

EXPERIMENTALFILMPROGRAMME IN DEN 60ER UND 70ER JAHREN – EIN INTERVIEW MIT BIRGIT HEIN

Birgit Hein gehört zu den bedeutendsten deutschen Filmemacherinnen. Auf dem vierten Internationalen Filmfestival in Knokke 1967/68 lief bereits ihr erster zusammen mit Wilhelm Hein gefertigter Film *S & W* im Experimentalfilmwettbewerb. Neben ihrer eigenen künstlerischen Arbeit hat Birgit Hein immer auch Filme gezeigt. Sie ist eines der Gründungsmitglieder von XSCREEN, dem ersten Verein in Deutschland, der das »fest gefügte System von Produktion, Vertrieb und Vorführung kommerzieller Filme – sanktioniert durch staatliche Institutionen und eine entsprechend eingestellte Filmkritik«¹ – durch die Vorführung unabhängiger Filme angriff. Als Filmemacherin, Kuratorin und Autorin wurde sie zu einer zentralen Figur im filmischen Underground der späten 60er und 70er Jahre. Sie bestimmte den Umgang mit Film, speziell dem Experimentalfilm, nachhaltig mit. Ihr 1971 erschienenes Buch *Film im Underground* spielt dabei eine große Rolle und besitzt heute noch Gültigkeit. Ab 1970 kuratierte sie den Filmbereich verschiedener Ausstellungen wie *Jetzt. Künste in Deutschland heute* in der Kunsthalle Köln, 1974 die Kölner Ausstellung *Kunst bleibt Kunst, Projekt '74* und schließlich die Documenta 6 in Kassel. Seit 1990 ist Birgit Hein Professorin für Film an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig.

1. Experimentalfilmprogramme im Kino – XSCREEN. Kölner Studio für unabhängigen Film

Welche Ereignisse und Entwicklungen waren ausschlaggebend für die Gründung von XSCREEN?

Ausschlaggebend für die Gründung von XSCREEN war das Experimentalfilmfestival in Knokke in Belgien zum Jahreswechsel 1967/68. Da trafen die europäischen Filmemacher zum ersten Mal zusammen. Bereits in Knokke gab es die Bewegung und das Interesse, eine europäische Kooperative zu gründen. Das konnte aber noch nicht funktionieren, da kein Informationssystem ausgebaut

war. Nach Knokke bekamen wir eine Einladung von Rolf Wiest, der Journalist beim Kölner Stadtanzeiger war und den wir bis dahin noch nicht kannten. Er lud uns zu einem Treffen mit allen Beteiligten aus dem Kölner Raum, die in Knokke anwesend waren, ein. Unter anderem waren das Lutz Mommartz aus Düsseldorf, aus Köln Dietrich Schubert Rosenthal, später politischer Filmmacher, Wilfried Reichart, ebenfalls Redakteur beim Kölner Stadtanzeiger und Hans Peter Kochenrath. Auf diesem Treffen wurde beschlossen, einen Verein zu gründen, um unabhängige Filme vorzuführen, weil so etwas nicht existierte. Schließlich wollten alle Beteiligten unbedingt – durch Knokke inspiriert – die amerikanischen und europäischen Underground-Filme zeigen, die damals noch nicht so hießen, sondern als Experimentalfilme bezeichnet wurden.



Abb. 1: Projektion der Underground-Filme in der U-Bahn-Baustelle Neumarkt

Was verstanden Sie damals als unabhängigen Film?

Es gab mehrere Begriffe, einer davon war ›Das Andere Kino‹, mit dem die Hamburger Gruppe Ende 1967 ihr Festival benannte. Da wurden bereits Filme gezeigt von Helmut Costard, Thomas Struck, Helmut Herbst, Werner Nekes, Doro O., also von Filmemachern, die mit 16mm drehten. Unabhängig bedeutete, dass die Filme ausschließlich selbst finanziert und ohne Auftraggeber, wie zum Beispiel das Fernsehen, gemacht worden sind. Das Neue war die Filmbewegung, die Mitte der 1960er Jahre entstanden ist. Als ich mit meinem Ex-Ehemann Wilhelm Hein anfang, Filme zu machen, kannten wir persönlich keine anderen Filmemacher. Es gab aber so etwas wie Zeitgeist, auf einmal hörten wir von anderen, die solche Filme machten, wir hörten vom New American Cinema, und in Hamburg gab es schon eine Gruppe, und Knokke war schließlich der Anlass für alle, sich zu treffen. Es kamen Filmemacher aus der Schweiz, aus Italien, aus England, Frankreich, Holland und aus den USA.

Wer waren die Gründungsmitglieder von XSCREEN?

Die 13 Gründungsmitglieder waren Filmemacher, Journalisten und interessierte Freunde. Diese große Gruppe existierte aber nur sehr kurze Zeit. Es blieb der harte Kern übrig: Rolf Wiest, H.P. Kochenrath, Christian Michelis und W+B Hein. Beim ersten Treffen beschlossen wir, einmal im Monat eine Spätvorstellung im Kino zu mieten und Filme als Sonderveranstaltung zu zeigen.

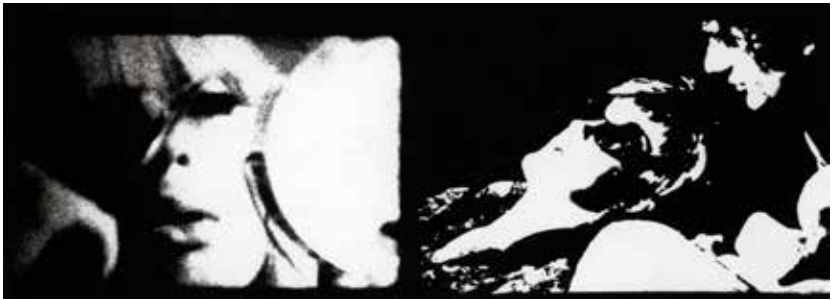


Abb. 2: Szenen aus *CHELSEA GIRLS*, Parallelprojektion

War die gesamte Gruppe an der Auswahl und Programmierung der Filme beteiligt? Welche Auswahlkriterien waren dabei für Sie wichtig?

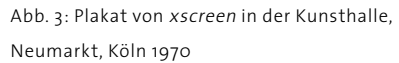
Ja, die gesamte Gruppe war bei der Auswahl und Programmierung beteiligt. Es wurde diskutiert, was wir zeigen wollten. Interessant war für uns das, was aktuell war. In unserem allerersten Programm zeigten wir zum Beispiel Filme der Wiener Filmemacher. Wir hatten Peter Weibel und Valie Export persönlich eingeladen. Sie brachten Filme von Kurt Kren, Hans Schmidt, Hans Scheugl mit, die sich damals zur Austria Filmmakers Cooperative zusammengeschlossen hatten. In unserer zweiten Veranstaltung zeigten wir die beim Oberhausener Filmfestival aus Protest zurückgezogenen Filme. Es waren Filme von Costard, Struck, Nekes und Winkelmann. Der folgende Abend wurde mit Filmen aus dem italienischen Untergrund – so haben wir es damals schon genannt – veranstaltet. Bei der nächsten Aufführung zeigten wir *CHELSEA GIRLS* von Andy Warhol. Es ging uns immer um die aktuellen Avantgarde-Filme.

Gab es Überlegungen zu einer bestimmten Anordnung bzw. Reihung der Filme?

Das stand damals in der Form noch nicht zur Diskussion. Das Wiener Programm und damit auch die Reihenfolge haben Peter Weibel und Valie Export zusammengestellt. Für die Oberhausener Filme haben wir uns keine besondere Reihenfolge ausgedacht, sondern es ging allein um die Filme selbst. Ebenso bei dem italienischen Programm: Der italienische Filmemacher, der die Filme mitbrachte, hat es zusammengestellt.

Der Begriff des Filmprogramms legt neben einer bestimmten Auswahl von Filmen – die Sie damals nach der Aktualität auswählten – eine festgelegte Reihenfolge, Länge, Thematik und Anordnung der einzelnen Filme nahe. Diese Auswahl suggeriert eine gegenseitige Beeinflussung bzw. Wechselwirkung der

Damals ging es um eine andere Strategie, nämlich um die Entscheidung für ein Programm, also zum Beispiel ›Filme der Austria Filmcooperative‹, das war die Hauptsache. Also Programme zu zeigen, von denen damals kaum jemand etwas wusste und die häufig in verschiedener Hinsicht Tabugrenzen überschritten. Die Reihenfolge der Filme innerhalb eines Programms war dabei nicht so wichtig.



Das kann man so nicht sagen. Es war klar, dass das New American Cinema mit seiner langen Tradition für uns das Interessanteste war. Es gab unglaublich wichtige Filmmacher, deren Filme wir unbedingt sehen wollten. Bereits im Mai 1968 haben wir das Programm gezeigt, das die Anthology Archives mit Vorsitz von Jonas Mekas zusammengestellt hatte. Dieses Programm war eine 80 Filme umfassende Retrospektive, die durch Europa tourte. Es war natürlich unser Anliegen, diese Filme zu sehen und auch zu zeigen. Ungefähr ein Jahr später, als sich alles eingespielt hatte, kamen auch viele Filmmacher persönlich nach Köln.

Wir wollten natürlich mit den Programmen Aufsehen erregen, das war ganz klar. Sie sollten diesen neuen Geist einer neuen, von Zensur und Kommerz unabhängigen Filmkultur ausdrücken. Was dann aber passiert ist, hätte sich keiner von uns träumen lassen. Mit dieser heftigen Reaktion eines Polizeieinsatzes von 70 Polizisten, mit Fotografen, mit Zivilpolizisten, trat eine Aktionswelle los, auf die wir keinen Einfluss mehr hatten. Schließlich haben sich der SDS [Sozialistischer Deutscher Studentenbund] Köln und der Republikanische Club eingeschaltet. Die Zeit war reif!



Abb. 4: Demonstration gegen die Zensur vor
dem Kölner Polizeipräsidium

Abb. 5: Protestaktion vor dem Kunstverein

Sie haben also etwas ausgelöst, was eine Eigendynamik entwickelte?!

Ja, absolut. Wir hätten auch keine Zeit gehabt, uns darum zu kümmern. Die Kunsthalle wurde nach Demonstrationen geschlossen. Eine Opernaufführung wurde besetzt. Davon hatten wir zunächst gar nichts mitbekommen, denn wir mussten unseren Veranstaltungsort räumen und mit dem Staatsanwalt über die Herausgabe der Filme verhandeln. Natürlich waren wir dann auch bei den Diskussionen im Kunstverein und bei den Auseinandersetzungen mit den Galeristen mit verantwortlich. Die Diskussionen steigerten sich bis zu dem Marsch vor das Polizeipräsidium mit der Forderung, der Polizeipräsident muss abtreten. Damals dachte ich, es ist eine zu große, übertriebene Aktion. Im Nachhinein stellte sich heraus, dass es keinen offiziellen Durchsuchungsbefehl gab. Die Polizeiakten sind verschwunden. Das alles war ein interner Kölner Klüngel.

Wie aus unseren weiteren Programmen hervorgeht, haben wir uns auch politisch gesehen. Wir zeigten ja Dokumentarfilme, das fünfte Pro-

gramm ging um Nordvietnam, um US-Kriegsverbrechen, wir zeigten u.a. den Film *WE SHALL CONTINUE* über Lyndon B. Johnson oder später den kubanischen Film *LA HORA DE LOS HORNOS* von F. E. Solanas. Es ging darum, Filme zu zeigen, die sonst keine Möglichkeit, keine Chance hatten, an die Öffentlichkeit zu kommen. Natürlich zeigten wir nur Filme mit einem bestimmten Anspruch. Wir haben nicht verkrachte Fernsehfilme oder Amateurfilme gezeigt, es ging rein um den künstlerischen und politischen Anspruch.

Wie sah dieser künstlerische und politische Anspruch aus?

Dass die Filme formal wie inhaltlich dem Avantgarde-Anspruch genügten.

Veränderte sich die Pressereaktion im Laufe der Zeit?

Da waren wir in einer ganz guten Situation, weil drei der Mitglieder für den Kölner Stadtanzeiger geschrieben haben. Deren Artikel waren immer sehr positiv.

Die negativen Reaktionen kamen also hauptsächlich von der Polizei und der Staatsanwaltschaft?

Ja, allerdings hatten wir auch die konservative Kölnische Rundschau als Konkurrenz. Sie schrieben aber nur ein einziges Mal über XSCREEN, dass alles schlimm, schrecklich und scheußlich ist, und dann schrieben sie nie wieder über XSCREEN. Aber das war uns egal, denn die wichtige Zeitung war der Kölner Stadtanzeiger, und gerade die Filmseite, die jeden Samstag erschien, wurde in ganz Deutschland gelesen. Es gab ein starkes Bewusstsein für Film, auch bei den Redakteuren. Zu diesen gehörte zum Beispiel Hans Christian Blumenberg, der später für die ZEIT schrieb und heute Regisseur ist. Wilfried Reichart, XSCREEN-Gründungsmitglied, war bis zu seiner Pensionierung Redakteur beim WDR. Das heißt, diese Personen waren einflussreich. Dadurch hatten wir einen riesigen Vorteil. Wir hatten die Zeitung sozusagen auf unserer Seite.

Wie wurden die ersten Programme vom Publikum angenommen? Wie war der weitere Verlauf?

Die erste Veranstaltung haben wir gleich zweimal angesetzt, weil die erste ausverkauft war. Die zweite wurde gleich nach der ersten gezeigt und fing nachts um zwei an. Die Veranstaltungen waren wahnsinnig gut besucht. Es entstand der Mythos vom Underground. Es ging um Erotik, es ging um Sexualität. Damals gab es ja noch den Pornographie-Paragrafen: das Verbot, in öffentlichen Vorführungen Sexualität zu zeigen, und natürlich haben gerade diese Filme mit Tabus gebrochen. Deswegen waren diese Veranstaltungen erst mal sehr gut besucht. Die späteren Vorführungen mit rein strukturellen Filmen waren nicht so gut besucht. Filme von Ken Jacobs wie TOM TOM THE PIPERS'S SON (86 min.) waren lang. Das war harter Tobak für das Publikum.

Das Publikum zeigte also großes Interesse aufgrund der Tabubrüche in Filmen?!

Ja, auf der einen Seite aufgrund der Tabuthemen und auf der anderen Seite wegen Künstler wie Andy Warhol, der damals bereits ein totaler Mythos war. Warhol war bereits in der Presse präsent, bevor je was von ihm in Deutschland gezeigt wurde. Dadurch war die Öffentlichkeit sehr hellhörig. Als wir CHELSEA GIRLS im April 1968 zeigten, mieteten wir das größte Kino von Köln. Mittags, innerhalb einer Stunde waren alle Karten ausverkauft. Das war für uns sehr beeindruckend. Auch, dass die Botschaft so schnell angekommen ist. Es gab nur eine sehr kleine Zeitungsanzeige mit fünf Zeilen, dass der Film am selben Abend lief. Trotzdem gab es diesen Effekt.

Hatten Sie Schwierigkeiten, an die Filmkopien zu gelangen?

Die Kopien mussten zu dieser Zeit mit den Künstlern selbst kommen. Die Filme des New American Cinema wurden von P. Adam Sitney, dem Theoretiker des New American Cinema, begleitet. Während die Filme aus dem italienischen Untergrund mit dem Filmemacher Alfredo Leonardi gekommen sind. Auch die Österreicher haben ihre Filme selbst mitgebracht. Deswegen mussten wir für die Finanzierung der Reisekosten sorgen, da die Künstler persönlich anreisen. Wir hatten auch Australier zu Besuch, die australische Filme mitbrachten. Takahiko Limura hat seine eigenen Filme mitgebracht und ein Programm der japanischen Film-Coop. Die Warhol-Filme konnten wir ausleihen. Natürlich reiste Andy Warhol nicht mit seinen Filmen, aber einige seiner Stars haben sich schon mit einigen Filmrollen auf den Weg gemacht.

Wie beschreiben und ordnen Sie die Bewegung von XSCREEN und dessen Bestrebung historisch ein? Welche Wirkung hat es beispielsweise auf die Filmgeschichte? Inwieweit hat es die Entwicklung und den Umgang mit Film beeinflusst?

Das kann ich nicht direkt sagen. Es gab nicht nur XSCREEN, wir waren nur die ersten. Kurz darauf wurde in München das Undependent Filmcenter gegründet. An verschiedenen Orten entstanden Kinos wie in Amsterdam das Elektrik-Cinema, das Abaton in Hamburg und Zusammenschlüsse wie die Freunde der Deutschen Kinemathek mit dem Kino Arsenal in Berlin. Es war nicht alleine XSCREEN, sondern es waren die Orte mit Veranstaltern, die Mut hatten, Filme zu zeigen, die auch Probleme mit der Staatsanwaltschaft nach sich ziehen konnten. Die späteren Filme von Muehl haben nur wir und das Undependent Filmcenter in München gezeigt, diese wären sonst nicht an die Öffentlichkeit gekommen. Wie gesagt, wir waren nicht die einzigen, aber die ersten, deswegen hat sich ein Mythos darum gebildet. Die Folge davon war, dass eine Aufmerksamkeit für diese Filme entstand, und daraus entwickelte sich sehr schnell die Bestrebung zu Kommunalen Kinos. Die Freunde der Deutschen Kinemathek wollten kein Underground-Club sein, sondern Filmkunst zeigen. Damit, mit dem Programm Kino Arsenal, waren sie die ersten in Deutschland und sind bis heute die wichtigste Abspielstätte für unabhängige Filme. Das Bewusstsein für Filmkunst ist in Deutschland bis heute leider unterentwickelt. Immer noch wird Filmwissenschaft, zumindest die Filmgeschichte, an den Hochschulen sehr stiefmütterlich behandelt. Im Vergleich zu Frankreich, Italien oder den USA steht Deutschland immer noch hinten an. Deshalb sind die Initiativen wie die der Berliner Freunde oder in München das Filmmuseum, das Frankfurter Filmmuseum unglaublich wichtig, um ein Bewusstsein für Film als Kunst oder als künstlerisches Medi-

um, egal ob Spielfilm oder Avantgarde-Film, zu schaffen. Anfang der 70er Jahre fingen junge Redakteure beim WDR und ZDF erstmalig an (beide ehemalige XSCREEN-Mitglieder), seriös historische Filme ins Programm zu nehmen. Es ist heute immer noch schwierig, in Deutschland Underground-Filme und historische Filme auszuleihen. Für unsere Filmprogramme gibt es nur die ›Freunde‹ in Berlin und sonst Light Cone in Paris oder Lux in London.

Wie sehen Sie die Situation heute? Kommunale Kinos und Programmkinos werden geschlossen. Es gibt kaum noch Kinos, die tatsächlich ein alternatives Programm zeigen, statt das Hollywood-Kino zu bedienen.

Ja, genau. Das ist die Situation heute, 40 Jahr später. Damals entstanden die kommunalen Kinos, die von den Städten ähnlich wie Museen subventioniert wurden. Der Vergleich ist natürlich immer sehr traurig gewesen. Der Kölner Kulturetat betrug ungefähr 53 Millionen. Aber es gab nie Geld für ein kommunales Kino, da sich die Stadt Köln weigerte. Dahinter standen die Kinobesitzer, die die Konkurrenz fürchteten. In anderen Städten sah es etwas besser aus, aber die Summe, die für ein Kommunales Kino ausgegeben wurde, stand nie auch nur annähernd im Verhältnis zu dem, was Opern, Schauspielhaus und Museen von den Städten zur Verfügung gestellt bekommen haben. Dies ist bis heute nicht anders!

2. Experimentalfilmprogramme in Ausstellungen – Kunst bleibt Kunst, Projekt '74; Film als Film; Documenta 6

Im Jahr 1970 haben Sie angefangen, Filme für Ausstellungen zu kuratieren. Wie bewerten Sie die Entwicklung – auch in finanzieller Hinsicht –, dass das Museum als kulturelle Institution Spielort für Experimentalfilm geworden ist?

Nein, das Museum ist eben nicht Spielort für den Experimentalfilm geworden. Die erste Kunstaussstellung mit einem Filmprogramm fand 1970 in der Kunsthalle Köln statt und hieß *Jetzt. Künste in Deutschland heute*. Da habe ich den Katalogtext geschrieben und gemeinsam mit Wilhem Hein die Auswahl getroffen. Als Nächstes fand 1971 mit *Prospect 71 Projection* eine Ausstellung mit Filmen von bildenden Künstlern in der Kunsthalle Düsseldorf statt. Dann folgte *Kunst bleibt Kunst, Projekt '74*, dann die Documenta 6. Bei den beiden Ausstellungen waren wieder Wilhelm und ich für das Filmprogramm verantwortlich. Schließlich setzte sich die Videokunst aufgrund der Präsentationsproblematik durch und nicht der Film. Die Diskussion, wie man Film im Kunstzusammenhang zei-

gen kann, ist bis heute nicht abgeschlossen. Nimmt man einen Film ernst, der Anfang, Mitte und Ende hat, kann man ihn nicht so präsentieren, dass die Leute rein und raus laufen, sondern muss Anfangszeiten festlegen. Das ist zum Beispiel bei den Documenten ganz unterschiedlich gehandhabt worden. Bei der letzten Documenta [11] lief der 6-stündige Film *SÜDOSTPASSAGE* von Ulrike Ottinger permanent durch und die Besucher gingen rein und raus, wie sie lustig waren. Es gab aber auch Extraprogramme im Kino, in dem die Filme im Zusammenhang mit der Documenta, aber als Film im Kino, gezeigt wurden.

Wie haben Sie das Problem der Präsentation und der Zeitstrukturen, die der Film vorgibt, in der Ausstellung »Kunst bleibt Kunst, Projekt '74« gelöst?

In der Ausstellung gab es feste Programme mit Anfangszeiten. Im Ausstellungszusammenhang gab es einen Raum, in dem nicht nur Filme gezeigt wurden, sondern auch Filmperformances stattfanden. Der Raum war abgedunkelt, und es gab Sitzmöglichkeiten wie im Kino.

Nach welchen Kriterien stellten Sie die einzelnen Programme für die Ausstellung »Kunst bleibt Kunst, Projekt '74« zusammen? Aus welchen Gründen wählten Sie den Bereich des strukturellen Films aus?

Weil die Filmemacher sich in ihren Filmen mit vergleichbaren Problemen auseinandersetzten wie die übrigen Künstler der Ausstellung. Das waren Themen wie ›Kunst in der reproduzierten Welt‹ und ›Wahrnehmung als primäre Erfahrung‹.

Im Jahr 1977 kuratierten Sie zusammen mit Wulf Herzogenrath die Ausstellung *Film als Film*. Zeigten Sie die Filme da ebenfalls zu einer bestimmten Zeit?

Bei der Ausstellung *Film als Film*, die praktisch parallel zur Documenta 6 lief, hatten wir ein Filmprogramm mit festen Anfangszeiten, das wiederholt wurde. Im Kunstverein gab es einen Extraraum, der als Filmraum bezeichnet wurde.

Welches Anliegen verfolgten Sie mit dieser Ausstellung?

Mit *Film als Film* wollten wir eindeutig zeigen, dass Film ein Teil der bildenden Kunst ist und feste Wurzeln hat. Wir zeigten die Tradition von den Anfängen des 20. Jahrhunderts bis hin zum Ende der 70er Jahre. Bereits im frühen 20. Jahrhundert gab es die Tradition der Auseinandersetzung von Künstlern mit Film, die durch den Zweiten Weltkrieg, zumindest in Europa, unterbrochen wurde. Weitergeführt wurde diese Entwicklung in den USA, nur dort gab es eine Kontinuität des Films im Bereich der bildenden Kunst. In den USA gab es auch die ersten Künstler, die Film als künstlerisches Mittel unabhängig von

seiner Erzählfunktion benutzt haben. In den 20er Jahren waren vor allem die deutschen und französischen Künstler die Avantgardisten, die sich mit Film beschäftigt haben. Wir wollten in der Ausstellung *Film als Film* diese Tradition zeigen und in Zusammenhang mit der Entwicklung des strukturellen Films der 60er und 70er Jahre bringen.

***Film als Film* schaffte somit einen Überblick über die Entwicklung des Experimentalfilms.**

Ja, es sollte die erste historische Zusammenfassung im Kunstbereich sein. Es gab Experimentalfilm und Film-Performances mit Multiprojektionen wie die von Malcolm LeGrice. Aber es wurden auch Objekte gezeigt, wie zum Beispiel ein futuristisches Gemälde von Walther Ruttmann oder Phasenbilder von Hans Richter. Ein Rollenbild von Viking Eggeling, das einzig gesicherte Original zu ›Diagonalsymphonie‹, wurde aus Stockholm mit einer Begleitperson eingeflogen. Wir wollten deutlich die Verbindung der künstlerischen Arbeit und die Beziehung zum Film zeigen. Wulf Herzogenrath als Bauhaus-Spezialist war der geeignete Mann, diesen Zusammenhang herzustellen. Am Bauhaus wurden bereits viele Experimente mit Lichtprojektionen gemacht, auch wenn es sich nicht direkt um Film handelte, war es im Grunde eng miteinander verknüpft. In der Ausstellung ging es um den abstrakten Film von den 20er Jahren bis heute. Die andere wichtige Tradition des Experimentalfilms, nämlich die des surrealistischen Films, ist in der Ausstellung nicht berücksichtigt worden. Eine solche zweite Ausstellung war geplant, ist aber nicht zustande gekommen.

Sie wollten bereits das Filmprogramm zur Documenta 5 gestalten, was allerdings nicht zustande kam. Wie sehen Sie das Großprojekt Documenta im Verhältnis dazu, dass Sie Festivals boykottiert und Gegenaktionen gestartet haben? Welches Potenzial hatte die Documenta für Sie hinsichtlich des Experimentalfilms?

Als wir anfangen, Filme zu machen und zu zeigen, war unser Ziel, Film als neues Medium der bildenden Kunst zu etablieren. Deswegen war unser Bezugsrahmen zunächst nicht das Kino, sondern der Kunstbereich. Zu dieser Zeit war unser Hauptinteresse, Filme im Kunstzusammenhang zu zeigen, d.h. in Ausstellungen in Kunstvereinen und Galerien. Es hat aber nie wirklich funktioniert. Dann kam sehr schnell die Videokunst auf, die sich viel besser präsentieren ließ. Man brauchte keine dunklen Räume, keine Projektion, und die Vorführtechnik war einfacher und weniger anfällig als die 16mm-Technik. Aus diesen Gründen lief es sehr schnell auf die Videokunst hinaus, und der Film wurde verdrängt. Nach der Documenta 6 wurde Film kaum noch in Ausstellungen

gezeigt. Interessanterweise erhielt der Film erst ab der Documenta 10 unter Catherine David erneut Einzug in die Documenta. Sie zeigte u.a. auch Dokumentarfilme. Es gab verschiedene Möglichkeiten der Präsentation. Filme wie der DIAL H-I-S-T-O-R-Y von Johan Grimmonprez wurden mit festgelegten Anfangszeiten gezeigt. Filme, die Auftragsfilme waren, liefen von vornherein im Kino, und es wurden Filme auf Monitoren präsentiert, wie zum Beispiel Helen Levitts IN THE STREET, ein früher Dokumentarfilm aus den späten 40er Jahren. Seitdem ist Film erneut auf der Documenta vertreten. Ebenfalls die Videokunst, die im Gegensatz zu Film viel prominenter dargestellt ist.

Nach welchen thematischen Kriterien erstellten Sie das Programm für die Documenta 6?

Es ging nicht um thematische Kriterien, sondern um individuelle künstlerische Positionen in der aktuellen Kunst.

Wie wurden die Filme präsentiert?

Auf der Documenta 6 hatten wir ebenfalls einen festen Programmplan für die Filme. In der Eröffnungswoche haben wir vor allem Expanded Cinema Performances vorgestellt, zu denen die Künstler eingeladen waren. Sie waren alle da: Ken Jacobs, Tony Conrad, Paul Sharits, Anthony McCall, Michael Snow, Peter Gidal, Malcom LeGrice. Ihre Filme liefen dann für die Dauer der Ausstellung in einem festen Programm.

Denken Sie, die Präsentation von Film in einer Kunstaussstellung bzw. auf einem Monitor wird dem Film gerecht?

Grundsätzlich ist gegen die Präsentation auf einem Monitor nichts einzuwenden. Es kommt auf den Film an. Manche Filme oder Videos sind sogar für Monitore konzipiert.

Problematisch ist es, wenn lange Filme mit erzählerischem Inhalt in einer permanenten Projektion als Loop präsentiert werden. Das veranlasst das Publikum, beliebig rein und raus zu gehen. Filmemacher, die sich bereit erklären, derartige Kompromisse zu machen, kann ich nicht verstehen. Wenn ich den Film ernst nehme, muss ich dafür sorgen, dass man ihn komplett sieht und den Ablauf erkennt. Es ist eine Entwicklung, es gibt eine Geschichte, die erzählt wird. Chantal Akerman zum Beispiel verteilt in einer Arbeit ihren Film auf mehrere Monitore. Immer nur ein Stückchen für einen Monitor, die alle gleichzeitig im Raum stehen. Der Besucher kann hin und her gehen und sich den Film selbst zusammensetzen. Das ist ein Kompromiss an die Vorführung im Museum. Nach der Documenta 6 war ich unheimlich enttäuscht, auch frustriert. Ich

dachte, vergessen wir den Film im Kunstbereich. Das funktioniert nicht und das wird nicht funktionieren. Suchen wir andere Orte. Das entsprach wiederum sehr dem Zeitgeist, denn zur selben Zeit sagten die amerikanischen Künstler, die mit Film gearbeitet haben, wir verlassen das Museum, das ist uns viel zu steril. Wir gehen jetzt in Bars, wir gehen in Kneipen, wir suchen uns unsere neuen Orte. So haben wir uns auch neue Orte gesucht und sind ein paar Jahre mit unserer Performance in kleinen Kabaretts und Kneipen aufgetreten. Mit dem Film *LOVE STINKS* sind wir schließlich ins normale Kino gekommen, d.h. in Kommunale Kinos und auch in Kinos, die Sonderprogramme zeigten.

Wurde der Film, speziell der Experimentalfilm, Ihrer Auffassung nach mit der Präsentation in angesehenen Kunstinstitutionen etabliert?

Seit den 90er Jahren gibt es die neue Entwicklung vom White Cube zum Black Cube. Nehmen wir die *Phoenix-Tapes* von Matthias Müller und Christoph Girardet, die von einem Museum in Auftrag gegeben und im Museum präsentiert worden sind. Das hat einen enormen Schritt zur Etablierung der beiden Künstler beigetragen, es hat sie bekannt gemacht und ihre künstlerische Position etabliert. Matthias Müller hat durch seine Präsenz im Kunstbereich eine ganz andere Position bekommen, als ihm das Kino je hätte bieten können, das muss man auch sehen. Andererseits haben Müller und Girardet durch ihren Preis für den besten Kurzfilm in Cannes 2006 auch eine enorme Anerkennung bekommen. Dennoch, der Filmbereich ist erneut kommerziell geworden. Programmkinos werden geschlossen, und die Zeit des Aufbruchs ist eindeutig vorbei. Jetzt muss man schauen, wie es weitergeht. Einerseits sind die Kunstvereine und Museen sehr viel mehr am Avantgarde-Film interessiert als vorher, speziell in England; in Deutschland kann man das nicht unbedingt sagen. Die Engländer haben eine große Retrospektive des Expanded Cinema der Londoner Avantgarde namens *Shoot Shoot Shoot* erstellt. Dieses Programm schicken sie um die ganze Welt. Das läuft in der Tate Modern, das läuft in Museen und ist anerkannt. Expanded Cinema könnte im Kino nie laufen.

Sehen Sie derzeit einen Trend, verstärkt Filme im Museum zu zeigen?

Dass keine Ausstellung ohne Monitor läuft, gibt es seit vielen Jahren. Aber ich sehe das sehr kritisch, da immer noch die Kunstkritik fehlt, die diese Arbeiten einordnen und Dilettantismus von Professionalität unterscheiden kann. Das ist leider so. Es ist mühsam, die Kunstkritik zu Film- und Videoarbeiten zu lesen, weil man merkt, die Kritiker haben sich nie mit den Anfängen beschäftigt. Sie haben von der Geschichte keine Ahnung, zum Beispiel, dass die Videokunst eindeutig aus dem Experimentalfilm erwachsen ist. Diese Tatsache wird

nicht in der richtigen Weise berücksichtigt, auch weil die Filme nicht zu sehen sind. Es ist schwierig und mühsam, sich einen Überblick über die Geschichte zu verschaffen. Von daher sind wir immer noch in einer ganz merkwürdigen Aufbruchssituation. Ich komme mir schon völlig idiotisch vor. XSCREEN ist 40 Jahre her, das erste große Auftreten des New American Cinema war 1960, das ist jetzt fast 50 Jahre her. Viele wichtige Filme sind in den 50er Jahren entstanden. Ich erinnere nur an die Entwicklung seit 1940 an der Westküste mit Maya Deren und den Filmemachern derzeit, dem frühen Brakhage, dem frühen Kenneth Anger und Gregory Markopoulos. Diese Tradition ist immer noch nicht so aufgearbeitet, dass Wissenschaftler darauf aufbauen und ihre Theorien entwickeln können. Interessanterweise rücken die 60er Jahre jetzt in das Blickfeld. Die Ausstellung *X-SCREEN, Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre* im Museum für Moderne Kunst (Mumok) 2003 in Wien ist ein sehr gutes Beispiel dafür, wie notwendig es ist, die 60er Jahre noch einmal mit einem neuen Blick aufzuarbeiten. Das findet jetzt statt. Jetzt wird erkannt, wie wichtig die 60er Jahre für die Kunst, auch die des 21. Jahrhunderts, gewesen sind.

Sie sind gleichzeitig Filmemacherin und Filmkuratorin. Ist das Programmieren von Filmen für Sie auch Kunst?

Es gibt neuerdings den Begriff des Kurators als Künstler, also nicht der Künstler als Kurator, sondern der Kurator als Künstler. Das finde ich unerträglich, dann ist der Kurator wichtiger als das, was er kuratiert. So weit sollte es nicht gehen! Harald Szeemann hat diesen Typen geschaffen, aber ich glaube nicht, dass Szeemann sich als Künstler feiern lassen wollte. Aber an Szeemann war wichtig, dass er eine bestimmte Kunstposition oder Richtung vertreten und fördern wollte. Ebenso verhielt es sich mit XSCREEN. Wir wollten mit dem Programm und später ich als Kuratorin eine bestimmte Kunstform, in diesem Falle Film, an die Öffentlichkeit bringen mit den Qualitätsmaßstäben, die dazu notwendig sind. Das war sehr entscheidend! *Als Film im Underground* erschien, wurde ich von vielen Leuten angegriffen, weil sie meine Qualitätsmaßstäbe nicht nachvollziehen konnten. Grade diese sind aber heute noch gültig. Das Setzen und Klarstellen von Qualitätsmaßstäben ist beim Kuratieren sehr wichtig. Gerade wenn man etwas Neues einführt, so wie wir damals den Undergroundfilm präsentiert haben, der völlig unbekannt war und erst gerade in einer ganz kleinen Gruppe anging. Kuratieren ist eine wichtige, verantwortungsvolle, sehr kreative Position. Florian Wüst ist beispielsweise ein wunderbarer Kurator, der mit neuen Ideen an die Arbeit geht. Sein Geschick, historische und zeitgenössische Filme zu verbinden oder auch einen Film, der alleine nicht wirken wür-

de, mit anderen zu kombinieren und im Zusammenhang eine andere Qualität erhält, finde ich hervorragend. Deswegen würde ich aber nicht sagen, dass der Kurator Künstler ist. Florian Wüst ist Künstler als Kurator. Dabei sind die Aufgaben und Strategien für Kuratoren sehr unterschiedlich, je nachdem, ob es sich zum Beispiel um Retrospektiven oder Länderprogramme handelt oder ob es um Filme zu bestimmten wissenschaftlichen oder philosophischen Themen geht. Also es gibt auch den Wissenschaftler als Kurator.

Sie sprachen von der Kombination historischer und neuerer Filme. Wie sind Sie damit in Ihren Ausstellungen umgegangen?

Bei der Documenta ging es ausschließlich darum, die aktuelle Kunst zu präsentieren und Maßstäbe anzusetzen, Qualitätsmaßstäbe, die für mich die wichtigen und gültigen waren. Bei der Ausstellung *Film als Film* ging es darum, die wichtigen historischen Werke zu zeigen. Es war eine historische Ausstellung, die dementsprechend von den Anfängen bis zur Gegenwart konzipiert war. In der Gegenwart haben wir die unserer Meinung nach wichtigsten Werke und Künstler vorgestellt, die in diese Tradition gehören.

Welche Qualitätsmaßstäbe und Kriterien waren damals für Sie wichtig? Welche besitzen für Sie heute noch Gültigkeit? Haben sich Ihre Anforderungen an Filme, Filmprogramme und deren Programmierung verändert?

Ich selber mache jetzt andere Filme als in den siebziger Jahren. Deswegen haben sich meine Maßstäbe und Kriterien aber bis heute nicht geändert. Die Anforderungen an die zeitgenössischen Filme sind die gleichen wie an die historischen. Mir ist es unter anderem immer noch wichtig, auf bedeutende Positionen hinzuweisen, die in der Kunst noch immer nicht den vollen Stellenwert haben. Man muss sich klar machen, dass über Andy Warhols Filme nur Filmtheoretiker und keine Kunsthistoriker schreiben, obwohl er einer der wichtigsten Künstler des 20. Jahrhunderts ist. Auf dem 20. Europäischen Medienkunstfestival durfte ich gerade zwei Programme meiner Wahl kuratieren. Ich habe Jack Smith und Andy Warhol ausgewählt, um zu betonen, dass die Medienkunst aus der Tradition des Experimentalfilms hervorgegangen ist.

Wie sieht für Sie ein komplettes Programm aus? Gehören Einführung und anschließende Diskussion für Sie dazu?

Das gehört auf jeden Fall zum Programm, wenn man es an der Hochschule macht. Das ist was anderes als eine Veranstaltung im Kino. Als wir damals die XSCREEN-Veranstaltungen gemacht haben, haben wir nicht immer Einführungen gehalten. Wir haben natürlich Filmemacher vorgestellt und dem

Publikum ihren Hintergrund mitgeteilt, aber es war keine Form der wissenschaftlichen Veranstaltung. Wenn die Künstler/Filmmacher anwesend waren, haben wir natürlich nach der Vorführung diskutiert.

Unterschied sich das Publikum im Kunstverein von dem von XSCREEN?

Das interessierte Publikum ging sowohl ins Kino als auch in den Kunstverein oder ins Wallraf-Richartz-Museum. Es war ein bestimmtes Publikum, das auch diskutieren und mit dem Filmmacher reden wollte.

Wie sieht für Sie der geeignete Ort zur Vorführung von Filmen aus? Wir haben vom Kino, von Museen, Sie haben von Zwischenorten gesprochen; welcher Ort wird dem Film am meisten gerecht?

Der Ort, an dem die Filme ernst genommen werden, das kann in den verschiedensten Institutionen und Veranstaltungszusammenhängen sein. Wenn die Filme ernst genommen werden sollen, bemüht man sich auch um eine professionelle Präsentation, und das beinhaltet eine entsprechende Technik in einem passenden Raum.

Wie sehen Sie den Kinoraum und die Vorführung der Filme im Sinne Peter Kubelkas?

Dieses schwarze Kino ging bereits in eine elitäre Sache, in den Geniekult über, den wir sehr angegriffen haben. So weit muss es nicht gehen. Dann soll man sich zu Hause hinsetzen. Kino ist immer noch ein Ort der Kommunikation, und das ist ein sehr begrüßenswerter Unterschied zu einer Ausstellung, wie ich finde. Im Kino sieht man sich den Film gemeinsam an und redet nachher, wenn es organisiert ist, gemeinsam mit verschiedenen Personen über einen Film. In der Galerie sehen sich alle einzeln die Werke an, es wird nie ein Bild zusammen betrachtet. Die Personen, die ins Museum kommen, laufen rum und unterhalten sich vielleicht in kleinen Grüppchen. Aber es findet nie eine gemeinsame Auseinandersetzung statt. Das ist der Unterschied zum Kino. Wenn ich also ein Kubelka-Kino habe, in dem alle mit Scheuklappen sitzen, finde ich das übertrieben. Das ist für mich nicht der ideale Ort. Aber es kommt immer auf die Filme an. Es gibt unterschiedlichste Inhalte und Intentionen. Manchmal ist es gerade schön, wenn man bei der Filmprojektion die Reaktionen des Publikums mitbekommt. Manchmal wird man wahnsinnig, wenn man das Knistern von Bonbonpapieren hört.

Würden Sie Filme erneut im Ausstellungsraum zeigen?

Ja natürlich, wenn die Vorführbedingungen, wie oben schon gesagt, professionell sind.

Anmerkungen

- 01► Aus dem Flugblatt zur Gründung von XSCREEN abgedruckt, In: (1985) Deutsches Film-museum Frankfurt am Main (Hrsg.): *W + B Hein: Dokumente 1967–1985, Fotos, Briefe, Texte* in der Reihe Kinematograph, Nr. 3

XSCREEN-Veranstaltungen 1968-1971 – Programm eines Undergroundkinos

1968

24.3.1968

Wiener Avantgarde – Filme und Aktionen; vorgestellt von Peter Weibel und Valie Export: tv, Papa und Mama, Leda und der Schwan, 20. September (Kurt Kren), Erotikon, ZZZ Hamburg Spezial, Schumanngasse (Hans Scheugl), Denkakt, Filmreste (Ernst Schmidt)
Abstrakt Film Nr. 1, Cutting (Valie Export), Haben Sie Feuer? Action Lecture, Fingerprint, Nivea, Schütten, Glanz und Schicht des Zelluloid (Peter Weibel), Instant Film (Valie Export, Peter Weibel)

6.4.1968 und 7.4.1968

Die beim Oberhausener Kurzfilmfestival aus Protest zurückgezogenen Filme:
Warum hast du mich wachgeküßt (Costard), Der warme Punkt (Struck), Score (Rosenthal), Jüm-Jüm (Nekes), Die Treppe (Mommartz), Adolf Winkelmann Kassel 9.12.1967 11.45, 31 Sprünge (Winkelmann), Under my thumb (Müller), Renate (Jungmann), Besonders Wertvoll (Costard), Schnitte für ababa (Nekes)

28.4.1968

Filme aus dem italienischen Underground:
Ciao, Ciao (Vergine), Fanimestro (Patella), Non permetterò (Turi, Capanna), Cinegiornale, Organum Multipulum, Se l'inconscio si ribella (Leonardi)

29.4.1968

The Chelsea Girls (Andy Warhol)

12.5.1968

Sons and Daughters (Jerry Stoll)

25.5.1968 – 29.5.1968

Filme der New American Cinema Group:

Through A Lens Brightly: Mark Turbyfill, Himself As Herself (Gregory Markopolous), Winter 64/66 (David Brooks), Adebarr, Schwechater, Arnulf Rainer, Unsere Afrikareise (Peter Kubelka), Little Stabs At Happiness (Ken Jacobs), Anti Corrida (Jerome Hill), Peyote Queen, Trap Dance (Storm de Hirsch), Outer And Inner Space (Andy Warhol), European Diaries (Taylor Mead), Senseless, Chumlum (Ron Rice), Fat Feed (Red Grooms), Overflow, Detonation (Carl Linder), Tung, Castro Street (Bruce Baillie), Bardo Follies (George Landow), Songs 1-26 (Stan Brakhage)

6.7.1968

A Mosca Cieca (Romano Scavolini)

18.8.1968

US Kriegsverbrechen (Nordvietnam)

We shall continue (offizieller Film über LBJ), Wir sind stärker geworden (Dietrich Schubert-Rosenthal)

6.9.1968

Filme von Aldo Tambellini:

Black Plus X, Black Is, Moonblack-Sunblack, Black Video I, Black Video II

29.9.1968

Filme von Klaus Schönherr (Zürich):

Thaler's, Meier's, Sadkowski's Life in the Evening; Die Suppenterrine oder der Popo der Madame; Play 1-3

13.10.1968

La Hora de los Hornos (F.E. Solanas)

15.10.1968 – 19.10. 1968

Underground Explosion (am 16. 10. durch die Polizei abgebrochen)

Filme von:

Anger, Herzog, Beavers, Mommartz, Schönherr, Hein, Nekes, Clarke, Muehl, Parkinson

Dichterlesungen:

Brinkamm, Rasp, Bierhoff, Viebahn, Open Screening, Beatband The Noahs Arc.

27.10.1968

Chinese Checkers, Alone (Dwoskin), Grün (Hein), Scorpio Rising (Anger)

3.11.1968

Portrait of Jason (Clarke)

23.11.1968 – 24.11.1968

Das Gesamtwerk von Kurt Kren:

Versuch mit synthetischem Ton, 48 Köpfe aus dem Szonditest, Bäume im Herbst, Mauern Positiv Negativ und Weg, Fenstergucker, Abfall etc., Papa und Mama, Leda und der Schwan, Ana Aktion Brus, O Tannenbaum, Selbstverstümmelung, Bild Helga Philipp, Cosinus Alpha, Sinus Beta, TV, 20. September, Grün-Rot, Venecia Kaputt

1969

19.1.1969

Alaska (Doro O.), Kelek (Werner Nekes)

20.1.1969

Songs 1-26 (Stan Brakhage)

26.1.1969

Filme von F.A. Kracht, Ron Finne und Paul Cox:

Keep of the Grass, How old is the water, Das Ballett, Demonstration Movie, Azrael, Red Spring (Ron Finne), Patterns (Kracht), Time Past, Matuta (Cox)

1.2.1969

The Chelsea Girls (Andy Warhol)

2.4.1969

Filme von Takahiko Iimura:

Iro, Ai/Love, Virgin Conception, Face, Summer Happenings USA

3.4.1969

Filme der Japanischen Film Coop:

Image of China Doll (Takabayashi), A Dance in the Kingdom of Lilliput (Iimura), Complex (Ohbayashi), De Sade (Iimura), Hopscotch (Kanesaka), Flowers (Iimura), Blood Stickers (Toyama)

19.4.1969

I, A Man (Andy Warhol)

10.5.1969

Nude Restaurant (Andy Warhol)

17.5.1969

Neue italienische Experimentalfilme:

Tutto, Tutto Nello Stesso Instante (Bacigalupo, Bargellini, Baruchello, Chessa, De Bernardi, Epremian, Leonardi, Lombardi, Meader, Menzio, Turi, Vergine), Versus (Bacigalupo), drei Kurzfilme (Leonardi)

7.6.1969

Bike Boy (Andy Warhol)

21.7.1969

Color me shameless, Hold me while I'm naked (George Kuchar), Sins of the Fleschapoids (Mike Kuchar)

25.7.1969

Mixed Media Event (Kenneth Werner)

26.9.1969

Polly (Wiest), Rohfilm (Hein), Warum Katzen (Thissen), Cyrus (Kochenrath), Libi 68, Apollo 11 (Muehl).

10.10.1969

Unabhängige kanadische Filme:

Standard Time (Snow), At Home (Lavut), Un Bicycle pour Pit (Durant), Rat Life and Diet in North America (Wieland), Electrocutation of the World (Markson), Hurrah (Juliani), Rockflow (Cowan)

15.10.1969

Der Tod der Sharon Tate (Materialaktion Otto Muehl)

24.10.1969

Triumph des Willens (Leni Riefenstahl)

8.11.1969

Nebula (Werner Nekes)

14.11.1969

Hold me while I'm naked, Color me shameless (George Kuchar), Sins of the fleshapoids (Mike Kuchar)

21.11.1969

La Guerra Olvidada (Alvarez), La hora de los Hornos, Hanoi, Martes 13, Now (Alvarez), Por primera Vez (Cortazar)

28.11.1969

Un Chant d'Amour (Genet), Love Making (Brakhage)

5.12.1969

Eichel und Randy (H. Fuchs), Kontokorrent 643738 (Staimmer), Chant d'Amour (Genet)

13.12.1969

Open Screening

1970

16.1.1970

Eika Katappa (Schroeter)

23.1.1970

Dolls, Fan, Sorbet, Visual Training (Zwartjes), Jalousie, It's so peaceful in the country (Kracht)

30.1.1970

Orange, Go, Text 2, Random (Adrian), Word Movie, Piece Mandala/End War, N.O.T.H.I.N.G.,
T,O,U,C,H,I,N,G (Paul Sharits)

14.2.1970

Pop Show (Mogubgub), Mass for the Dakota Sioux (Baillie), Castro Street (Baillie), Projekt
Apollo (Emswiler), O (Palazzolo), Three Thousand Years of Art History in Buffalo's Gone
(Gershfield)

20.2.1970

Beyond the Law (Mailer)

7.3.1970

Stille Nacht; Aktion Muehl (Kochenrath), Funebre, Grimuid, Zock Exercises, Psychomotorische
Geräuschaktion, Wehrtüchtigung, Amore (Muehl), Der Satanismus in der Kunst (Zacharias/
WDR)

14.3.1970

Marinetti, Bolero (Albie Thoms)

10.4.1970

Aktionen und Filme von Malcolm LeGrice:

Yes, No, Maybe Not; Castle Two; Little Dog for Roger; Grass; Wharf (Aktion)

18.4.1970

Kodak Ghost Poem (Noren), Cybele (Richie)

26.4.1970

Prämierte Filme der XVI. Oberhausener Kurzfilmtage

30.4.1970

Psyche, Lysis, Charmides, Flowers of Asphalt (Markopoulos)

5.4.1970 – 6.4.1970

Sodoma (Otto Muehl)

13.6.1970

Ist gleich Pornographie ... Bewusstsein ist gleich (Fuchs), Striptease und Emanzipation, Rhyth-
mus I, Der Deutschen Mutter (Sommer)

4.7.1970

Film oder Macht (Kristl)

26.6.1970

Charles Manson, Ronald Biggs, Wilhelm Hein, Reproductions (mit Publikumsaktion Michelis),
Madison/Wis., Fotofilm, Work in Progress A (Hein)

28.9.1970

Mare's Tail (Larcher)

3.10.1970

Filme von Paul Sharits:

N.O.T.H.I.N.G., Piece Mandala/End War, T,O,U,C,H,I,N,G, Razor Blades

10.10.1970

Blue Velvet (Weiss)

14.10.1970 – 15.10.1970

Elf Vorführungen im Forum anlässlich des Kölner Kunstmarktes:

Fireworks (Anger), Possession du Condamné (L'heureux), Un chant d'Amour (Genet), Times for (Dwoskin)

16.10.1970 – 18.10.1970

The Queen (Simon)

24.10.1970

The Fall (Whitehead)

31.10.1970

Der 17. Breitengrad (Ivens)

7.11.1970

Filme von und Günter Brus :

Zerreißprobe (Schulz), Körperanalyse, Impudenz im Grunewald (mit Bauer), Selbstverstümmelung, Ana, 20. September (Kren), Otmar Bauer zeigt, Hasi (Bauer), Investmentfonds (Muehl)

14.11.1970

Filme von Mike und George Kuchar:

Hold me while I'm naked, Tales of the Bronx.

Filme von Rosa von Praunheim:

Schwestern der Revolution, Rosa Arbeiter auf goldener Straße 2. Teil

21.11.1970

Mysteries (Gregory Markopoulos)

28.11.1970

Filme von Kenneth Anger:

Eaux d'Artifice, Scorpio Rising, Inauguration of the Pleasure Dome

5.12.1970

Mein schönster Urlaubsfilm (T. Hesterberg und F. Scherer)

12.12.1970

Filme von Roland Lethem:

Le sex enragé, La ballade des amants maudits, La fée sanguinaire, Le souffrances d'un œuf meutrice

19.12.1970

Ist gleich Pornographie ... Bewußtsein ist gleich (H. Fuchs)

26.12.1970

Eika Katappa (Schroeter)

9.5.1970 – 10.5.1970

Don't Look Back (Pennebaker) mit Bob Dylan, Donovan, Joan Baez

1971

2.1.1971

Number Four (Yoko Ono), Love, Faces (Iimura), Doll, A Fan, Sorbet, Visual Training (Zwartjes)

9.1.1971

Alone, Chinese Checkers (Dwoskin), Tales of the Bronx (Kuchar), Grün (Hein)

16.1.1971

Weg zum Nachbarn (Mommartz), Alabama (Wenders), Amon Düül Plays Phallus Dei (Nüchtern), Eine regnerische Nacht in Potsdam (Herbst)

23.1.1971

Zwei Jahrzehnte amerikanischer Underground- und Experimentalfilm:

Meshes of the Afternoon (Deren), Sausalitos (Stauffacher), Treadle and Bobbin (Galentine), New York, New York (Thompson), Catalog (Whitney), Pianissimo (d'Avino), Mass (Baillie)

30.1.1971

Times For (Dwoskin)

6.2.1971

Sigma Orgasmus, Ana Ida, Yin, Malfilm (Langer), Billabong (Hindle), Resurrection (Morgan)

13.2.1971

Film oder Macht (Kristl)

6.3.1971

Filme von Peter Gidal:

Heads, Room, Bedroom, Hall

13.3.1971

Filme vom Amsterdamer Wet Dream Festival:

Bodil – A Summer Day (Tajiri), Sisyphe (de Mol), Spare Bedroom, Seats Two (Zwartjes)

20.3.1971 – 25.3.1971

Filme von Godard:

One plus One, Ostwind, British Sounds, Politik 24 x in der Sekunde (Georg Alexander), Prawda, Cinetracts, Lotte in Italia.

27.3.1971

L'Age d'or, Un chien andalou (Bunuel/Dali)

2.4.1971

Wiederholung: Wet Dream Festival (zusätzlich Film von Barbara Meter)

3.4.1971

Filme von Kenneth Anger und Jean Cocteau:

Invocation of my Demon Brother (Anger), Fireworks (Anger), Blut eines Dichters (Cocteau)

17.4.1971

Eros O Basileus (Markopoulos), Chant d'Amour (Genet)

23.4.1971 – 24.4.1971

Besonders Wertvoll (Costard), Blues People (Norman), Lovely Love (Sommer), Kublai Khan for S.T. Coleridge (Bau)

30.4.1971

La Hora de los Hornos, 3. Teile (Solanas)

7.5.1971 – 8.5.1971

Hasi, Schatzi (Bauer), Impudenz im Grunewald, Zerreißprobe (Brus), Der geile Wotan (Muehl)

14.5.1971 – 15.5.1971

Oberhausener Kurzfilmfestival I und II (30 Filme)

20.5.1971 – 23.5.1971

Trickfilmfestival

100 Filme: u.a. von Richter, Eggeling, Duchamp, Lye, Leger, McLaren, Smith, Disney, Trnka, Ze-man

29.5.1971

Kurt Kren: Gesamtwerk

4.6.1971 – 5.6. 1971

The Queen (Frank Simon)

12.6.1971

Mexico (Kracht)

18.6.1971 – 19.6.1971

Couch, Kiss, Banana (Andy Warhol)

26.6.1971

L'Age d'or (Bunuel/Dali), Las Hurdes (Bunuel)