

FILMPROGRAMME IM KONTEXT HISTORISCHER ARTEFAKTE UND ZEITGENÖSSISCHER KUNST – EIN INTERVIEW MIT FLORIAN WÜST

Florian Wüst ist Künstler und Kurator von Filmprogrammen, die sich häufig mit politischen Themen befassen. Kirstin Bergmann arbeitet nach ihrem Studium der Medienwissenschaften in einer Dokumentarfilmredaktion in Berlin. Im Mai 2007 trafen sie sich zu einem Gespräch über Florian Wüsts kuratorischen Ansatz, historische Filmdokumente und die gesellschaftliche Relevanz der Filmprogrammarbeit.

Florian, reden wir zuerst etwas über Deinen Hintergrund. Wie hat Deine künstlerische bzw. kuratorische Laufbahn begonnen?

Als ich 1992 mit dem Studium der Freien Kunst in Braunschweig anfang, beschäftigte ich mich ausschließlich mit Fotografie. An der HBK veränderte sich dann erst mal alles, ich hatte vorher keinen Begriff von zeitgenössischer oder politischer Kunst besessen. Neben der Fotoklasse von Dörte Eißfeldt wurde ich in die Klasse von Thomas Virnich aufgenommen und experimentierte mit Skulpturen. Bald kam das Interesse an Film hinzu. Ich belegte einen Videokurs, ging zum Plenum der Filmklasse und montags abends ins Filmforum.

Hast Du in dieser Zeit schon begonnen, Dich mit dem Konzept von Filmprogrammen auseinanderzusetzen bzw. selbst Programme zu machen?

Ja, die Idee, Arbeiten anderer zu zeigen, kam in dieser Zeit. Nicht unmittelbar in Gestalt von Filmprogrammen, aber in Form von Präsentationen und Vorträgen, die ich für die Filmklasse organisierte, zum Beispiel mit Mark Terkessidis oder Simin Farkhondeh von Paper Tiger Television. Das erste öffentliche und im engeren Sinne kuratierte Programm machte ich Anfang 1996 während meines mehrmonatigen New York-Aufenthaltes, für den ich ein Urlaubssemester eingelegt hatte.

Dieses Interesse an unterschiedlichen Formen und Medien, das Dein Studium an der HBK geprägt hat, besteht heute noch. Du arbeitest auf vielen verschie-

denen Gebieten: als Filmkurator, Filmemacher, Künstler, hältst aber auch Vorträge und publizierst gelegentlich. Wie hängt das alles zusammen?

Das hängt vor allem inhaltlich zusammen, da es ähnliche Themen sind, mit denen ich mich auf unterschiedliche Weise auseinandersetze. Ob das im Rahmen eines Filmprogramms, in Form einer Videoinstallation oder eines Textes geschieht, es geht um eine Praxis, die auf Recherchen und vorgefundenen Materialien basiert.

Wie z.B. historische Dokumente ...

Ja. Ich arbeite oft mit historischen Dokumenten und als solche behandle ich auch Filme in Filmprogrammen. Die künstlerische Arbeit stellt natürlich eine andere Art und Weise der Übersetzung dar, wenn ich Textfragmente kollagiere, durch Schauspieler inszeniere und auf Video aufzeichne und im Ausstellungsraum mit Wandzeichnungen in Verbindung bringe. Aber die Herangehensweise, die Auseinandersetzung mit Materialien, die sowohl soziale und politische als auch kulturelle Felder betreffen – das ist gewiss der Nenner für die unterschiedlichen Bereiche meiner Tätigkeit.

Wie wählst Du jeweils die Form bzw. das Medium der Bearbeitung?

Normalerweise steht das nicht wirklich zur Wahl, ich werde entweder zu Ausstellungsprojekten eingeladen oder für Filmprogramme angefragt bzw. initiiere sie selbst. Ich bin kein Künstler, der in seinem Atelier bastelt und neue Arbeiten auf Lager hätte. Ich produziere fast ausschließlich für konkrete Orte und Kontexte. Für die kuratorische Arbeit gilt das ebenso. Manchmal ergibt es sich jedoch, im Rahmen einer Ausstellung ein begleitendes Filmprogramm einbringen zu können.

War der Wiesbadener Kunstsommer 2006 so ein Fall? Dort warst Du in der Ausstellung *Wo bitte geht's zum Öffentlichen?* mit einer Installation im öffentlichen Raum vertreten, hast aber auch eine historische Filmreihe mit dem Titel *Stadt und Demokratie* gezeigt.

Ja, das ist ein gutes Beispiel. Mein Ausstellungsbeitrag *Lob der Freiheit* bestand aus einem Hörspiel und großformatigen Plakaten, die am regionalen Busbahnhof angebracht waren. In der Arbeit ging es um die Konstitution demokratischer Öffentlichkeit im Nachkriegsdeutschland, vom Marshallplan über die Modernisierung der Städte bis zur Friedensbewegung der 1980er Jahre. Hierfür hatte ich im Wiesbadener Stadtarchiv nach Bildern und Zeitungsartikeln recherchiert, die mir als Vorlagen für die Linienzeichnungen auf den Plakaten und das Skript des Hörspiels dienten. Da ich ein Jahr zuvor bereits mit der Film-

bühne Caligari in Wiesbaden gearbeitet hatte, erschien es naheliegend, eine kleine Reihe mit historischen Kurz- und Spielfilmen vorzuschlagen, die das Thema meiner Recherchen für den Kunstsommer aufgriff.

Die Filme in Deinen Programmen verbinden sich eher über eine bestimmte Thematik als über formale Aspekte. Wie bist Du zu diesem thematischen Ansatz gekommen?

Ich interessiere mich vor allem für inhaltliche Auseinandersetzungen innerhalb von Kunst, was nicht heißt, dass ich mich nicht auch für formale Fragen begeistern kann. Welche Themen verhandelt werden, die Bezugnahme auf politische Situationen und historische Ereignisse, das ist das, was mich beschäftigt. Bei der kuratorischen Arbeit mit Filmen und Videos verhält sich das nicht anders. Ich versuche immer, einen komplexen thematischen Ansatz zu formulieren.

Was für Themen sind das zum Beispiel?

Zum Beispiel arbeite ich seit dem von mir kuratierten Sonderprogramm der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen 2002 immer wieder zum Thema *Katastrophe*. Mein Blick richtete sich damals nicht nur auf Katastrophen als Medienspektakel, sondern war viel universeller gefasst, bis hin zu Slapstick und persönlichen Überlebensstrategien im Alltag. Katastrophen sind als Schattenseite des technischen Fortschritts zu begreifen, sie sind Faszination und Terror zugleich. Es galt zu fragen, wie sehr der Unfall und das Scheitern in die Entwicklung neuer Technologien eingeschrieben sind. Für das Sonderprogramm hatte ich sehr umfangreiche Sichtungen unternommen, deshalb tauchte das Thema dann auch in weiteren Programmen auf, die sich mal expliziter dem Utopischen oder dem Kalten Krieg und Nuklearzeitalter widmeten. Aus dieser Beschäftigung resultierte dann auch ein für mich in den letzten Jahren sehr wichtiges künstlerisches Projekt, die erste Arbeit der Werkreihe *Stu-*



Abb. 1: IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD (Alexander Kluge & Edgar Reitz, BRD, 1974). Aus der Filmreihe *Stadt und Demokratie*, Filmbühne Caligari, Wiesbaden, 2006.



Abb. 2: ELECTROCUTING AN ELEPHANT (Prod: Edison Manufacturing Company, USA, 1903). Aus dem Sonderprogramm *Katastrophe*, 48. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, 2002.



Abb. 3: I'M TOO SAD TO TELL YOU (Bas Jan Ader, NL, 1971). Aus dem Programm *Ecstatic Bodies*, Independent Film Show 3rd Edition, E-M Arts/Fondazione Morra, Napoli, 2003.

dien zum politischen Subjekt von 2004, die sich um J. Robert Oppenheimer, den Vater der Atom-bombe, dreht. Ansonsten können es aber auch allerlei andere Themen sein, wie zum Beispiel der menschliche Körper in dem Programm *Ecstatic Bodies*, das ich 2003 für ein Festival in Neapel zusammenstellte. Kürzlich zeigte ich in der Galerie Olaf Stüber in Berlin zwei Abende mit abstrakten Filmen und früher Videokunst. Es kann mir also auch um rein formale Aspekte gehen, wobei anzumerken ist, dass die filmische Form immer eine Rolle spielt, auch bei Programmen mit ausgewiesenen politischer Thematik.

Und natürlich spielt immer auch eine gewisse Metaebene eine Rolle, nicht? Gerade bei *Katastrophe* ging es ja nicht nur um gewalttätige Ereignisse, sondern auch darum, wie Katastrophen repräsentiert werden.

Ganz richtig. Andere Programme, in denen es um die Konstruktion von Bildwelten und kollektive Vorstellungen ging, arbeiteten diesen Aspekt noch dezidiierter heraus. Irgendwie geht es ja immer um die Beziehung von Wirklichkeit und Fiktion. Film ist das Medium par excellence, um dieses Verhältnis, das unsere gesamte Wahrnehmung der Welt betrifft, zu diskutieren. Insofern bilden in jedem Programm Fragen der Repräsentation zumindest eine Art Subtext oder Metaebene.

Welches Potenzial bergen Filmprogramme für Dich in Bezug auf die gesellschaftspolitischen Fragen, mit denen Du Dich auseinandersetzt?

Der Einfluss von Filmen auf unser Verständnis der Wirklichkeit ist aus der heutigen visuellen Kultur nicht wegzudenken. Filme speichern Geschichten und Erinnerungen, die an jeden Einzelnen über Kino und Fernsehen herangetragen werden. Die Macht der Medien wird wiederum in künstlerischen Arbeiten, im Autorenkino oder auch im Dokumentarfilm reflektiert und kommentiert. Mit Hilfe von Filmen können viele Dinge überhaupt erst aufgezeigt werden, sie sind Produkt und Produzent von Geschichte. Das versuche ich, in meinen Programmen zu verdeutlichen.

Wo positionierst Du Dich selbst in diesen Programmen? Geht es eher darum, verschiedene Standpunkte zu zeigen oder auch darum, offen Stellung zu beziehen?

Es geht um beides. Für mich ist es wichtig, unterschiedliche Perspektiven zusammenzuführen. Das funktioniert in denjenigen Programmen recht gut, in denen ich zum Beispiel historische Werbe- und Propagandafilme mit experimentellen Filmen und zeitgenössischer Videokunst kombinieren kann. Die einzelnen Filme repräsentieren sich widersprechende Sichtweisen und Intentionen, sind einerseits im staatlichen oder privatwirtschaftlichen Auftrag entstanden, andererseits unabhängig produziert. Ich gebe dem Programm eine feste Abfolge und schaffe eine Erzählung, die auch mal suggestiv funktionieren kann. Die Quintessenz besteht sicherlich darin, mit einer Auswahl an Filmen einen kritischen Standpunkt zu vermitteln, es aber dem Publikum zu ermöglichen, das Programm auch ganz anders zu lesen und für sich zu interpretieren.

Kann das Kuratieren und Zeigen eines Filmprogramms dabei bereits einen politischen Akt darstellen?

Im Kunst- und Kulturbereich ist das alles natürlich sehr relativ, aber ich denke, der künstlerische Ausdruck hat nach wie vor die besondere Möglichkeit, durch den Wechsel von Perspektiven, durch Sichtbarmachungen und freies Denken ein anderes Licht auf die Dinge zu werfen, zu provozieren und aufzuklären. Das kann ein Filmprogramm ebenso leisten, möchte ich behaupten, und auch vom Publikum als solches erlebt werden. Ein adäquaterer Begriff als der des politischen Aktes ist vielleicht derjenige der Bildung, der ja nun auch von der documenta 12 in den Vordergrund gestellt wird. Verweise auf historische Werke und die Filmgeschichte sind für meine kuratorische Arbeit von großer Bedeutung. Das mag einem gewissen Bildungs- und Vermittlungsanspruch folgen: Wie haben sich vor dem Hintergrund gesellschaftlichen Wandels Formen und Inhalte verändert und wie verhalten diese sich zur Gegenwart?

Besonders die Arbeit mit Archivfilmen aus dem Bereich Aktualitäten/Volksbildung/Information finde ich in diesem Zusammenhang interessant, da dies wirklich Filme sind, die man nie zu sehen bekommt, es sei denn im Rahmen historischer Ausstellungen oder spezieller Retrospektiven. Dabei lässt sich durch sie oft sehr gut begreifen, welche Stimmungen in der Vergangenheit geherrscht haben bzw. welche Sichtweisen bestimmte Institutionen oder



Abb. 4: SYNCHRONATOR (Bas van Coolwijk & Gert-Jan Prins, NL, 2006). Aus dem Programm *Optical Sensation – Video Noise and Abstract Cinema*, Galerie Olaf Stübe Berlin, 2007.

Personen auf die Geschehnisse ihrer Zeit hatten – fernab der offiziellen Geschichtsschreibung, die man sich anlesen kann.

Diese Filme, die früher als Vorfilme für die Kinos hergestellt und längerfristig in der nicht-gewerblichen Jugend- und Volksbildungsarbeit eingesetzt wurden, sind ja oft sehr ideologisch geprägt. Sie beweisen, dass Geschichte auf ideologische Standpunkte oder Konvention hin geschrieben wird, von oben nach unten, wenn man den autoritären Ton des NS-Kulturfilms betrachtet, der sich in den Wochenschauen, Lehr- und Dokumentarfilmen der Nachkriegszeit fortsetzte. Das objektive Abbild eines historischen Ereignisses bleibt Illusion, dennoch müssen wir mit denjenigen Erzählungen und Bildern umgehen,

die zu einer historischen Wirklichkeit geworden sind, trotz all der jeweils vorangegangenen Aushandlungsprozesse und Auslassungen.

Gestaltet sich die Arbeit mit historischen Archivfilmen anders als mit künstlerischen Filmen? Gibt es zum Beispiel einen anderen Umgang, weil der ganze künstlerische Kontext und auch der Name des Autors nicht mit dranhängen?

Nein, außer im Hinblick auf praktische und organisatorische Aspekte sehe ich da keinen wirklichen Unterschied. Sowohl Experimentalfilmklassiker als auch Industrie- oder Informationsfilme unbekannter Regisseure betrachte ich als zeitgeschichtliche Dokumente. Gleichzeitig ist für mich wesentlich, immer Filme zu zeigen, die ich interessant und gut finde und die meiner Meinung nach ästhetisch hochwertig oder zumindest aufschlussreich sind, egal welchem Genre sie entstammen.

Die Beschreibungen und Texte zu deinen Filmprogrammen erwecken oft den Eindruck, dass Du einen großen theoretischen Hintergrund mit in das Programm einbringst. Ist Deine Herangehensweise beim kuratorischen Prozess tatsächlich so von Theorie geprägt?

Das kommt darauf an. Bei Projekten wie *Optical Sensation – Video Noise and Abstract Cinema* für die Galerie Olaf Stübe konnte ich aus dem schöpfen, was mir über Experimentalfilmgeschichte und abstrakte Kunst bekannt ist. Aber bei umfangreicheren Filmreihen, bei denen es um konkrete historische Kontexte und Zeiträume geht, ist es natürlich wichtig, sich mit dem Gegenstand über

die Sichtung von Filmen hinaus auch theoretisch vertraut zu machen. Das gilt für die im Juni 2007 gelaufenen Filmprogramme von *Die Stadt von Morgen – Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin* ebenso wie für die Filmreihe *Wer sagt denn, dass Beton nicht brennt, hast Du's probiert? West-Berlin 80er Jahre*, die Stefanie Schulte Strathaus und ich im Herbst 2006 im Kino Arsenal zeigten. Deshalb haben Stefanie und ich auch viele Interviews und Gespräche mit damaligen Protagonisten geführt, ob mit Wolfgang Müller, Christoph Doering oder Michael Brynntrup, auf deren Erinnerungen, Informationen und Reflektionen wir angewiesen waren, um ein bisher so dürftig erforschtes Gebiet überhaupt bearbeiten zu können.



Abb. 5: OKAY OKAY. DER MODERNE TANZ (Christoph Dreher & Heiner Mühlenbrock, BRD, 1980). Aus der Filmreihe *Wer sagt denn, dass Beton nicht brennt, hast Du's probiert? West-Berlin 80er Jahre*, Kino Arsenal, Berlin, 2006.

Wie seid Ihr bei diesem Programm in der Filmauswahl vorgegangen?

Es war klar, dass wir alle Filme und Videos sehen wollten, die wir auftreiben konnten und die uns als relevant erschienen. Außer vielleicht Wim Wenders *HIMMEL ÜBER BERLIN* (BRD 1987), der ja wirklich allseits bekannt ist. Wir wollten sicher gehen, dass uns durch die fundierte Recherche keine bedeutenden Werke verborgen blieben und wir uns als kompetent genug einschätzen konnten, ein solches Projekt, dem ja noch eine Publikation folgen wird, aufzuziehen. Die letztendliche Auswahl der Filme für die Reihe vertraute dann natürlich auf unsere subjektive Entscheidungen und die Gunst der historischen Distanz.

Die Reihe war ja sehr umfangreich – 10 Kurzfilmprogramme, sogar noch mehr Langfilme und weitere Veranstaltungen. Wie haben sich die Themen zu den verschiedenen Subprogrammen herauskristallisiert?

Das entwickelte sich aus den Sichtungen. Neben den nahe liegenden Westberliner Themen wie Häuserkampf, Mauer, Punk und Super-8 ergaben sich andere Schwerpunkte nahezu automatisch, wie zum Beispiel die neue Art von Subjektivität, die sich im Verlauf der 1970er Jahre gegen 68er-Politdogmatiken durchsetzte und in Filmproduktionen der dffb Eingang fand. Oder die zunehmende Bedeutung von Video in Verbindung mit einer Auseinandersetzung um Baudrillard und dessen Ideen einer Wirklichkeit der Simulation.



Abb. 6: SCORPIO RISING (Kenneth Anger, USA, 1963). Aus *Touching Politics*. Eine Filmreihe der Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin, 2005.

Eine andere Programmreihe, die Du für die Freunde der Deutschen Kinemathek kuratiert hast, war *Touching Politics*. Anders als bei *West-Berlin 80er Jahre* ging es hier nicht darum, eine bestimmte Zeitperiode zu beleuchten, sondern die Sammlung der Freunde als Ausgangspunkt zu nehmen.

Ja, *Touching Politics* wollte zum einen Filme aus dem Archiv der Freunde der Deutschen Kinemathek in Form eines Tourprogramms zur Aufführung bringen, das man den Kommunalen Kinos in Deutschland und darüber hinaus anbieten kann. Zum anderen bestand das Anliegen, das Verhältnis von Kunst und Politik mit Hilfe von experimentellen und politischen Kurzfilmen zu diskutieren.

Dabei wurden selbstverständlich auch viele wichtige Filme der Experimentalfilmgeschichte gezeigt. War es schwierig, diese essentiellen Filme alle unterzubringen, ohne dass sie sich in die Quere kamen?

Jedes Kurzfilmprogramm muss es eigentlich schaffen, Filme so zu kombinieren, dass sie einander nicht erschlagen oder verdecken, auch wenn das nur deshalb geschehen könnte, weil der eine bekannter ist als der andere oder in der Zeit seiner Entstehung besonders revolutionär war, wie zum Beispiel SCORPIO RISING (USA 1963) von Kenneth Anger.

Du erwähnstest, dass *Touching Politics* als Tourprogramm konzipiert war. Welche Erfahrungen hast Du mit den Aufführungen an den unterschiedlichen Orten gemacht?

Es erschien uns wichtig, *Touching Politics* samt Einführungen anzubieten, zumindest vor der Aufführung des ersten Programms. So lief die Reihe nur dreimal ganz ohne meine Begleitung – in Leipzig, Nürnberg und St. Gallen. Das machte durchaus einen Unterschied. Ich erinnere mich an eine E-Mail an die Veranstalter in Leipzig, worin sich jemand maßlos aufregte, wie man dem zahlenden Publikum Filme wie ROHFILM (BRD 1968) von Wilhelm & Birgit Hein überhaupt zumuten kann. Ich möchte annehmen, dass diese Person sich weniger ereifert hätte, wäre ich da gewesen und hätte die Filme kontextualisieren und auf wütende Fragen reagieren können. Die positivste Erfahrung mit *Touching Politics* machte ich im Oktober 2005 im Goethe-Institut Montréal. Da es sich um eine

Kooperation mit der Concordia University handelte, waren viele Studierende anwesend. Nach den Programmen wurden weiterführende Referate gehalten, woraus sich sehr interessante Diskussionen ergaben. Das mag außerdem damit zu tun haben, dass es in Nordamerika einen anderen Zugang zum Avantgarde-Kino gibt, unterstützt durch das hohe Niveau der dortigen Filmwissenschaft. Insofern ist es nicht allzu überraschend, dass die Reaktion in Montréal so sehr viel begeisterter ausfiel als an so manchen Orten in Deutschland.

Was Einführungen und Hintergrundinformationen angeht, hatten die KuratorInnen, die zu *The Art Of Programming* an die HBK Braunschweig eingeladen waren, sehr verschiedene Ansätze. Manche haben jeden einzelnen Film eingeführt, andere sich lieber komplett zurückgehalten.

Wie ja in Bezug auf *Touching Politics* beschrieben, ist es mir auch sonst wichtig, die Programme persönlich einzuführen. Ich versuche, mich kurzzuhalten, was bei komplexen Themen nicht immer einfach ist, und spiele die Filme und Videos dann ohne Unterbrechung hintereinander ab. Der obligatorische Programmzettel mit Informationen zu den einzelnen Filmen dient der Nachbereitung, kann nach Hause mitgenommen und immer wieder hervorgeholt werden.

Läuft man durch die Einführung nicht auch Gefahr, das Publikum in seiner Wahrnehmung zu sehr zu lenken?

Die Filme stehen ja trotzdem für sich, werden direkt erlebt und lassen die einführenden Worte in den Hintergrund treten. Das ist auch richtig so. Dennoch kann ich sicherlich nicht ausschließen, allzu einseitige Interpretationen mitzuliefern und ein unbedachtes Sehen zu verhindern. Das ist gewiss eine Gradwanderung. Aber ich denke, dass es wirklich Sinn macht – bei historischen Filmen viel mehr als bei Programmen mit ausschließlich zeitgenössischen Arbeiten, deren Bilder, Codes und Kontexte uns vertrauter sind –, das Publikum in gewisser Weise vorzubereiten.

Nun bewegst Du Dich beim Kuratieren ja hauptsächlich in film- und kunstnahen Institutionen. Es gibt in Deiner Arbeit aber auch immer wieder das Bestreben, in den öffentlichen Raum zu gehen, nicht nur im Rahmen von Medienkunstprojekten in Zusammenarbeit mit Felix Stephan Huber, sondern auch in Form von Videoprogrammen.

Ja, ich realisierte bisher zwei Videothekprojekte, die sich außerhalb von Kunstinstitutionen für einige Wochen an öffentlichen Orten niederließen. Das ist bereits einige Jahre her, für mich aber immer noch ein interessantes Format,



Abb. 7: IN THE EVENT OF AMNESIA THE CITY

WILL RECALL (Denis Beauboiss, AUS, 1997).

Aus der Filmreihe *Die Politik der Sichtbarkeit*,

Vertretung des Landes Niedersachsen beim

Bund, Berlin, 2003.

um Filme zu präsentieren und einem anderen Publikum zugänglich zu machen. *Ideal*, ko-kuratiert von Karin Frei, fand 1999 auf einem Schiff des Vierwaldstättersees statt, das zweite Projekt, *All is fair in Love and War*, richtete ich 2001 auf der Aussichtsebene des Euromasts in Rotterdam ein. Die Videos konnten mit Hilfe einer Broschüre ausgewählt und auf Monitoren betrachtet werden, einmal vor dem Hintergrund der vorbeiziehenden Schweizer Berge, das andere Mal vor dem Industriepanorama des Rotterdamer Hafens.

Bei Projekten wie diesen oder auch bei der Reihe *Die Politik der Sichtbarkeit*, die Du 2003 in der Niedersächsischen Landesvertretung in Berlin

gezeigt hast, kannst Du davon ausgehen, dass Teile des Publikums keinen ausgeprägten filmhistorischen Hintergrund haben. Gestaltet sich die Arbeit für Dich in solchen Fällen anders? Gelten andere Kriterien?

Eigentlich nicht. Ich gehe im Grunde von einem heterogenen Publikum aus, für das bestimmte Filme und Seherfahrungen entweder unvertraut sind oder es sich lohnt, sie ein weiteres Mal zu sehen und zu erleben. Die Programme wollen ja eine ihnen eigene Erzählung entwerfen, einen subjektiven Kontext, in welchem sich auch Klassiker des experimentellen oder dokumentarischen Films neu entdecken lassen. Gleichzeitig wird es ja immer seltener, historische Filme im Original sehen zu können, und ich denke, dass die Filmprojektion nach wie vor einen riesigen Unterschied macht zum DVD-Spaß zu Hause. Einen Ort wie die Niedersächsische Landesvertretung finde ich natürlich speziell spannend, weil dort außerhalb der weitgehenden Neutralität des Kinos ein ganz anderer Resonanzraum entsteht. Das hat mit dem architektonischen Setting ebenso zu tun wie mit der besonderen Zusammensetzung des Publikums, das sich nicht nur im cinephilen Wissen unterschied, sondern auch in der Art der politischen Standpunkte gegenüber den Themen der Programme wie Migration und Überwachung.

Meinst Du, es wäre interessant, mit Filmprogrammen noch weiter aus den Kunst- und Filminstitutionen herauszugehen?

Auf jeden Fall. Das passiert ja auch wieder verstärkt. Was Anfang der 1980er Jahre die Super-8-Nächte in besetzten Häusern oder im Café M in Schöneberg

waren, mag heute Sebastian Lütgerts Pirate Cinema Berlin entsprechen, das in einem Raum in der Tucholskystraße vom Internet heruntergeladene Filme zeigt und kostenlos zum Kopieren anbietet.

Welche Projekte stehen bei Dir in Zukunft an?

Wo werden die verortet sein?

Unmittelbar ins Haus steht die Filmreihe zu der Ausstellung *Die Stadt von Morgen – Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin*, die aus Anlass des 50-jährigen Jubiläums des Hansaviertels und der Interbau 57 in der Akademie der Künste stattfindet. Die Reihe setzt sich aus Kurzfilmprogrammen mit Re-education-, Werbe- und Stadtplanungsfilmern, Dokumentar- und Animationsfilmen der 1950/60er Jahre zusammen. Hinzu kommt eine Auswahl an Spielfilmen aus dem Vorfeld des Neuen Deutschen Films, die sich auf die moderne Stadt und die Kehrseiten des Wirtschaftswunders beziehen. Spielorte sind das Studio der Akademie der Künste am Hanseatenweg und das Kino Arsenal, also in dem Sinne klassische Kino- und Veranstaltungsräume. Jedoch ist der thematische Kontext ein sehr spezifischer, und ich bin gespannt, wie sich das Publikum vor dem Hintergrund des diesjährigen Interesses am Hansaviertel und der Nachkriegsmoderne zusammensetzen wird.

Ein Überblick über die künstlerische und kuratorische Arbeit von Florian Wüst findet sich auf: <http://www.thing.net/~florian/index.html>



Abb. 8: SONDERBERICHT BERLIN (Ausschnitt: Mode im Hansaviertel) (Schnabel-Film, BRD, 1961). Aus der Filmreihe *Die Stadt von morgen - Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin*, Akademie der Künste, Berlin, 2007.