SHANGHAI, Abb. 15: OTHELLO (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Welles», 1982)

Sebastian Schädler

Abb. 1: DAS STREITGESPRÄCH. KNACKIG ODER BEKNACKT – DAS BILD DER FRAU IN DER WERBUNG (WDR-Redaktion, D 1983)

Abb. 3, 6, 10, 20, 22, 24: SNOW WHITE AND THE 7 DWARFS (SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE, Walt Disney, USA 1937)

Abb. 5, 7, 9, 13, 15: SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE (Erich Kobler, D 1955)

Abb. 2, 16, 18: SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE (Gottfried Kolditz, DDR 1961)

Abb. 8, 19, 21, 26, 29: SNOW WHITE (SCHNEEWITTCHEN UND DIE 7 ZWERGE, Toshiyuki Hiruma, USA/J 1995)

Abb. 14: FAERIE TALE THEATRE SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARVES (SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE, TV-Produktion, Peter Medak, USA 1984)

Abb. 12, 21, 26: SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE (Rankin / Bass Prod., USA, o.J.)

Abb. 17: DIE MÄRCHENSTUNDE: SCHNEEWITTCHEN (Jünger Prod., D o.J.).

Abb. 23, 25: SHICHININ NO SAMURAI (DIE SIEBEN SAMURAI, Akira Kurosawa, 1954).

Abb. 11: SPUR DER STEINE (Frank Beyer, DDR 1966)

Abb. 4: EVITA (Alan Parker, USA 1996)

Christine Ruffert

Abb. 1: LINE DESCRIBING A CONE (Anthony McCall, GB 1973) © LUX, London

Abb. 2: AT THE ACADEMY (Guy Sherwin, GB 1974) © LUX, London

Abb. 3–5: ALPSEE (Matthias Müller, D 1994), © Matthias Müller

Winfried Pauleit

Abb. 1, 2: SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN (François Truffaut, F 1959)

Abb. 3–12: DIE FALSCHSPIELERIN (Preston Sturges, USA 1941)

Jan Sahli

Abb. 1a–b: STAR GUITAR (The Chemical Brothers, Michel Gondry, USA 2001)

Abb. 2a–b: MENSCHEN AM SONNTAG (Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, D 1929)

Abb. 3: DIE NIBELUNGEN (Fritz Lang, D Teil I 1922/Teil II 1924)

Abb. 4: A ZED AND TWO NOUGHTS (EIN Z UND ZWEI NULLEN, Peter Greenaway, GB/NL 1985)

Abb. 5a–d: LICHTSPIEL OPUS I (Walter Ruttmann, D 1921)

Abb. 6: RHYTHMUS 21 (Hans Richter, D 1924)

Abb. 7: DIAGONAL SYMPHONIE (Viking Eggeling, D 1925)

Bettina Henzler und Stefanie Schlüter

Abb. 1–4, 17–36: *ANGST ESSEN SEELE AUF* (R. W. Fassbinder, D 1973)

Abb. 5–16, 37–48, 55–57: *GEGEN DIE WAND* (Fatih Akin, D 2004)

Abb. 49–51: *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (Douglas Sirks, USA 1955)

Abb. 52–54: *FAR FROM HEAVEN* (Todd Haynes, USA 2002)

Eugène Andréanszky

Abb. 1–4 *PEAU D'ÂNE* (Jaques Demy, F 1970) © Les enfants de cinéma

Michael Loebenstein

Abb. 1: © Österreichisches Filmmuseum

Abb. 2A: © Österreichisches Filmmuseum

Abb. 2B: aus: Jim Taylor, DVD *DEMYSTIFIED*, 2002;

Abb. 2C: www.dvdafteredit.com

Abb. 4: Edition Österreichisches Filmmuseum 2006: DVD zu *BLIND HUSBANDS* (Erich von Stroheim, USA 1919)

Abb. 5: © sixpackfilm

Michael Baute und Volker Pantenburg

Abb. 1–6: *DREI MINUTEN IN EINEM FILM VON OZU* (Helmut Färber, D WDR, 1988)

Abb. 7: *FORT APACHE* (John Ford, USA 1948), Abb. 8: *VERFOLGT* (Raoul Walsh, USA 1947); beide aus: *ACTION, ACTION, ACTION – LOGISCHE DINGE IN LOGISCHER ABFOLGE. ASPEKTE DER INSZENIERUNGSWEISE VON PURSUED.* (Winfried Günther, D 2005)

Abb. 9–12: *M. EINE ANALYSE* (Jean Douchet, F 1989)

Abb. 13: *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (Fritz Lang, D 1931), aus: *Fritz Lang* (Werner Dütsch, D WDR 1991)

Abb. 14, 15: *LA SORTIE DES USINES LUMIÈRE* (Louis Lumière, F 1885), aus: *ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK* (Harun Farocki, D 1995).

Abb. 16, 17: *ATTELAGE D'UN CAMION* (Lumière, F 1897), aus: *LE CINÉMA, UNE HISTOIRE DE PLANS* (Alain Bergala, F 1998/9, Les enfants de cinéma).