

Programmgestalten und Kuratieren von Experimentalfilmen

In der Filmwissenschaft überwiegen in letzter Zeit nicht mehr die Fragen zur Ästhetik des Films, sondern die nach seiner Entstehungsgeschichte und seinen Aufführungsorten, wobei das Kino nicht mehr seine ursprüngliche privilegierte Position innezuhaben scheint. Ich plädiere in diesem Zusammenhang für eine Aufwertung des Kinos als ästhetischer Erfahrungsraum und für dessen Erhalt. Aus diesem Grunde forsche ich über Institutionen und deren Initiatoren, die das Präsentieren, Sammeln, Archivieren und Erhalten von Filmen unterstützen: nämlich die Kinemathek, das Archiv, das Festival und das Museum. Meines Erachtens leisten diese Institutionen aufgrund ihrer vielfältigen Strategien der Präsentation in elementarer Weise einen Beitrag zur Neubestimmung von Filmgeschichte. Dieses Phänomen theoretiisiere ich unter der Bezeichnung einer «performativen Praxis der Filmhistoriographie». In diesem Zusammenhang untersuche ich die Bedeutung von Film-Programmgestalten und Kuratoren.

Die bisherigen Ansätze, über Programmggeschichte zu forschen und nachzudenken, gehen nicht auf aktuelle Praktiken ein, sondern beschränken sich zumeist auf die Rekonstruktion von Programmpraktiken im frühen Kino oder die Aufführungspraxis der 1920er oder 1930er Jahre¹ oder auf die Cinephilie in den 1950er und 1960er Jahren². Im Sammelband *The Art of Programming*, 2008 herausgegeben von Heike Klippel³, spricht Anne Haller in Bezug auf das frühe Kino wegweisend von einer «medienhistorischen Verortung des Kinos aus dem Blickwinkel des Programms»⁴, die sie der sonst üblichen Datierung des Beginns des Kinos auf den Zeitpunkt der Erfindung der technischen Apparatur der Filmkamera entgegenstellt.

In meinem von der DFG geförderten Forschungsprojekt «Programmgestalten, Kuratieren und Rekonstruieren als Elemente einer performativen Praxis der Filmhistoriographie» setze ich ebenfalls an dem Punkt an, Filmgeschichte aus dem Blickwinkel des Programms zu betrachten. Zunächst habe ich Programmgestalter, Kuratoren, Künstler und Verantwortliche verschiedener Institutionen zu Wiederaufführungs- und Archivierungsstrategien befragt. Die Ergebnisse dieser wissenschaftli-

1 Jost 2002, Toulmin 2002, Hediger 2003, Decherney 2005, Wasson 2005, Musser 2006, Hagener 2007.

2 de Baecque 2005, Elsaesser/Hagener 2007.

3 In Klippels Buch richtet sich außerdem der Blick von Christian Hüls auf die Programmarbeit einiger Filmclubs, Kommunalen Kinos und auf selbständige Kuratorentätigkeit im Nachkriegsdeutschland der 1950er und 1960er Jahre. Hüls 2008.

4 Vgl. Haller in Klippel 2008, S. 20.

chen Begleitung der Praxis stehen im Wechselverhältnis mit Diskursanalysen seitens der Filmwissenschaft und Kunstgeschichte über Erhalt und Aufführungspraktiken, jenen zu Erinnerungsfunktionen im Hinblick auf Filme und denen zur ästhetischen Erfahrung. Mein Fokus liegt auf kurzen Experimentalfilmen der 1960er und 1970er Jahre, die nach langer Zeit nun erstmals an verschiedenen Orten wieder aufgeführt werden. Die ausgewählten Filme sind geprägt von ungewöhnlich poetischen auditiven und visuellen Rhythmen und ermöglichen aufgrund einer einzigartigen affektiven Zeiterfahrung einen Zugang zu einer vergangenen Ära (u.a. Bruce Conner, Thom Andersen). Darüber hinaus interessieren mich nicht nur die Rhythmen der Filme selbst, sondern auch der Rhythmus von Kurzfilmprogrammen und die Frage nach der Bedeutung der Anordnung der Filme im Programm. Einige dieser Programme werden auch auf Filmfestivals präsentiert, Programmgestalter und ihre Institutionen können hier ihre Filme vorstellen, wie beispielsweise beim Rotterdamer Filmfestival und den Internationalen Kurzfilmtagen in Oberhausen.⁵

Eine Fallstudie meiner Forschung ist das Arsenal in Berlin, im Besonderen sein «Living Archive»-Projekt (2011 bis 2013), welches 40 internationalen Künstlern, Kuratoren und Forschern die Möglichkeit gab, im Archiv zu recherchieren, Programme zu entwickeln oder künstlerische Arbeiten zu realisieren, die vom Archiv inspiriert sind oder die mit Archivmaterial künstlerisch umgehen.⁶ Als Teilnehmerin des Living-Archive-Projekts stellte ich während meiner Recherche im Arsenal fest, dass die meisten Filme, die ich suchte, mit dem Kurator des Arsenaus, Alf Bold, in Verbindung standen, da dieser eine immense Experimentalfilmsammlung aufgebaut hatte. Alf Bold, der im Jahr 1993 verstarb, hatte darüber hinaus eine besondere Praxis der Programmgestaltung entwickelt. Er nannte diese Art der Vorführung eine «improvisierte Montage». Heide Schlüpmann beschreibt seine live gestaltete Praxis in einem Interview folgendermaßen:

«Der Projektor stand im Kinoraum und er begann mit ein, zwei (Kurz-)Filmen, um dann das Programm aus seinem Gespür für die Reaktion des Publikums weiterzuführen – er hatte einen ganzen Schwung Filme neben sich liegen, aus denen er dann auswählte, und natürlich liebte er es, durch Kühnheit das Publikum zu überraschen, auch zu provozieren.»⁷

Bolds programmgestalterische Arbeit sei zudem musikorientiert und glich der eines DJs.⁸ Es ist Schlüpmann zuzustimmen, wenn sie generell die Kunst des Pro-

5 Experimentalfilmdistributionsfirmen wie Light Cone (Paris) erhalten sogar eine sogenannte *carte blanche*, bei der sie Filme ihres Verleihs einem Festivalpublikum unter ökonomischen und ästhetischen Kriterien vorstellen können.

6 Vgl. Schulte Strathaus 2013.

7 In: Klippel 2008, S. 128. Brinckmann 1990.

8 In einer Podiumsdiskussion während der Oberhausener Kurzfilmtage 2012, die zunächst «Kurator als DJ» betitelt war, wurden aktuelle Praktiken des Programmgestaltens diskutiert. Simona Monizza (Eye Film Institute) organisiert ebenfalls Experimentalfilmreihen aus den 1970er Jahren, die von DJs neu vertont werden.

grammieren als dadurch charakterisiert beschreibt, dass die Filme nicht durch den «Zugriff eines Kurators in eine Richtung gelenkt werden, sondern in ihrer Eigenständigkeit aufeinander reagieren können».

Im Allgemeinen wird die Programmgestaltung von Filmen zunehmend auch als Kuratieren bezeichnet, welches abgeleitet aus dem lateinischen *curare* «sich sorgen um» bedeutet.⁹ Das Kuratieren von Filmen definieren Paolo Cherchi Usai et al. als «the art of interpreting the aesthetics, history and technology of cinema through the selective collection, preservation, and documentation of films and their exhibition in archival presentation»¹⁰. Der Kurator Ian White (Whitechapel Gallery, London) hingegen vergleicht das Kuratieren von Filmprogrammen mit dem des Kuratierens von Gruppenausstellungen im Museum.¹¹ Filmhistorisch betrachtet entstanden erste Annäherungen von Kino und Museum zunächst in Form von Retrospektiven im Museum. Einen wesentlichen Markstein in der Verknüpfung von Programmieren und Kuratieren stellt zudem das am 3. Mai 1925 im Berliner UFA-Palast aufgeführte Kurzfilmprogramm «Der absolute Film» mit Werken von Walther Ruttmann, Vikking Eggeling, Hans Richter etc. dar.¹² Es blieb gleichwohl im Kino, als genuinem zeitgenössischen Aufführungsort, eine singuläre Erscheinung.

Seit den 1930er Jahren hat das Museum of Modern Arts in New York (MoMA) Filme als Kunst aufgefasst und als Teil der Geschichte des Designs angesehen, was der Kuratorin Iris Barry zu verdanken war. Barry konnte eine bedeutende Sammlung aufbauen. Die Entstehung dieser MoMA-Filmsammlung von 1936 steht in engem Zusammenhang mit der zeitgleichen Gründung der ersten Filmarchive in Frankreich, Deutschland und Sowjetunion, die Film unter industriellen Bedingungen produzierten und gleichwohl den kulturellen und künstlerischen Wert des Films anzuerkennen begannen.¹³ Erst 2001 jedoch widmete ein Museum dem Experimentalfilm eine ganze Ausstellung: Am Whitney Museum in New York veranstaltete die Kuratorin Chrissie Iles die Ausstellung *Into the Light – The Projected Image in American Art 1964–1977*, in der sie dort erstmals eine Reihe von Werken experimenteller Filmemacher integrierte, die zuvor in der bildenden Kunst kaum bekannt waren, beispielsweise Anthony McCall, Michael Snow und Paul Sharits. Seither treten im Zeichen einer künstlerischen Reflexion der zeitgenössischen Medienkultur generell Filmbilder vermehrt in Museumsräumen auf und werden Anlass und Gegenstand von Arbeiten der bildenden Kunst. Dieses Auftreten von Filmen im Dispositiv des *white cube* hat erneut die Rede vom «Tod des Kinos»

9 Über das Kuratieren im Museum sind die Publikationen von Cook/Graham (2010) und der Sonderband von «Texte zur Kunst» *The Curators* (2012) hervorzuheben.

10 Cherchi Usai 2008, S. 231.

11 White in einem Interview mit der Autorin 2012.

12 Vgl. Kiening, Adolf 2012.

13 Vgl. Bohn 2012. Interessant ist auch der Bericht über ein Seminar, das von der Deutschen UNESCO-Kommission vom 11. bis 14. Oktober 1966 im Museum Folkwang Essen mit dem Titel «Film im Museum» veranstaltet wurde.

aufgebracht.¹⁴ Zu diskutieren und kritisieren ist in diesem Zusammenhang die Ignoranz der Filmgeschichtsschreibung seitens der Kunstgeschichte: Zu Tage trat dies beispielsweise bei der Ausstellung des Underground-Filmmachers der 1960er Jahre, Kenneth Anger, im PS1 New York (2009), im Rahmen derer die Entdeckung eines Künstlers vorgegeben wurde, der in der Filmgeschichtsschreibung schon lange kanonisiert war.

Meines Erachtens bleibt die Kinoerfahrung trotz der heraufbeschworenen Gefahr des Verschwindens des Kinos als Ort des Films eine besondere filmische Wahrnehmungsform unter anderen, wobei ich die damit einhergehende Vervielfältigung der Aufführungsorte durchweg als Chance der strukturellen, ästhetischen und konzeptionellen Erneuerung oder Expansion des Films und des Filmischen verstehe.

Ein Beispiel für besondere Kinoerfahrungen ist das Arsenal Kino in Berlin. Während des Abschlussfestivals des Living-Archive-Projekts hatte ich die Möglichkeit, ein Programm zu gestalten, das im Arsenal-Kino 1 der Öffentlichkeit am 16. Juni 2013 vorgestellt wurde. Das Programm trug den Titel «Pragmatische Poetik des Archivs» und spiegelte auch meine filmwissenschaftliche Methode wider, die sowohl eine Analyse der Politik der Archive mit einschließt als auch die der Ästhetik der ausgewählten Filme und Programme. Der pragmatische, also organisatorische, archivarisches und kuratorische Teil einer Pragmatischen Poetik machte die erste Hälfte des Abends aus, in der ich zusammen mit Stefanie Schulte Strathaus (Ko-Direktorin des Arsenal und Leiterin des Living Archive-Projekts) und Simona Monizza (Kuratorin der Experimentalfilmsammlung des EYE Film Institute Netherlands) unterschiedliche Archivierungsstrategien ihrer jeweiligen Institutionen diskutiert habe. In dem Gespräch wurde klar, dass die Institutionen voneinander profitieren können: das Arsenal von der Expertise im Bereich der Restaurierung und Digitalisierung, das EYE Film Institute von den internationalen Marketingstrategien in Bezug auf den experimentellen Film. Im Anschluss an das Gespräch mit den Kuratorinnen habe ich das Filmprogramm gezeigt, das als «Rhythmus im Experimentalfilm» Kurzfilme des Arsenal mit einem Programm aus dem EYE-Film Institute verbindet. Dieses Programm demonstriert den ästhetischen, poetischen Teil meiner «Pragmatischen Poetik des Archivs». Hierbei habe ich kurze Filme zusammengestellt, die entweder stumm durch ihren visuellen Rhythmus bestechen oder aber einen Song als Ausgangspunkt nehmen. Es sind aus der Sammlung des Arsenal von Bruce Conner, Kenneth Anger, Marie Menken, Klaus Telscher, Gunvor Nelson sowie ein Film von Martin Visser aus dem EYE-Filmarchiv. Das Programm bestand aus folgenden Filmen:

LOOKING FOR MUSHROOMS, USA 1961, Regie: Bruce Conner (kurze Fassung) 3'

MONGOLOID, USA 1976, Regie: Bruce Conner, 4'

KUSTOM KAR KOMMANDOS, USA 1965, Regie: Kenneth Anger, 4'

ARABESQUE FOR KENNETH ANGER, USA 1961, Regie: Marie Menken, 5'

HER MONA, Deutschland 1992, Regie: Klaus Telscher, 7'
 MY NAME IS OONE, USA 1969, Regie: Gunvor Nelson, 10'
 LIGHTS, USA 1965, Regie: Marie Menken, 6'
 LABYRINTH, Niederlande 1974, Regie: Maarten Visser, 2'

Die Filme wurden im 16mm-Format projiziert. Die Auswahl der Filme beruht auf den Kriterien des Rhythmus im Film, des gemeinsamen Formats, der Länge und der Entstehungszeit. Die Reihenfolge ist poetisch-rhythmisch bestimmt. Mir war es wichtig, ganz im Sinne von Alf Bold, auch einen aktuelleren Film (Telschers *HER MONA*) in die Reihe zu integrieren und somit einen Austausch mit den früheren Filmen herzustellen. Es ist Amos Vogl zuzustimmen, der schon 1974 über einen der Filme *MY NAME IS OONA* von Gunvor Nelson und dem Soundtrack von Steve Reich schrieb: «*MY NAME IS OONA* zeigt in nachwirkenden, zutiefst lyrischen Bildern Fragmente der Bewusstwerdung eines Mädchens. Einer der perfektesten Beispiele des poetischen Kinos.»¹⁵ Bei *LOOKING FOR MUSHROOMS* geht Bruce Conner in Mexico auf Pilzsuche mit Timothy Leary zu «*Tommorow Never Knows*» von The Beatles. *MONGOLOID* ist Conners frühes Musikvideo zu Devos gleichnamigem Song. Bei *KUSTOM KAR KOMMANDOS* von Kenneth Anger streichelt ein junger Mann zu der Musik von «*Dream Lover*» sein wunschgerecht ausgestattetes Auto mit einer Puderquaste. Marie Menken dankt Kenneth Anger, dafür, dass er ihr half, den Film *ARABESQUE FOR KENNETH ANGER* in Spanien zu drehen, ein Film, in dem Menken Fliesen und maurischer Architektur zur spanischen Gitarrenmusik inszeniert. *HER MONA* von Klaus Telscher ist eine poetisches Portrait junger Männer vor einem Wasserfall zur asiatischen Musik. Bei dem stummen Film *LIGHTS* «malt Menken mit den Lichtern in den Nächten kurz vor Weihnachten, und ihre tanzenden Lichtbilder voller Freude verwandeln die Wirklichkeit – alles ist nur noch in Bewegung und Licht. Eine Hymne auf das Filmen.»¹⁶ In *LABYRINTH* von Maarten Visser, ebenfalls stumm werden Mosaiksteine benutzt, um abstrakte Muster im Geiste der visuellen Musik zu erzeugen. Was Andrea Haller bei der Beschreibung der Programmgestaltung des frühen Kinos als «Programmierung der Affekte des Publikums» beschreibt, trifft meines Erachtens besonders bei einem solchen, vom Rhythmus geleiteten Programm der 1960er und 1970er Jahre zu, da die Musik und/oder der Schnittrhythmus zusammen mit den Bildern eine Sogwirkung entwickeln. Dieses Programm, zusammen mit der Diskussion der Kuratorinnen, rekuriert darüber hinaus auf die Kernthese meines Forschungsprojekts: Filmprogrammgestalter und Kuratoren leisten einen wesentlichen Beitrag zur Erhaltung von Experimentalfilmen, da sie diese an die Oberfläche bringen und somit dafür sorgen, dass sie nicht in Vergessenheit geraten, sondern Teil der kollektiven Erinnerungskultur bleiben. Die Zusammenstellung des jeweiligen

15 Vgl. Vogl 1974.

16 Zitat von Ute Aurand auf der Arsenal Webseite. http://films.arsenal-berlin.de/index.php/Detail/Object/Show/object_id/316.

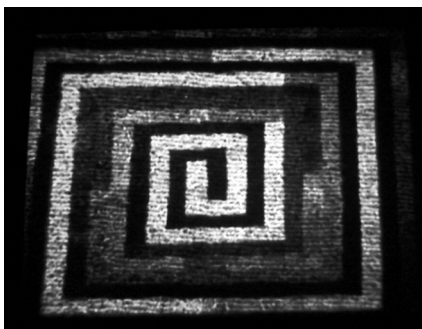
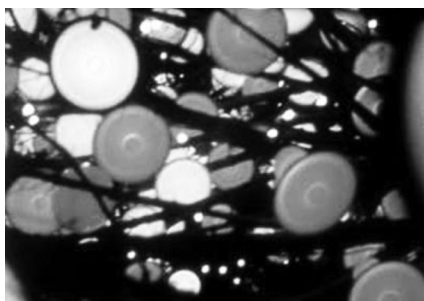


Abb. 1–8

Programms wie auch der Kontext, in dem die Filme aufgeführt werden, tragen zu einer größeren Verbreitung bei. So finden einige Arbeiten in Festivals einen Rahmen, der solchen Zuschauern die Möglichkeit der Auseinandersetzung offeriert, die sonst keinen Zugang zu diesen Kunstformen haben. Das bedeutet, dass das Programmgestalten von Filmreihen auf diese Weise zur ästhetischen Praxis des Kinos wird. Eine Praxis des Programmgestaltens kann somit als Modus der Filmhistoriographie bzw. als Film-Archäologie mit ästhetischen und kuratorischen Mitteln begriffen werden. Diese Praxis erweitert eine «revisionistische Filmgeschichtsschreibung», das Konzept einer «historischen Poetik» oder der «New Film History».¹⁷

Interessant am gesamten Living-Archive-Projekt ist, dass einige der Filme, die von den Teilnehmern im Archiv wiederentdeckt und auf festen Programmplätzen der Öffentlichkeit präsentiert wurden, sogar Gelder für eine Restaurierung oder Digitalisierung erhalten haben. Filmwissenschaftler und Kuratoren leisten in ihrer Recherche- und Präsentationstätigkeit somit auch materiell einen wesentlichen Beitrag zum Erhalt des Filmerbes und sorgen dafür, dass die Filme weiter zugänglich und Teil der Filmgeschichte bleiben.

Auch andere Institutionen arbeiten zunehmend mit Filmwissenschaftlern und Kuratoren zusammen, wie beispielsweise das Deutsche Filmmuseum resp. Deutsche Filminstitut DIF mit der Goethe-Universität in Frankfurt am Main.¹⁸ Zu wünschen wären allerdings noch weitaus mehr Synergieeffekte zwischen unterschiedlichen internationalen Institutionen wie Kinos, Kinematheken, Festivals, Archiven, Universitäten, Museen und Kulturpolitik, um auf diese Weise dem Erhalt und der Verbreitung des Films in seinen sämtlichen Facetten besser gerecht werden zu können.

Literatur

- Baecque, Antoine de: *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944–1968*. Paris 2005
- Beckstette, Sven et al: The Curators. In: *Texte zur Kunst*, 22/86, 2012, S. 1–287
- Bohn, Anna: *Denkmal Film: Band 1: Der Film als Kulturerbe*. Köln 2012
- Brinkmann, Christine N.: The Art of Programming. An Interview with Alf Bold, July 1989. In: *Millennium Film Journal* 23/24, 1990, S. 86–100
- Cherchi Usai, Paolo et al: *Film Curatorship: Museums, Curatorship and the Moving Image*. London 2008
- Cook, Sarah/Beryl Graham: *Rethinking Curating: Art After New Media*. Cambridge 2010
- Decherney, Peter: *Hollywood and the Culture Elite: How the Movies Became American*. New York 2005
- Elsaesser, Thomas/Malte Hagener: *Filmtheorie. Zur Einführung*. Hamburg 2007
- Gramann, Karola: «Man Nehme...» – ein Gespräch mit Heide Schlüppmann. In: Heide Klippel (Hg.): *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*. Münster 2008, S. 127–140
- Hagener, Malte: The Aesthetics of Displays: How the Split Screen Remediate Other Media. In: *Refractory. A Journal of Enter-*

17 Kusters 1996.

18 Vgl. Claudia Dillmann, Leiterin des Deutschen Filmmuseums in Frankfurt, in einem Interview mit der Autorin 2013.

- tainment Media 14, 2008, <http://refractory.unimelb.edu.au/2008/12/24/the-aesthetics-of-displays-how-the-split-screen-remediate-other-media---malte-hagener/>
- Haller, Anna: Das Kinoprogramm. Zur Genese und frühen Praxis einer Aufführungsform. In: Heike Klippel (Hg.): *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*. Münster 2008, S. 18–51
- Hediger, Vinzenz: Putting the Spectator in a Respective Mood. Szenische Prologe im amerikanischen Stummfilmkino. In: *montage/av* 12/2, 2003, S. 68–78
- Hüls, Christian: Das Programm – zwischen Planung, Vorschrift und «Erfahrung». Film und Programmarbeit in der BRD. In: Heike Klippel (Hg.): *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*. Münster 2008, S. 52–88
- Jost, François: Die Programmierung des Zuschauers. In: *KINtop Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 11, 2002, S. 35–47
- Kiening, Christian/Adolf, Heinrich: *Der absolute Film: Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Zürich 2012
- Klippel, Heike (Hg.): *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*. Münster 2008
- Kusters, Paul: New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft. In: *montage/av* 5/1, 1996, S. 39–60
- Musser, Charles: Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity. In: Wanda Strauven (Hg.): *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam 2006, S. 123–132
- Siewert, Senta: An der Peripherie des Kinos. Experimentelle Bewegtbilder. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft (zfm)* 09/2, 2013
- Schulte Strathaus, Stefanie: What has happened to this film? In: *Living Archive*. Berlin 2013, S. 9–20
- Toulmin, Vanessa: The Importance of the Programm in Early Film Presentation. In: *KINtop Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 11, 2002, S. 19–33
- Vogl, Amos: *Film as a Subversive Art*. London 1974/2005
- Wasson, Haidee: *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. Berkeley 2005