

Karola Gramann

»Man nehme...« – ein Gespräch mit Heide Schlüpmann 2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1427>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gramann, Karola: »Man nehme...« – ein Gespräch mit Heide Schlüpmann. In: Heike Klippel (Hg.): »*The art of programming*«. *Film, Program und Kontext*. Münster: LIT 2008 (Medien'welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur), S. 127–140. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1427>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

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

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0 License. For more information see:

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

– EIN GESPRÄCH MIT HEIDE SCHLÜPMANN

H.S.: Was würdest Du als Deine erste filmkuratorische Arbeit bezeichnen?

K.G.: Ein Programm für die *Kurzfilmtage Oberhausen* Anfang der 80er Jahre, zu dem mich Wolfgang Ruf eingeladen hatte. Filme, die sich mit weiblicher Sexualität auseinandersetzten, darunter *BONDAGE* von Monika Treut und Elfi Mikesch, eine Arbeit von Jan Oxenberg, vielleicht auch *NEAR THE BIG CHAKRA* von Anne Severson – ich erinnere mich nicht an alle Titel. Ich habe oft Programme gemacht, weil ich bestimmte Filme öffentlich sehen wollte – dieses gehört dazu. Wie alles Schräge in Oberhausen, lief es um 23 Uhr.

Für das Filmkuratieren gibt es keine institutionalisierte Ausbildung. Was waren die Voraussetzungen, die Du dafür hattest? Oder, was hat Dich zu dieser Tätigkeit motiviert?

Die Motivation: Ich habe Mitte der 70er Jahre begonnen, mich mit Film und Kino zu beschäftigen, ich war 27. Nach fast 10 Jahren einer Nine-to-Five-Arbeit habe ich in einer Zeit der Arbeitslosigkeit und Vorbereitung auf mein Abitur Tage im Kino verbracht. Es war ein unerhörter, neuer Genuss für mich, ein Luxus. Das *Kommunale Kino* im *Historischen Museum* in Frankfurt, wo Dieter Reifarh ein fantastisches Programm machte, spielte von 14 Uhr bis in die Nacht. Ich habe dort ein Wochenendseminar bei Ulrich Gregor zur Avantgarde im sowjetischen Stummfilm erlebt, Filme von Kuzinzev-Trauberg, Eisenstein, Kuleshov, Vertow zum ersten Mal gesehen – das war ausschlaggebend für meine Studienentscheidung: Film. Es begann gleich mit einem zweisemestrigen Hauptseminar, *Ideologie und Film am Beispiel von BIRTH OF A NATION* bei Noll Brinckmann und Ulrich Keller. Wichtig für mich waren dann die Seminare bei Alfred Lorenzer zu Psychoanalyse und Film.

1975 und 76 besuchte ich auf Anregung von Noll Brinckmann die *BFI Summer-school* in Stirling, Mo Beyerle und ich sind zusammen dorthin getrampt. Da unterrichteten u.a. Laura Mulvey, Claire Johnston, Richard Dyer, Stuart Hall, Angela Martin. Apparatustheorie, die Auseinandersetzung Avantgarde – marxistische Positionen (*THE BLOOD OF THE CONDOR*, *NIGHT CLEANERS*), feministische Filmtheorie (*DANCE GIRL*, *DANCE UND RIDDLES OF THE SPHINX*), der Beginn schwul/

lesbischer Kritik am herrschenden Kino (THE KILLING OF SISTER GEORGE, QUEEN CHRISTINA). Klassisches und neues Hollywoodkino (IMITATION OF LIFE, KLUTE, FINNIAN'S RAINBOW), Avantgarde (erste Begegnung mit WAVELENGTH von Michael Snow, Filme von Steve Dwoskin, Lis Rhodes, Malcolm Le Grice, Godard).

1977/78 habe ich in London studiert, am *Polytechnic of Central London* und Abendkurse am *BFI* bei Richard Dyer besucht.

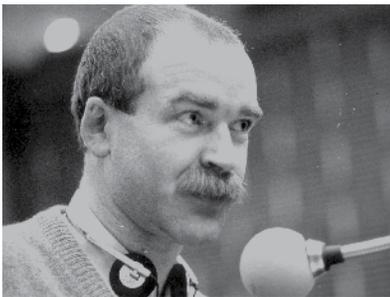
Ich lebte mit den Leuten vom *Other Cinema*, das war ein linker Verleih mit einem Büro in Soho und dem Kino bei Goodge Street. Straub/Huillet, Loridan/Ivens, Mulvey/Wollen, Dwoskin – sie alle zeigten dort ihre Filme, es war ein aufregender Ort mit intensiven Diskussionen und Auseinandersetzungen und ich habe Film- und Kinoarbeit als etwas Ernsthaftes erfahren. Kino und Leben fielen zusammen, prägten meine politische Haltung (und wichtig in diesem Kontext auch mein Coming Out und Punk). In Frankfurt studierte ich dann weiter bei Noll Brinckmann, Gertrud Koch, Karsten Witte, vor allem aber bei Dir. Ich würde sagen, ein ausgedehntes filmwissenschaftliches Studium und intensive Seherfahrungen waren gute Voraussetzungen, um Kuratorin zu werden.

Gab es Filmkuratoren, von denen Du gelernt hast, die auch Dein professionelles Selbstbewusstsein geprägt haben?

Ich habe Alf Bold bewundert und geliebt. Seine Genauigkeit, seine Eleganz, seinen Stil – seine Fähigkeit, Filme sehen zu machen, das Publikum zu gewinnen. Alf Bold war Programmierer beim Kino *Arsenal* in Berlin. Ich habe ihn Anfang der achtziger Jahre beim *Experimentalfilmworkshop* in Osnabrück kennen gelernt. Wir haben näher zusammengearbeitet, als er für ein Jahr Kurator beim *New York Filmmakers' Collective* war und ich für Oberhausen die USA-Auswahl machte. Beim ersten Sichtungstermin hatte Alf mir einen Stapel Filmdosen neben den 16mm-Projektor gelegt und mich mit der Bemerkung begrüßt:

»Vorführen kannst Du ja«. Ich konnte es nicht, das heißt, ich habe es gelernt und verstanden, dass man nicht nur einen Bezug zum Material haben muss, wenn man mit Film arbeitet, sondern auch mit dem Projektor umgehen können. Alf Bold hatte eine unerhörte Kenntnis der Filmgeschichte, vor allem auch des Avantgardefilms. Das erlaubte ihm zum Beispiel, Programme ›live‹ zu gestalten. 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

Abb.1: Alf Bold, Oberhausen um 1984



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. Er nannte diese Art der Vorführung »improvisierte Montage«. 1989 hat Noll Brinckmann ein Interview mit ihm gemacht, es hat den Titel *The Art of Programming* und ist im *Millenium Film Journal* 23/24 erschienen. Das ist ein sehr persönlicher Text, gleichzeitig sagt er alles, worauf es beim Filmkuratieren ankommt. Die Kunst des Programmierens besteht darin, dass die Filme nicht durch den Zugriff eines Kurators in eine Richtung gelenkt werden, sondern in ihrer Eigenständigkeit aufeinander reagieren können.

Was waren – nach der ›ersten‹ Arbeit – weitere wichtige Etappen Deiner Kuratorinentätigkeit?

Meine Arbeit für die Kurzfilmtage Oberhausen, etwa ab 1982 bis 1989 – zunächst für die Informationstage, in der internationalen Auswahlkommission in europäischen Ländern und den USA, später die Festivalleitung mit meinem Auswahlsschwerpunkt sozialistische Länder. Ein Festival stellt noch einmal ganz spezielle Anforderungen ans Programmieren, weil das Auswahlkriterium zunächst einmal ist, dass Filme für einen Wettbewerb neu sein müssen, das Produktionsjahr zählt. Das ist als Grundlage für die Programmierung nicht besonders hilfreich. Auch Du erinnerst Dich daran, wie wir in der Festivalkommission die Karteikärtchen mit den Filmtiteln unter bestimmten Headlines – ›Frauen‹, ›Umwelt‹, ›Beziehungen‹, ›Kinder‹, ›Arbeitswelten‹ ... – zu Programmen zusammengelegt haben, Filme hierhin und dorthin geschoben haben – und immer blieben welche übrig ...

Aber ich habe in diesem Zeitraum auch eine ganze Reihe von Projekten außerhalb der Oberhausen-Arbeit kuratiert, z.B. *Die Frau mit der Kamera* für die *Frauenfilmtage der Schweiz*, das war ein großes Programm vom frühen Kino bis zu aktuellen Filmen (1985); daran anschließend, *Cherchez la femme in 100 Jahren Filmgeschichte*; ein Programm für das Goethe-Institut mit Kurzfilmen aus der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin von 1948 bis 1984 mit dem Titel *Seeking, Finding, Remembering*, darin Filme wie *MENSCHEN, STÄDTE, SCHIENEN* von Peter Pewas aus dem Jahr 1948 wie auch Elfi Mikeschs *EXECUTION – A STUDY OF MARY*. Es war für mich eine sehr interessante Erfahrung, dieses Programm im Rahmen von Seminarveranstaltungen in Südostasien, Südosteuropa und auch den USA zu zeigen und in äußerst unterschiedlichen Kontexten zu diskutieren.

Ab wann hast Du Dich selber als ›freie Kuratorin‹ bestimmt und darin den Schwerpunkt Deiner Arbeit gesehen?

Seit 1990, als ich wieder in Frankfurt am Main lebte und die *Frankfurter Filmschau* mitgestaltete. Mit Programmen wie *Images of Aids*, Retrospektiven des Festivals *Knocke-leZoute* und der *Hamburger Filmschau*, die Hommage an Delphine Seyrig und das Programm *Erinnerung an Alfred Edel*. Das waren Film-Programme mit Begleitveranstaltungen, Diskussionen, Musik. Auch der Spielort, das *AKI-Kino* im Frankfurter Hauptbahnhof, zu dieser Zeit längst ein Porno-Kino, und die Bewirtung durch die *Freien Köche* gehörten dazu.

Was bedeutet für Dein Leben diese Arbeit – als Glück, Lust, Befriedigung und/oder Lebensunterhalt?

Sie gibt mir die Möglichkeit, meinen Neigungen nachzugehen und meinen Lebensunterhalt damit zu verdienen. (Wenn die Künstlersozialkasse sich dazu verstehen könnte, das Kuratieren als künstlerische und publizistische Tätigkeit anzuerkennen, wäre es noch besser.)

Gibt es andere Berufswege, die Du Dir hättest vorstellen können, im Filmkontext oder außerhalb? (Du warst ja auch einmal Buchhändlerin und später Buchherstellerin im Verlag).

Ich hätte gerne ein Handwerk gelernt, wäre Restauratorin geworden. Am liebsten aber hätte ich ein Kino.

In welchen unterschiedlichen Zusammenhängen hast Du Programme gemacht? Welche waren / sind Dir die liebsten?

Ich habe Programme alleine entworfen, doch ebenso mit anderen zusammen, z.B. der Festivalkommission in Oberhausen, viele mit Dir, auch mit Studierenden, mit anderen Kuratoren – unabhängig oder nach bestimmten Vorgaben, thematisch oder historisch. Man ist bei der Programmarbeit ja ohnehin vielen Zwängen ausgesetzt – Verfügbarkeit von Kopien, Geldmangel –, dann möchte ich aber bei der Präsentation frei sein, das heißt, nicht an institutionelle Vorgaben gebunden oder Konkurrenzen ausgesetzt sein. Ich bevorzuge die Zusammenarbeit mit einzelnen Personen gegenüber Institutionen.

Ich habe schon Filme an unterschiedlichsten Orten gezeigt, natürlich auch außerhalb von Kinos, in Clubs, Open Air, in Vortragsräumen, auf einem Dorfplatz in Kerala – am liebsten jedenfalls zeige ich Filme im Kino, und am liebsten arbeite ich mit den FreundInnen vom *mal seh'n Kino* in Frankfurt.

Wir haben, wie Du erwähnst, zusammen Programme entwickelt und vorgestellt – was ist der Reiz solcher Zusammenarbeit oder die Schwierigkeit?

Wenn wir zusammen Programme machen, können wir dabei aus einer langen gemeinsamen Kinogeschichte und Filmerfahrung schöpfen. Das heißt, man kann sich über Filme und wie sie aufeinander wirken, gut verständigen. Manchmal kamen wir ja ganz unabhängig voneinander auf dieselben Filme. Anders ist das, wenn ich mit Personen zusammenarbeite, die weniger von den Filmen ausgehen, sondern mehr an einem Thema interessiert sind – z.B. Aids, 2007, im Rahmen eines Kongresses –, da gibt es oft Schwierigkeiten, klarzumachen, dass es so etwas wie eine Politik der Form gibt, wie wir in den 70er Jahren gesagt haben. Auch ein Buch ist ja nicht wegen seines Themas spannend, sondern dadurch, wie das Thema behandelt wird. Aber es reizt mich gerade, diese Spannung produktiv zu machen.

Gelungen ist das zum Beispiel in dem Programm *Only Angels Have Wings*, das im Zusammenhang mit der *Initiative Mahnmal Homosexuellenverfolgung* in Frankfurt am Main entstand (das Mahnmal wurde von der Künstlerin Rosemarie Trockel mit einer Engelsfigur realisiert, die vor dem *Eldorado*-Kino steht). Dieser Engel war der zunächst inhaltliche Bezugspunkt zu unterschiedlichsten Filmen, in denen allen das homosexuelle Element eine Rolle spielte. Dazu gehörte auch *THE KID* von Charlie Chaplin.

Programme nach thematischen Gesichtspunkten zusammenzustellen, kann allerdings nur gelingen, wenn man nicht ausschließlich nach dem Thema geht, sondern auch die innere Bewegung der Filme, ihren Rhythmus, ihre Farbigkeit, ob stumm oder mit Ton, mit gespielter Musik, bedenkt und die Filme in eine entsprechende Dynamik bringt. Das ist nicht so schlicht, wie es sich vielleicht anhört – wenn man beim zweiten Film eines Programmes merkt – und das ist der Effekt –, dass es so weitergehen wird, dann kommt man in eine unzuträgliche Zuschauerposition, denn man antizipiert die Ermüdung.

Welche Rolle spielt die Gründung der Kinothek Asta Nielsen für Deine Kuratorinnentätigkeit?

Eine wichtige Rolle, weil mir die Kinothek die Möglichkeit gibt, mich professionell und kontinuierlich mit der Filmarbeit von Frauen, ihrer Geschichte, auseinanderzusetzen und sie öffentlich zu machen – Germaine Dulac, Asta Nielsen, ohne die Arbeit der Kinothek hätten die restaurierten Kopien der Dulac-Filme weiter in französischen Archiven auf ihre Aufführung gewartet. Und dass es zur Restaurierung von Nielsen-Filmen gekommen ist, nun eine Retrospektive das Werk der Nielsen auch im europäischen Rahmen würdigt, es eine große Publikation geben wird, das wäre ohne die Kinothek nicht geschehen, oder noch

lange nicht. Es ist doch nicht so, dass inzwischen das Interesse an der Filmarbeit von Frauen selbstverständlich in die Institutionen eingegangen wäre.

Unabhängig von Deiner Person: Wie würdest Du die Tätigkeit der Filmkuratorin charakterisieren?

Die Kunst, sich selber im Programm zum Verschwinden zu bringen, was das Gleiche ist, wie ganz ins Programm hineinzugehen. Das ist ein oft langer, intellektueller und emotionaler Prozess – ähnlich dem Schreiben. Ich vergleiche auch gerne die Programmgestaltung mit der Kunst des Kochens: die Speise ist mehr als die Summe der Zutaten. Man muss über den Markt gehen, und wissen, wo es die guten Zutaten gibt, sich aber auch inspirieren lassen. Ein Programm kann man wie ein Menue sehen. Es ist falsch, zu denken, dass ähnliche Filme ein gutes Programm abgeben würden, Käsehäppchen zur Vorspeise, Raclette als Hauptgang, Gryuère-Eis zum Dessert. Das gilt für formal ähnliche Filme wie für thematisch nahe Filme.

Was sind wichtige Voraussetzungen, um diese Arbeit zu machen und gut zu machen?

Genug Filme zu kennen, um eine spannungsvolle Zusammenstellung machen zu können, genug Distanz zu haben, um die Filme in größtmöglicher Freiheit miteinander in Dialog treten zu lassen. Man muss die Fähigkeit kultivieren, dass die Filme aus der Erinnerung aufsteigen, dass zum Beispiel die Farbe in dem einen Film einen anderen Film im Gedächtnis evoziert, nicht, weil in ihm auch diese Farbe vorkommt, sondern weil er mit einer Stimmung, einem Rhythmus, einem Klang auf den ersten Film antwortet. Wenn so verschiedene Filme wieder präsent geworden sind, sind für mich kleine Karteikarten nützlich, die ich wie Spielkarten aufblättern kann und kombinieren. Das hilft mir, Programme zu visualisieren, besser, als wenn ich Videos oder DVDs benutzen würde, weil ich mich einfach mehr anstrengen muss, mir die Filme zu vergegenwärtigen.

Natürlich forsche ich auch nach neuen, mir bis dahin nicht bekannten Filmen, über die ich vielleicht gelesen habe, schaue sie mir vorzugsweise in der Projektion an. Oft habe ich auch einen Film gesehen, um den ich gerne einmal ein Programm bauen würde, oder ich sehe einen Film und weiß, dass ich ihn gerne mit einem oder mehreren anderen aus meinem imaginären Archiv zusammenbringen möchte.

Am wichtigsten ist, ein Gespür dafür zu entwickeln, wie die Filme auf ganz unterschiedlichen Ebenen zusammenspielen. Grundsätzlich mache ich die Programme so, wie sie für mich richtig sind. Ich halte es für einen Fehler, für ein

im Vorhinein doch immer abstrakt bleibendes Publikum zu programmieren. In der Situation, wenn die Filme laufen, ist das etwas anderes. Dann nehme ich Publikumsreaktionen wahr, die manchmal auch meine Programmierung in Frage stellen.

Mir fällt oft auf, dass gerade bei Kurzfilmprogrammen die Kuratoren Füllsel einstreuen, die der Abwechslung und der Auflockerung des Publikums dienen sollen, das man glaubt, nicht überfordern zu dürfen. Mich verstimmt so etwas zutiefst. Im Gegenteil, ich habe immer gute Erfahrungen damit gemacht, das Publikum zu fordern. Erfahrung mit dem Publikum ist selbstverständlich unerlässlich, und auch, sich der Kontexte bewusst zu sein, in denen man ein Programm realisiert.

Könntest Du Dir eine Ausbildung für Filmkuratorinnen vorstellen und wie und wo könnte die stattfinden?

Am *Bard College* gibt es beispielsweise ein *Center for Curatorial Studies*. Ich plädiere jedenfalls dafür, das Kuratieren/Programmieren für die filmwissenschaftliche Ausbildung verbindlich zu machen, wie das ja bereits ansatzweise an einigen hiesigen Universitäten geschieht, schon lange in Frankfurt, inzwischen aber auch in Paderborn und Braunschweig.

Gerade an Kunsthochschulen wäre ein solcher Zweig des Studiums sinnvoll. Vor allem deshalb, damit Studierende, die Filme machen, ihre Arbeiten in einem geschichtlichen Kontext sehen und verstehen lernen. Wir kennen doch die fetischisierung des Neuen und den etwas verengten Blick auf die eigenen Arbeiten.

Die britischen Videoclips der 80er Jahre wären weniger aufregend gewesen, wenn z.B. John Maybury, Derek Jarman, Cerith Wyn Evans, Sophie Müller und andere nicht die Geschichte der Filmavantgarde gekannt hätten.

Auch die eigenen Filme werden schnell zur Geschichte – aber deshalb sind sie doch nicht Schnee von gestern und sollen nicht mehr gezeigt werden.

Warum brauchen wir diesen Beruf, was ist seine Bedeutung heute?

Der Reichtum, die ganze Vielfalt des Films, die Filmgeschichte drohen gerade unter der technischen, von reinen Marktinteressen bestimmten Entwicklungen verloren zu gehen. Deswegen ist es die Aufgabe von Kuratoren, für die Vergewärtigung dieser Vielfalt und dieser Geschichte Sorge zu tragen.



Du sprichst jetzt etwas sehr Wichtiges an: dass sich das Umfeld und die Bedingungen für diese Arbeit in den letzten 30 Jahren verändert haben. Kannst Du darauf noch genauer eingehen?

Ich möchte auf zwei Aspekte eingehen: Wir sehen uns einer technologischen Entwicklung gegenüber, wie der anstehenden Digitalisierung der Kinos, die mit einem Schlag den gesamten Celluloidfilm und damit über hundert Jahre Filmgeschichte, vom Tisch fegt. Dieser Transfer aufs Digitale ist ein Eingriff in Ästhetik und Wirkung von Film, mit dem Erfahrungspotenziale verloren gehen. Ich bin deshalb für die möglichst breite Erhaltung von Celluloidfilmprojektion neben dem Digitalen, wahrscheinlich wird es aber auf ein Spezialisten- und Museumspublikum hinauslaufen, was der Bedeutung des Kinos als Massenmedium von Grund auf widerspricht.

Deshalb verhält sich die zweite Entwicklung, auf die ich hier eingehen will, auch gewissermaßen komplementär zu der eben beschriebenen: ich spreche von dem Interesse, was ja seit längerer Zeit die Kunstszene, Galerien, auch Museen, dem Film entgegenbringen. Ein Hauptproblem sehe ich darin, dass der Film vom großen Publikum abgeschnitten wird und damit sein Potenzial verliert. Einerseits werden einzelne Künstler/innen gehypt, man kann die Arbeiten



Abb.2: Rosen Film Fest, Rosenlounge im Palmenhaus. Gemälde von Sabine Hartung, Filmleinwand, auf dem Monitor die Videoarbeit PROMISES von Matthias Müller. Auf dem Tresen: Chateau Coupe Rose.

nicht mehr im Kino zeigen, weil man die Filmmieten der Galerien oder die Rechte nicht bezahlen kann oder weil die Arbeiten schon gar nicht mehr für den Verleih vorgesehen sind. Andererseits gibt es eine Missachtung gegenüber den ästhetischen und apparativen Voraussetzungen für die Präsentation von Filmen, auch gegenüber Urheberrechten.

Der *Frankfurter Kunstverein* hat vor einigen Jahren eine Reihe gezeigt, *Die Filme der goer Jahre* – auf Video. In der *Schirn* habe ich eine matschige (und wie sich herausstellte, nicht autorisierte) Videogroßprojektion von Fassbinders *IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN* erlebt, und das, nachdem die *Fassbinder Foundation* gerade das Gesamtwerk restauriert hatte. Ganz paradox bedeutet die Hineinnahme von Film in den Kunstkontext nur zu oft, dass der Film von seiner Materialität abstrahiert wird. Das ist, wie wenn in einer Ausstellung zur Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts eine fotografische Reproduktion von, sagen wir, den

Kreidefelsen auf Rügen von Caspar David Friedrich an der Wand hinge. Darauf käme allerdings kein Kurator.

Das Zeigen von Filmen im Kunstkontext heißt deshalb unter Umständen, die Filme auf subtile Weise unsichtbar zu machen. Auf der vorletzten *Documenta* – so nachzulesen in einem Gespräch zwischen dem diesjährigen Filmkurator der *Documenta*, Alexander Horwarth, und Harun Farocki – liefen ca. 17.000 Stunden ›bewegter Bilder‹, mehr Zeitvolumen als der gesamte Veranstaltungszeitraum. Was haben die Leute da gesehen?

Wann immer man den Vergleich hat, ist erfahrungsgemäß der Film im Kino am besten aufgehoben. Die diesjährige *Documenta* hat dem einmal Rechnung getragen. Das Filmprogramm wurde im Kasseler *Gloria*-Kino gezeigt. Film ist etwas Flüchtliges und gehört dem Augenblick. Dass man ihn nicht an die Wand nageln kann, macht es den Mäzenen und Stiftungen aus dem Kunstbereich offenbar so schwer, Film und Filmveranstaltungen zu fördern.

Du schottest Deinerseits den Film nicht gegenüber dem Kunstkontext ab, sondern hast schon Zusammenhänge zwischen Film und Kunstausstellung hergestellt – in Deiner Zusammenarbeit mit der Künstlerin Sabine Hartung beim *RosenFilmFest* oder auch dem von Euch konzipierten *Wetterfilmfestival*. Ich sehe aber gleichzeitig, wie Du Dich zwischen den verschiedenen Institutionen und Bereichen des Films bewegst, den Archiven, den Verleihern, den Kinos, der Filmwissenschaft, Filmklassen von Kunsthochschulen. Vor allem aber im Netzwerk der Filmmacher/innen.

Um eine vernünftige Programmarbeit machen zu können, ist es einfach die Voraussetzung. Zum Beispiel kann ich inzwischen Filme programmieren, die ich nur deshalb bekomme, weil über viele Jahre hin ein Vertrauensverhältnis zwischen mir und einigen Filmmacher/innen entstanden ist. Wenn sie auch nicht immer (gleich) mit meiner Programmierung d'accord sind, wissen sie doch, dass ich in jeder Beziehung mit ihren Filmen sorgfältig umgehe. Sie können darauf vertrauen, dass für gute Technik gesorgt wird und dass ich mein Bestes tue, dass sich der einzelne Film im Programmmzusammenhang in seiner Wirkung entfalten kann.

Für die Rezeption kann es aber auch sehr interessant sein, ein Filmprogramm in andere Kontexte zu stellen – Malerei, Musik, Literatur, auch Kochen. Das al-

Abb.3: Programmblatt für das Abschiedsprogramm des *Arsenal*
in der Welsersstraße, Berlin 1999.

Freunde der Deutschen Kinemathek

Kino Arsenal

Welserstr. 25, 10777 Berlin, Tel.: 219 001 - 0
www.fdk-berlin.de fdk@fdk-berlin.de

Die Liebe zu den Dingen

Ein Filmprogramm von
Heide Schlüpmann und Karola Gramann
Am Flügel: Eunice Martins

ALL MY LIFE Bruce Baillie / **NATURE'S FAIREST** Gaumont / **GRANATAPFEL** Uli Reicholt / **UND SIE, SIE LIEBTE RAUBTIERE** Hille Köhne / **MAKING GETAS IN JAPAN** / **FRAGMENTS** Laura Padgett / **L'AME DES MOULINS** Alfred Machin / **DRESS REHEARSAL** Christine Noll Brinckmann / **IT ALL CAME OUT IN THE WASH** Vitagraph / **ALINE KAROLA** Linda Christanell / **PUCE MOMENT** Kenneth Anger / **DREAM OF A RAREBIT HIEND** Edwin S. Porter / **PATRIOTISM II** Joyce Wieland / **ZITRUSFRÜCHTE 2** Uli Versum / **ROSALIE ET SES MEUBLES FIDÈLES** / **DER SONNTAGSSPAZIERGANG** Uli Sappock

Jedes Kind kennt die Gesichter der Dinge und geht mit klopfendem Herzen durch das halbdunkle Zimmer, in dem Tisch und Schrank und Sofa wilde Grimassen schneiden und mit wunderlichem Minenspiel etwas sagen wollen... Das Kind kennt diese Physiognomien gut, weil es die Dinge noch nicht ausschließlich als Gebrauchsgegenstände, Werkzeuge, Mittel zum Zweck ansieht, bei denen man nicht verweilt. (Béla Balázs, Der sichtbare Mensch)

Dieses Programm versammelt Filme, die bei den Dingen verweilen - alte Filme und neuere Filme. Es zeigt, wie verschieden die Verhältnisse zu den Dingen sein können. Die Lust, über ein Seidentuch zu streichen, ist unterschieden von der, einen Granatapfel aufzubrechen. Eine Blume aufblühen zu sehen ist anders, als der Entstehung eines Schuhs beizuwohnen. Viele der Filme erinnern in ihrer Sorgfalt, mit der sie die Gegenstände aufnehmen, an eine Schicht des Alltagslebens, der oft wenig Aufmerksamkeit zuteil wird. In anderen Filmen erscheinen Dinge selbst als Erinnerungsträger, ein Zaun, an dem einmal der tägliche Weg vorbeiführte, eine Brosche, die wir geschenkt bekamen. Der Filmstreifen selbst ist so ein Erinnerungsträger.

Dinge treten im Leben bisweilen an die Stelle des Lebendigen, sie werden zu Fetischen: die Krawatte, der Schuh, das Taschentuch. Manchmal verkehrt sich dieser Erinnerungsprozess auch wieder und Dinge stützen eine Liebe... Nur im Film jedoch können die Dinge selbst wieder als Akteure auftreten, bekommen eine Seele, wie in der Kindheit und im Traum. Möbel, die im bürgerlichen Heim jahrzehntelang ihren unverrückbaren Ort hatten, fangen, auf die Straße gesetzt, auf einmal an zu laufen, das stehen gelassene Frühstück rückt einem zu Leibe, und die Kaffecfilter leisten sich auch mal einen Sonntagsausflug. (Heide Schlüpmann, Karola Gramann)

les war zum Beispiel Teil des *RosenFilmFestes* – dazu kam der Zusammenhang des Frankfurter *Palmengartens* mit seiner *Rosenschau*.

Ich erinnere mich gut, wie wir die ersten Male gemeinsam Programme quer durch die Filmgeschichte hindurch konzipiert und präsentiert haben. (Karl Kels hat uns bei einer solchen Gelegenheit seinen ›Heuballen‹-Film nur sehr zögerlich überlassen.) Das war Anfang der 90er-Jahre und hat nun längst Schule gemacht.

Die Heuballen aus den 80er Jahren zusammen mit den Keksen aus *THE BAKERY* von 1910 liefen in einem Programm im Rahmen von Heinz Emigholz' Veranstaltungsreihe an der *HdK Berlin*, die noch im *Arsenal* in der Welserstraße stattfand. Unser Abschiedsprogramm für die Welserstraße hieß dann *Die Liebe zu den Dingen*, und damit hatten wir uns ein sehr filmisches Thema ausgesucht. Im Film können Dinge, Gegenstände schließlich die gleiche ›Rolle‹ wie Menschen spielen. Das lässt sich durch die ganze Filmgeschichte hindurch beobachten. Wir haben frühe dokumentarische ›Ansichten‹, aber auch kurze fiktionale Filme aus der frühen Zeit mit Filmen des amerikanischen Underground, dem Experimentalfilm der 80er Jahre und einem Klassiker aus der Super 8-Szene zusammengebracht.

Diese Bewegung, *Der Sonntagsspaziergang* durch die Geschichte des Films hindurch, in alle seine Verzweigungen hinein – nach Genres und Formen – ist mir nach wie vor das Liebste bei der Programmarbeit.

Frankfurt am Main, November 2007

Ausgewählte Programmarbeiten

The Dream Machine. Britische Avantgarde und Videoclip für VIPER. 12. Internationale Film- und Videotage Luzern '91

Images of Aids in Zusammenarbeit mit Bob Hawk und Wieland Speck, Frankfurter Filmschau 1990

Hommage à Delphine Seyrig Frankfurter Filmschau 1990

Retrospektive Emile de Antonio Frankfurter Filmschau 1990

Tribut an Knokke Frankfurter Filmschau 1991

Retrospektive Hamburger Filmschau Frankfurter Filmschau 1992

Abschied von Alfred Edel Frankfurter Filmschau 1992

Werkchau Filmhochschule Kassel Frankfurter Filmschau 1993

Hommage à Derek Jarman, Filmretrospektive und **Ausstellung** für das Kommunale Kino Frankfurt am Main 1994

Many Dreams of Many Gardens für Kultur im Dritten, Frankfurt am Main 1995
4 Spezialprogramme im Rahmen von **Cherchez la Femme in 100 Jahren Filmgeschichte** für die Frauenfilmtage der Schweiz 1995 (zusammen mit Heide Schlüpmann)

›**Je Bilder desto wilder**‹ – **Super 8-Filme der BRD und West-Berlin der 80er Jahre** in Zusammenarbeit mit Studierenden des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main 1997

Only Angels have Wings, Filmreihe in mehreren Frankfurter Kinos für die Initiative Mahnmal Homosexuellenverfolgung 1997

City in Flames – Experimental Visions im Rahmen von ›Film, Architecture and the Avantgarde‹ für Cinemathèque Ontario 1997

On the Run für film+arc.graz, 3. Internationale Biennale 1997

Nasty Women 1907–1997 mit Studierenden des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main 1999

›**Magickal**‹ **Mystery Tour – Assoziationen zu den Filmen von Kenneth Anger** für Film Direkt, Winterthur 2000

›... **strangely haunting and beautiful** ...‹ zusammen mit Heide Schlüpmann im Rahmen von Das frühe Kino und die Avantgarde, Sixpack Film, Stadtkino und Filmarchiv Austria, Wien 2002

Il ritorno del Super 8 / The Return of Super 8 Politik und Geschichte des Super 8-Films in der BRD und Berlin (West) von den 80er Jahren bis zur Gegenwart für Il Cinema Ritrovato, Bologna 2001

A Cinema of Small Gestures. Derek Jarman Super 8mm, 1970–1985 für Il Cinema Ritrovato, Bologna 2002

L'Invitation au Voyage. Germaine Dulac. Umfassende Retrospektive und Internationales Symposium für Kinothek Asta Nielsen e.V.; Frankfurt am Main. In Zusammenarbeit mit

dem Deutschen Filmmuseum, schauspielFrankfurt, Institut für TFM der J.W. Goethe-Universität Frankfurt am Main, Freunde der Deutschen Kinemathek, Kino Arsenal, Berlin 2003

› ... **und wenn Du eine Rose siehst**. **RosenFilmFest**, multimediale Veranstaltung in Zusammenarbeit mit der Malerin Sabine Hartung, RoseCraft, Kinothek Asta Nielsen e.V. und Palmengarten Frankfurt 2003

Dark Room. Liebe im Kino, Teil 1, **Ödipus – Antiödipus, Der dunkle Raum** 2004.

Dark Room. Liebe im Kino, Teil 2, **Queer Cinema, Diven**, 2004/2005

Die Filmdiva. Versuche einer Annäherung, Symposion und Filme für Kinothek Asta Nielsen e.V., in Zusammenarbeit mit TAT/Bockenheimer Depot, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der J.W. Goethe-Universität Frankfurt am Main, Institut für Sexualwissenschaft der J.W. Goethe-Universität, Kino des Deutschen Filmmuseums und Kino mal seh'n, schauspielFrankfurt 2005

Die Unheimlichkeit des Blicks. Subversion und Geschlecht im Kino der Kaiserzeit, für Filmarchiv Austria, Wien, 28 abendfüllende Programme. Metro Kino Wien 2005

Französische Avantgarde 1900 –2001 für short cuts cologne no. 8 2005

Feuer/Wasser/Luft/Erde. Die Elemente im Film, in Zusammenarbeit mit Gunter Deller, Kino mal seh'n und Heide Schlüpmann für das Institut für TFM, J.W. Goethe-Universität und Kinothek Asta Nielsen 2005 / 2006

wetterfest°. Internationales Wetterfilmfestival, ein Projekt mit der Malerin Sabine Hartung, realisiert mit Kinothek Asta Nielsen e.V., Deutscher Wetterdienst (DWD) 2005 und 2007

Sprache der Liebe. Asta Nielsen, Ihre Filme, Ihr Kino 1881 –1933, Filmretrospektive und internationales Symposion für Kinothek Asta Nielsen 2007

Kino Liebe, in Zusammenarbeit mit dem mal seh'n Kino und dem Institut für TFM der J.W. Goethe-Universität Frankfurt Herbst/Winter 2007 / 2008

Diese Arbeiten sind fast alle im Gespräch mit Heide Schlüpmann entstanden.

Wir haben außerdem viele andere Programme gemeinsam realisiert.