

Christian Hüls

## Das Programm – zwischen Planung, Vorschrift und ›Erfahrung‹. Film und Programmarbeit in der BRD

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1397>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hüls, Christian: Das Programm – zwischen Planung, Vorschrift und ›Erfahrung‹. Film und Programmarbeit in der BRD. In: Heike Klippel (Hg.): »The art of programming«. *Film, Program und Kontext*. Münster: LIT 2008 (Medienwelten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur), S. 52–88. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1397>.

### 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>

## **DAS PROGRAMM – ZWISCHEN PLANUNG, VORSCHRIFT UND ›ERFAHRUNG‹ FILM UND PROGRAMMARBEIT IN DER BRD**

Ein nicht im gleichen Maße wie bei anderen Medien wahrgenommenes Phänomen ist die Programmgestaltung im Kino. Wird vom Fernsehen, vom Radio, vom Theater und in jedem Fall vom Computer selbstverständlich angenommen, es handle sich je um ein Programmmedium, so scheint die programmgestalterische Arbeit mit Film nicht in gleicher Weise nach außen zu dringen. Die Zuschauer scheinen sich zwar der Tatsache bewusst, dass die Kinos ihre Spielpläne meist jeden Donnerstag aktualisieren, ein Film kann jedoch scheinbar ohne Bezug neben dem anderen stehen – er wird es in der Regel sogar. Nicht das Programm eines Kinos als solches analysiert der Zuschauer, sondern auch beim Film gerät zumeist das einzelne ›Werk‹ in den Blick. Dies war nicht immer so. Beispielsweise bestand das Kinoprogramm in seinen Anfangsjahren aus einer Zusammenstellung von zehn bis fünfzehn Kurzfilmen. Es ging dabei um eine ›bunte‹ Mischung und nicht in erster Linie um ›Abend-Füllung‹.<sup>1</sup> Doch auch der heutige, von großen Produktionsfirmen hergestellte Spielfilm steht nicht unbedingt isoliert da. Die Verleihe der Studios betreiben eine eigene Programmpolitik, die sich an saisonalen Gegebenheiten ebenso ausrichtet, wie sie versucht, einzelnen Kinos den Spielplan zu diktieren. Dagegen richten sich andere Formen von Kino und mit ihnen Vorstellungen, wie mit einem Programm im Kino etwas gestaltet werden könnte. Stichworte wie Zusammenhang und Kommentar, aber auch Konfrontation und Differenz spielen dabei eine Rolle. Begriffsgeschichtlich leitet sich das ›Programm‹ vom griechischen πρόγραμμα, zu προγράψωin ›öffentlich hinschreiben, öffentlich anordnen, vorschreiben‹ ab und meint in diesem Sinne ursprünglich: »schriftliche Bekanntmachung, Aufruf, Erlaß«.<sup>2</sup>

Diese Definition scheint in mehrfacher Hinsicht interessant, so verweist sie auf die Praxis ihrer Anwendung und auf ihren (ver-)öffentlichen(den) Charakter. Dies betrifft die Frage der Urheberschaft und Konzeption eines Programms ebenso wie das Ereignis, das es ankündigt, selbst – sowie die Aufnahme durch ein Publikum. Dass Programme einerseits ›Inhalte‹ strukturieren und sie andererseits öffentlich bekannt und zugänglich machen, charakterisiert ihren doppelten Charakter – jene theoretische Seite vor der eigentlichen Aus-

führung: 43 Einerseits werden Programmkonzepte von (einzelnen) Personen entwickelt, jene sind aber angewiesen auf ihre Umsetzung vor einem Publikum. Der Begriff Vor-Schrift kennzeichnet auch diese zeitliche Verschiebung, also die Arbeit der Planung, des Konzeptstellens, vor der eigentlichen Durchführung und verweist auf die kreativen Möglichkeiten, die sich damit verbinden. Es handelt sich um zwei unterschiedliche Vorgänge, die doch in einem Wechselverhältnis zueinander stehen. Und in der Umsetzung (in diesem Fall der Projektion im Kino vor einem Publikum) zeigt sich womöglich erst, ob die Vorüberlegungen aufgehen, oder ob nicht in der Präsenz des Filmkörpers, in der Gegenwärtigkeit des Films und in der ›Autonomie‹ des Zuschauers die Gegenpole zu jeder Programmatik zu suchen wären. Anders formuliert ist ein Programm nicht nur angewiesen auf seine Umsetzung, es bezieht viel eher zu gleichen Teilen die Ebene der Konzeption, die Ebene der konkreten Aus- und Aufführung und das Publikum aufeinander. Im Folgenden soll eine mögliche Konturierung eines Programmbegriffs im Kino in Abgrenzung zu anderen Programmen diskutiert werden.

Zunächst möchte ich meinen Blick dabei auf die so genannte Filmclub-Bewegung richten, die nach dem Zweiten Weltkrieg auf eine als programmatischen Mangel erlebte Situation antwortet. Später übernehmen auch Kommunale und Programmkinos die Rolle, ›andere‹ Filme zu zeigen, und versuchen so, filmische Vielfalt wieder herzustellen. Auch die Tätigkeit des Kuratierens spielt hier eine Rolle und ist eine Form der programmatischen Arbeit mit Film, die in besonderer Weise die Perspektive der Zuschauer mit einbezieht. Vielleicht geht es bei dieser Tätigkeit dann auch um die (Wieder-)Aneignung bestimmter Potentiale, wie sie beispielsweise das frühe Kino noch ›unmittelbarer‹ bot. Nicht zuletzt wird es implizit auch um Fragen nach einem ›elitären‹ oder ›populären‹ Verständnis von Film gehen, die sich immer nur in Bezug auf das jeweilige Programm und sein Publikum beantworten lassen.

## Filmclub-Bewegung – zwei Tendenzen

In den vierziger und fünfziger Jahren im Nachkriegsdeutschland boten die so genannten Filmclubs Alternativen zur offiziellen zeitgenössischen Programmgestaltung der Kinos und der Verleiher. Als nicht-kommerzielle Orte der Filmvorführung waren sie dabei in der Lage, ein potentiell anderes Verhältnis zwischen Publikum und Film zu etablieren. Knut Hacketh berichtet über die Bedeutung der Clubs für die kulturelle Filmszene:

»Sie machten es sich zur Aufgabe, Filme, die es sonst in den gewerblich betriebenen Kinos nicht zu sehen gab, zu zeigen und damit einen wesentlichen Beitrag zur Filmkultur zu schaffen. Es kann hier nur daran erinnert werden, daß die Filmkritik, wie sie sich Mitte der fünfziger Jahre mit der Zeitschrift ›Filmkritik‹ neu definierte, aus der Filmclubbewegung heraus entstand, daß Kritiker, die die Filmentwicklung der Bundesrepublik bis in die Gegenwart hinein beeinflussen (Enno Patalas, Ulrich Gregor, Günter Rohrbach, Heinz Ungureit u.v.a.), hier ihre ersten Seherfahrten machen konnten« (Hickethier 1993).

Diese Vereine münden später in studentische Filmclubs, kommunale Kinos, Programmkinos und Filmfestivals. Sie gründen sich bereits ab 1946 nach dem Vorbild französischer, britischer und amerikanischer Filmvereine und entspringen dabei einem Bedürfnis der Zuschauer, die nach zwölf Jahren der Diktatur »einen regelrechten Heißhunger nach ausländischen Filmen und kultureller Weltoffenheit« besaßen, so schildert Anne Paech einen der Gründe für die Entstehung dieser Clubs (Paech 1989, 226). Sie rechnet die Bewegung zu den »markantesten filmkulturellen Aktivitäten der Nachkriegszeit [...], die ohne Vorläufer im Sinne einer breiteren Bewegung [...], innerhalb kurzer Zeit zur ersten wirksamen Filmorganisation der Zuschauer werden konnte« (Ibid.).<sup>44</sup>

Diese gründet sich auch auf Anregung und teilweise auf Anordnung der Alliierten Militärregierungen.<sup>45</sup> Sie stellen einen Bestandteil der ›Democratic-Re-education-Politics‹, der politischen Umerziehungsarbeit der drei Westmächte dar (Ibid.). Auch die regulären Kinos sind in dieser Zeit angehalten, französische, amerikanische oder britische Filme zu zeigen, gehen allerdings zügig dazu über, deutsche Produktionen vorzuführen – vor allem die von den Alliierten nicht beanstandeten Filme der nationalsozialistischen Zeit, die so genannten ›Reprisen‹, kommen dabei zum Einsatz. In ihnen ist offensichtliche Propaganda weniger präsent als scheinbar unpolitische Unterhaltung: »Für die Besatzer hatte dies keineswegs unerwünschte Folgen: *Harmlose* Komödien rissen nun die zahlreich in die Kinovorstellungen strömenden Deutschen aus der Lethargie und förderten ihren Aufbauwillen« (Gleber 1996, 503). Der Anspruch der Filmclub-Bewegung dagegen ist ein anderer: Sie bekommen ihre Filmkopien zu günstigen Konditionen von den Alliierten aus ihren Heimatländern. Man möchte »seine Mitglieder über den Stand des Filmschaffens im In- und Ausland« informieren, »die Arbeit aller Filmschaffenden« anregen und erleichtern und »mit Persönlichkeiten aller anderen Kunstformen Gedanken, Erfahrungen und Pläne« austauschen, so ist einer Publikation des 1946 gegründeten Berliner Filmclubs zu entnehmen (Zit. n. Paech 1989, 229). Es deutet sich hierin an, dass sein Selbstverständnis aus der Idee einer Zusammenarbeit zwischen

Publikum und Filmschaffenden geschöpft wird. In den Anfangsjahren drückt sich dies in programmatischer Vielfalt aus:

»Im Jahre 1948 wurden im Filmclub Berlin insgesamt 37 Spielfilme und 8 Dokumentarfilme vorgeführt: 1 englischer Spielfilm; 6 englische Dokumentarfilme; 5 amerikanische, 11 französische, 6 russische, 1 österreichischer, 1 dänischer, 1 italienischer, 1 mexikanischer, 6 neue deutsche und 4 alte deutsche Spielfilme« (Ibid.).

Auch einem weiteren Berliner Club ist es an der Film-Kultur gelegen. Ein Nachholbedarf steht hierbei zunächst im Vordergrund. Zu dem 20-jährigen Jubiläum im Jahre 1969 schreibt ein Vorstandsmitglied rückblickend über die Anfangsjahre:

»Unvergessen dieses Haus am Kurfürstendamm als Mittelpunkt kulturellen Lebens in den ersten Nachkriegsjahren. Dort konnte man nachholen, was uns über ›1000 Jahre‹ hindurch vorenthalten wurde, konnte man sich über den internationalen Kulturstand auf allen Gebieten der Kunst informieren. [...] bald etablierten sich hier der Musik-Club [...] – der Theaterclub [...] – aus dem u.a. Horst Buchholz, Martin Benrath und Wolfgang Spier hervorgingen – und schließlich der Filmclub [...]«.**◀6**

Mit der Geschichte dieses Berliner Clubs verbindet sich demnach konkret erlebte Nachkriegsgeschichte, die in der ›Besatzungsmacht‹ nicht den Okkupanten, sondern anscheinend den kulturellen Partner begrüßt. Dieser öffnet den vormals verschlossenen Raum wieder neu. Das konkrete Gebäude wird von britischen Offizieren zur Verfügung gestellt und nimmt als deutsch-englische Einrichtung des ›British Center‹ seinen Anfang. Gezeigt werden

»dem Charakter des Hauses entsprechend – nahezu ausschließlich englische Filme im Original. Schon 1950 aber – als diese Filme dann auch in den Kinos zu sehen waren, gab Günter Neumann die neue Parole aus: ›Laßt uns die guten alten Stummfilme spielen!‹ und er selbst illustrierte zusammen mit Olaf Bienert die ›Hose‹ nach Sternheim mit Werner Krauss und Jenny Jugo und manchen anderen Stummfilm musikalisch« (Ibid.).

Sowohl diese Programmverschiebung als auch die Formulierungen, mit der sie begründet wird, lassen gewisse Zweifel an der Progressivität und Offenheit des Clubs aufkommen. ›Die guten alten Stummfilme‹, die in Parole ausgegeben werden, weisen auf einen blinden Fleck eines Teils der Bewegung hin. Sie versucht anzuschließen an ›unbelastete‹ Zeiten; dass der Regisseur von DIE HOSE unerwähnt bleibt, mag ein Zufall sein, deutet aber vielleicht auch auf das Symptom dieser Verdrängung hin: Hans Behrendt starb 1942 während seiner Verschleppung in das Konzentrationslager Auschwitz. **◀7**

Anne Paech beschreibt in ihrer Darstellung der Bewegung eine ebensolche Tendenz. Der 1948 ins Leben gerufene Filmclub Münster, der in Verbindung zur Universität steht und in dem demokratisch »alle Schichten der Bevölkerung vertreten [sind]: Arbeiter, Angestellte, Beamte, Künstler und nicht zuletzt Professoren«, ◀8

»hatte sich zur Aufgabe gemacht, das ›Verständnis für den Film als eigenständiges Kunstwerk, als publizistisches und soziologisches Phänomen zu wecken und zu vertiefen, filmische Erkenntnisse zu sammeln und sie in Ideen und Vorschlägen durch Anregungen für die Filmindustrie fruchtbar zu machen. [...]« (Ibid.).

Paech zieht folgendes Resümee zu dieser Einstellung:

»Es ist bezeichnend, daß man sich um inhaltliche Probleme, besonders, wenn sie politischer Natur waren oder gar die deutsche Vergangenheit berührten, herumdrückte und statt dessen zu Fragen der filmischen Ästhetik auswich« (Ibid., S. 231).

Generell besteht eine Schwierigkeit, in Bezug auf den Film die Konnotationen des ›Kunstwerks‹ (und die Beschreibung, es handele sich um ein publizistisches Phänomen) in den Vordergrund zu rücken.◀9 Vor dem Hintergrund jüngster Vergangenheit hätte ein aufklärerisches Element am Film sich dagegen auch in konkreter Programmarbeit niederschlagen können. Dies geschieht, folgt man Anne Paechs Darstellung, scheinbar nur sporadisch; eine solch programmatische Ausnahme proklamiert beispielsweise der Filmclub Hannover für sich:

»Unser Filmclub wird nicht etwa nur ›künstlerisch einwandfreie‹ oder ›hochwertige‹ Filme zeigen. Er wird auch zu jenen greifen, die umstritten sind: umstritten nach Inhalt und Gestaltung. In den Diskussionen, die jeweils den Filmen folgen, werden wir uns bemühen, zu eigener Urteilsbildung und zu gedanklicher Klarheit zu kommen. Wir werden frei von Konventionen und ungehört von der öffentlichen Meinung darum ringen, zum Kern des Themas vorzudringen«. ◀10

In diesen Ausführungen wird zunächst deutlich, dass der Programmbegriff neben reflektierten Überlegungen zum Umgang mit Film in besonderer Weise auf die Dimension der Öffentlichkeit verweist. Gerade indem – zumindest theoretisch – die öffentliche Meinung nicht als maßgeblich für eine Programmgestaltung angesehen wird, drückt sich gewissermaßen die Brisanz der Visualität des Mediums Film aus. Die Kamera richtet sich auf die sichtbaren Dinge der Welt, damit sie in der Projektion angeschaut, und dies meint, ›veröffentlicht‹ werden. Erst diese Anschaulichkeit verleiht den Ideen und Meinungen eine Basis – oder sie vermag sie ihnen umgekehrt zu entziehen.

Idealistisch formuliert, hätte die Filmclub-Bewegung einen stärkeren aufklärerischen Anspruch gegenüber der Öffentlichkeit umsetzen können. Das Pu-

blikum, so es unvoreingenommen ist, will sehen, und es möchte alles sehen. Programmarbeit hieße – verallgemeinernd gesprochen – Zugänge zu einer Filmgeschichte zu schaffen, die nicht durch kommerzielle Zwecke prädestiniert ist. Auch dies drückt sich in den Zeilen des Hannoveraner Filmclubs aus. Ein längeres Zitat einer Pionierin der Filmclub-Bewegung, Eva M. J. Schmid, spätere Mitbegründerin der Oberhausener Kurzfilmtage, schildert die wechselvolle und spannende Geschichte der Clubs und die Dissonanzen, die ihre Programme in den fünfziger und sechziger Jahren (im Ruhrgebiet) erzeugten:

»Ich habe dann auch eine Reihe gemacht mit Filmen, die alle irgendwelche ›heiße Eisen‹ anfaßten, DIE EHRBARE DIRNE nach Sartre war dabei und dergleichen Themen. Es gab eine heftige Diskussion, bei der die Teilnehmer, die aus den verschiedensten sozialen Schichten kamen, sehr selbstgerecht sich an die Brust schlugen, ›Ha, das haben wir alles hinter uns, wir sind nicht mehr rassendiskriminierend, das ist für uns ein für alle Mal vorbei‹ und ähnliches. Guckt euch diese Amerikaner an, wie schlimm die sind. Einer der männlichen Teilnehmer hat besonders laut getönt. Mit diesem Herrn bin ich sehr fröhlich in ein Zwiegespräch eingestiegen, habe seine positive, tolerante Haltung gelobt und ihn dann gefragt, ob er Töchter habe, was er bejahte, worauf ich weiter fragte, ob er bereit wäre, seine Töchter Schwarze heiraten zu lassen. Daraufhin ging er an die Decke und sagte, das sei ja etwas ganz anderes. Und ich meinte nun eigentlich, damit fing's an, so gab es eine wütende Diskussion. In der Art habe ich manchmal thematische Auseinandersetzungen provoziert« (Schlüpmann 1983, 63).

Interessant scheint neben den geschichtlichen Verdrängungsaspekten, dass das Programm seinem Publikum etwas ermöglicht – es bietet Dispute an, Reibungsflächen und schafft einen Diskussionsrahmen, der das Publikum ernst nimmt, indem nicht die Vorannahme programmatisch einfließt, das Publikum suche ausschließlich Unterhaltung. Programmierung meint in diesem Sinne eher Ausgestaltung des Rahmens und weniger den Versuch einer direkteren ›Programmierung der Affekte des Publikums‹.◀11

Wenn ein Programm darüber hinaus einen Nerv der Zeit trifft – versinnbildlicht in der Überreaktion auf Seiten des Publikums –, so ließe sich der Erfolg der Filmclub-Bewegung gerade an der Arbeit mit und für ihr Publikum, ihr eigentliches Anliegen, festmachen. Widerspruch, der erst die Wünsche des Publikums zum Vorschein bringt, kann etwas jenseits einer sich selbst bestätigenden Erwartung möglich machen, in der das als Differenz Erlebte – vorsichtig formuliert – vielleicht sogar zu einer *Erfahrung* für Macher und Publikum gleichermaßen werden kann.

Neben inhaltlichen spielen ebenso filmformale und -ästhetische Aspekte eine Rolle bei der Zusammenstellung eines Programms; eine verantwortungsvolle Aufgabe für die Auswählenden. Eva M. J. Schmid beschreibt diesen Aspekt fol-

gendermaßen: »Ich hatte Gelegenheit, die Filme, die ich abends zeigte, nachmittags vorher alleine anzusehen. Ich habe außerdem vorwiegend Filme geholt, die ich kannte, um sie richtig einzuführen, diskutieren und eventuell auch analysieren zu können mit den Teilnehmern« (Ibid., 62).

Die offizielle Seite der Filmclubs formuliert dies anders und vor allem in einem anderen Gestus, der Verantwortlichkeit für ein (nicht näher definiertes) Werteschema einfordert. Auf einer frühen Tagung im September 1949 – der bereits 1948 ins Leben gerufenen Organisation – werden die offiziellen Positionen, hier referiert durch Anne Paech, dargelegt:

»Filme sollten nicht in erster Linie unterhalten, sondern diskutiert werden, es ginge nicht um Unterhaltungsfilme, sondern um problemorientierte und Dokumentarfilme, allerdings müsse eine rein politische Betrachtung als zu gefährlich ausgeschlossen werden« (Paech 1989, 233).

Unabhängig von der Tatsache, dass ein legitimes Bedürfnis im Publikum besteht, von Filmen auch ›unterhalten‹ zu werden,<sup>12</sup> klingt diese Positionierung eher konservativ. Der Eindruck erfährt in folgendem Zitat noch eine Steigerung: »Und immer wieder heißt es, daß die Filmclubs ›eine Elite sein wollten, die bestrebt ist, durch ihre Arbeit den künstlerisch wertvollen Film zu fördern und bei diesen Filmen auch die Filmwirtschaft zu unterstützen durch Empfehlungen«. <sup>13</sup> Der Gedanke dieser Trennung in künstlerisch ›wertvolle‹ und andere Filme erfährt tatsächlich eine Institutionalisierung im Kinobereich: 1953 werden ›Filmkunsttheater‹ gegründet, die, in ihrer ›Gilde‹ organisiert, eigene Vertriebsstrukturen aufbauen und die gleiche Art von Filmen zeigen wie vormals die Clubs. Dementsprechend richtet sich die zeitgenössische Kritik gegen die Schwerfälligkeit und die programmatische Ausrichtung des Dachverbandes. Enno Patalas bemerkt hierzu:

»Filmclubs als reine Vorführorganisationen, wie sie weithin vorherrschten, haben zumindest in den Großstädten ihre Berechtigung verloren. [...] statt nur mit künstlerischen Spitzen mußten sie sich mit den allgemeinen Trends kritisch befassen, die Clubs mußten öffentlich Diskussionen mit den Produzenten, Regisseuren und Autoren erzwingen, ihre Organe mußten Stellung beziehen in den filmpolitischen Auseinandersetzungen« (Zit. n. ibid., 242).

Der Appell findet keinen direkten Widerhall. Vielmehr scheint ein Einfluss auf die deutsche Filmindustrie kaum vorhanden, umgekehrt schon. Das Beispiel des Berliner Filmclubs mag dies verdeutlichen, ab 1957 änderte sich sein Programm: Statt Innovation und Gegenwartsbezug findet die Konzentration auf »gute alte Filme, vornehmlich landeseigener Produktion« (*Paradies der Erinnerung*, 4) statt. Dies meint konkret:

DIE DREI VON DER TANKSTELLE und VERGISS MEIN NICHT (mit Gigli) – ARTISTEN (mit Harry Piel) und BOMBEN AUF MONTE CARLO (mit Albers) oder die unvergeßlichen musikalischen Filme eines Robert Stolz (z.B. 2 HERZEN IM TAKT) und Zarah Leander's frühe Erfolgsfilme [...]. Also Opa's und Papa's Kino? Wenn das nicht eine rein negative Bezeichnung beinhalten soll – Ja!« (Ibid., 5). ◀14

Auch wenn dies Programm nicht exemplarisch für alle anderen Filmclubs gelten kann, so mag diese rückschrittliche Entwicklung doch in zweifacher Hinsicht aufschlussreich sein. Die Idee, sich auf Film unabhängig von seinen politischen – oder scheinbar unpolitischen – Inhalten beziehen zu können, scheint sich hartnäckig nach dem Krieg zu behaupten. Sah beispielsweise Siegfried Kracauer in den Filmen einer ›Nation‹ einen Ausdruck ihres »geistigen Klimas« (Kracauer 1999, 12), so drückt sich im Programm dieses Filmclubs, zugespitzt formuliert, der Wunsch nach einer Rückkehr in jenes geistige Klima (und vielleicht auf jene Stufe des gesellschaftlichen Bewusstseins) der Ufa-Zeit aus. ◀15 Der zweite Aspekt bezieht sich auf die grundsätzliche programmatische Unabhängigkeit der Filmclubs, die weder an die Vorgaben ihres Verbandes gebunden sind noch kommerzielle Strategien verfolgen. In diesem Fall wird sie scheinbar nicht genutzt, sondern freiwillig zurückgebunden an ein ›nostalgisches Gefühl‹. Der Richtungswechsel im konkreten Fall wird auch mit der aufkommenden Verbreitung des Fernsehens begründet. Das Publikum habe sich gewandelt und man müsse nun ›alte‹ Filme für ein älteres Publikum zeigen. Als eine öffentliche Programmform, die das Kino anbietet, erwächst ihr – sehr knapp formuliert – tatsächlich eine Konkurrenz im Medium des Fernsehens. Auch wenn es zu Anfang Filme zeigt und somit Programmschemata des Kinos kopiert, scheint darin aber nicht der einzige Grund für einen Besucherrückgang zu liegen. Es wäre gar ein leichtes, sich als Filmclub *programmatisch* von den im Fernsehen gezeigten Filmen zu unterscheiden. Der Berliner Club dagegen gibt sich selbst die Titulierung »Paradies der Erinnerung«. Erinnerung allerdings kann auch eine Qual sein. So gemahnt die jüngste Vergangenheit, sich in einem moralischen Sinne an sie zu erinnern. Dies wäre ein schmerzhafter Prozess, und die Freiheit programmatischer Entscheidungen scheint im konkreten Fall aufgegeben zugunsten eines ›Paradieses‹, das mit Erinnerung gerade nicht beschäftigt ist. In den *Minima Moralia* schreibt Theodor W. Adorno hierzu:

»Erinnerungen lassen sich nicht in Schubladen und Fächern aufbewahren, sondern in ihnen verflücht unauflöslich das Vergangene sich mit dem Gegenwärtigen. Keiner verfügt mit der Freiheit und Willkür darüber, deren Lob die Sätze Jean Pauls schwellt [die Erinnerungen seien der einzige

Besitz, den niemand uns nehmen könne]. Gerade wo sie beherrschbar und gegenständlich werden, wo das Subjekt ihrer ganz versichert sich meint, verschießen die Erinnerungen wie zarte Tapeten unterm grellen Sonnenlicht. Wo sie aber, geschützt durchs Vergessene, ihre Kraft bewahren, sind sie gefährdet wie alles Lebendige« (Adorno 2004, 312, Aph. 106 [O.: 1951], Erg. C.H.).

Wenn die Möglichkeit der Erinnerung mit einer ›Flucht in das Gefühl‹ verknüpft und programmatische Freiheit mit der Festlegung auf eine Idee, die jene Filme der Ufa zum Ausdruck bringen, in die Schranken gewiesen wird, so scheint dies auch als eine ›Unfreiheit des gesellschaftlichen Bewusstseins‹ auf. Weder sind die Individuen ganz Herrscher über und ganz Träger ihrer Erinnerungen noch ist es das Kollektiv mit seinen tendenziösen Spielfilmen einer bestimmten Periode, die das zu Erinnernde vorschreiben möchten. Jene programmatisch ausschließende Herangehensweise stellt Erinnerung gewissermaßen als Besitzstand vor, auf den sie durch das Medium Zugriff erhält.

Der Dachverband der Filmclub-Bewegung löst sich 1970 auf. Die einzelnen Clubs vollziehen dies teilweise mit, viele Jugendclubs bestehen aber auch fort – einige bis heute. Resümierend zur Bedeutung dieser Bewegung, meint Herbert Stettner in einem Interview:

»Das war ein Zugang emotionaler Art (...), da war Anteilnahme an Menschenschicksalen möglich. Und das Ausgetrocknet sein der Menschen, die 12 Jahre lang abgeschnitten waren von der Welt und nicht wußten, was in den anderen Ländern so alles entstanden war, und plötzlich war da ein Zugang zu französischen Filmen! Und so haben die Filmclubs einen Sammelpunkt ergeben für Menschen, die sonst an gesellschaftliches Denken gar nicht hätten herangeführt werden können, aber über den Film bereit waren, sich zu interessieren, sich für Fragen zu öffnen. Und das war die eigentlich gar nicht zu überschätzende gesellschaftspolitische Funktion der Filmclubs« (Paech 1989, 226).

Dass einige Clubs in ›Papap Kino‹ münden und die generelle Programmpolitik der Filmindustrie und die der regulären Kinos in den fünfziger Jahren adaptieren, scheint der Bewegung also nicht vorgezeichnet, ist insofern nicht symptomatisch, als das Potential einer anderen Programmgestaltung in ihnen eine erste Entfaltung erfährt. Ihre Idee, vielleicht auch ein kritisches Bewusstsein heranzubilden, findet in den sechziger Jahren einen Fürsprecher durch den so genannten ›Jungen Deutschen Film‹. Das Forum, auf dem das ›Oberhausener Manifest‹ proklamiert wird, die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen, entstehen 1954 als Volkshochschul-Initiative.◀16 Leiter wird zunächst Hilmar Hoffmann, selbst Gründer eines Filmclubs.◀17 Das Festival in Oberhausen entwickelt sich, ganz allgemein gesprochen, zu einem Ort (film-)politischer Auseinandersetzungen. Ab 1958 werden unter dem Motto ›Weg zum Nachbarn‹

»intensiv Filme aus den sozialistischen Ländern« gezeigt und diskutiert (Ruf 2004, 57).<sup>18</sup> Als Forum bietet es die Möglichkeit des Austausches, der Diskussion und vor allem die Möglichkeit einer Wahrnehmung ›anderer‹, kurzer Filme, die auch ästhetisch andere Wege gehen. In diesem Kontext entsteht das von 26 männlichen Regisseuren unterschriebene Oberhausener Manifest, in dem der Kollaps einer programmatischen Dominanz des Fünziger-Jahre-Films begrüßt wird. Wörtlich heißt es darin: »Der Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films entzieht einer von uns abgelehnten Geisteshaltung endlich den wirtschaftlichen Boden. Dadurch hat der neue Film die Chance lebendig zu werden.«<sup>19</sup>

## Exkurs – das Programm im Medium Fernsehen

Dem Zusammenbruch, der kein totaler ist, geht ein massiver Besucherrückgang der Kinovorstellungen voraus. Ab dem Jahre 1956 sinken die Besucherzahlen beständig, trotzdem entstehen noch neue Filmtheater. Dies erhöht die »Zahl der zur Verfügung stehenden Sitzplätze, so daß die Rentabilität weiter sank. 1957 brach als erstes der Allianz-Verleih und mit ihm die Mosaik-Film zusammen. Der Zusammenbruch kündigte die dann 1959 akut werdende Krise der Filmwirtschaft an« (Hickethier 1989, 304). Knut Hickethier sieht das ab 1952 regelmäßig sendende und beständig an Zuschauern gewinnende Fernsehen als Programm-Konkurrenz zum Kinoprogramm. Das Fernsehen biete nicht nur ein breiteres Spektrum an Themen, und prinzipiell umfasse es das Kinoprogramm selbst mit, es bringe ferner die Welt ›ins Haus‹:

»Das Fernsehen war vor allem als Programm-Medium die Gefahr für das Kino, denn als Programm-Medium machte es sich unentbehrlich, nicht in der Übertragung einzelner, spektakulärer Ereignisse. Die Welt ins Haus gebracht, meinte, im Programmrahmen gedacht, Bilder, Filme, Sendungen von der Welt und aus der Welt dem Zuschauer angeboten. Die ganze Bandbreite des Zeigbaren sollte ausgelotet werden [...]« (Ibid., 301).

Das Argument ließe sich womöglich umkehren; erst die programmatische Fixierung des Kinos macht es dem Fernsehen und seinem Programm gewissermaßen leichter, sich zu etablieren. Ereignisse besonders ›zeitnah‹ begleiten zu können, war einst auch eine Domäne des Kinos. In den frühen dokumentarischen Kurzfilmen wird dies deutlich – morgens gedreht, konnten sie abends gezeigt werden. Noch vor der Verbreitung des Fernsehens konzentriert sich allerdings sein Programm auf den langen Spielfilm und schränkt sich so ebenfalls in seiner programmatischen Breite ein.

Wird allgemein gesprochen dem Fernsehen – oft in Verbindung mit einem veränderten Freizeitverhalten junger Leute und einer neuen ›Beweglichkeit‹ der Bevölkerung – die Ursächlichkeit für den beständigen Besucherrückgang der Kinos zugeschrieben,<sup>420</sup> so scheint dies nur eine mögliche Erklärung darzustellen.

In den Ausführungen Knut Hacketts klingt an, dass sich, programmatisch gesehen, das Kino und seine Filme zu dieser Zeit nicht wandeln. Neben der andersartigen Öffentlichkeit, die vom Medium Fernsehen erzeugt wird – die Bilder kommen in das Haus, während die Bilder des Kinos aufgesucht sein wollen –, hat eine programmatische Vereinseitigung der deutschen wie der amerikanischen Produktion ihren Anteil am Besucherschwund. Georges Sadoul beschreibt die Anstrengung der amerikanischen Filmindustrie, mit der auf die unterstellte Konkurrenz des Fernsehens reagiert wird, dagegen als eine rein technische. Neben dem *Cinemascope*, der Breitwand, wird mit 3-D-Filmen experimentiert (dies wird schnell wieder aufgegeben). Inhaltlich dagegen regierten, auch im Zuge der ›Hexenjagd‹ des amerikanischen Senators McCarthy, konservative, anti-kommunistische Tendenzen die Filme und lähmten somit jede kreative Innovation. (Dazu näher: Sadoul 1982, 372ff, [O. frz.: 1955]). Stellen also das Aufkommen und die Verbreitung des Fernsehens auch Potenziale dar, die neue Programm-Konkurrenz ernst zu nehmen und vielleicht ästhetisch und inhaltlich zu reagieren, geschieht dies zunächst nicht. Die Chancen, die sich aus einer konkurrierenden Situation theoretisch ergeben, werden allerdings von beiden Seiten nicht konsequent genutzt. Das Fernsehprogramm integriert das fremde Material des Films. Doch indem Film nun scheinbar mühelos auch im Fernsehen stattfindet, verliert er für die Zuschauer wesentliche Elemente seines Reizes, die er nicht allein aus dem dunklen Saal des Kinos bezieht. Die Eigenschaften des filmischen Materials lassen sich im Fernsehen nicht erfahren und ›erfühlen‹. Annette Brauerhoch beschreibt die Situation im Kino folgendermaßen:

»Die wunderbare Paradoxie besteht darin, dass im Kino eine körperliche Erfahrung gemacht wird – ganz anders als im Theater oder vor dem Fernsehschirm – obwohl das, was wir sehen, gar nicht da ist, physisch nicht anwesend ist. Es ist ein reines ›Lichtspiel‹« (Brauerhoch 2004).

Mit den Körpern ist das Publikum im Kino anwesend – und es erfährt an seinen eigenen körperlichen Reaktionen die Präsenz, die das Lichtspiel des Films – in seiner Projektion und mit seiner Materialität, die es aus seinem foto-chemischen Material schöpft – in ihm hervorruft. Fernsehen kann dies nicht simulieren. Es sendet das verkleinerte, in Zeilen zerlegte Abbild des (vollständigen) Filmbildes an eine fluoreszierende Mattscheibe. Es geht hierbei, technisch

gesprochen, um die fast zeitgleiche Verschickung und den Empfang einer Bildinformation.◀21 Doch nicht nur dieser ästhetische, die Wahrnehmung der Zuschauer betreffende Unterschied spielt programmatisch gesehen eine Rolle. Auch die Auswahl der Filme sowie die Ausgestaltung der Sendezeit sind für die inhaltliche Programmatik der öffentlich rechtlichen Sendeanstalten relevant. Hier kommt es allerdings zu einer nicht unproblematischen Kongruenz. Hartmut Winkler weist in einer Untersuchung zum Fernsehprogramm von ARD und ZDF auf die Dominanz der Fünfziger-Jahre-Filmproduktionen hin, die bis in die achtziger Jahre hinein einen konstant hohen Anteil der gezeigten Spielfilme am Fernsehprogramm ausmachen (dazu näher: Winkler 1990a). Bezugnehmend auf die Beobachtungen Georges Sadouls, beruft Winkler sich auf die ›Zeitlosigkeit‹ der Filme dieser Periode.

»Der Fünfzigerjahreproduktion scheint weniger als der der anderen Dekaden ein genauer Zeitindex anzuhaften; wo das Schwarz-Weiß der Filme davor unmißverständlich ›Filmgeschichte‹ signalisiert, und die Filme danach über eine immer detailliertere Palette von Zeitindizien (Mode, Design, Ausstattung ...) und thematischen Bezügen, wenn auch sicher keine realistische Sicht der Dinge, so doch ein Mitdenken der Differenzen erzwingen, haben die Filme der Fünfziger solcher Relativierung vorgebaut. Der Fünfzigerjahrefilm, das ist der Eindruck, ist nicht in derselben Weise mit seiner Zeit befaßt wie die spätere Produktion, und die spezielle Struktur der Verleugnung, die der Boomphase nach dem Krieg international ihren Charme und ihren Symptomcharakter verliehen hat, macht diese Filme tatsächlich nahezu zeitungebunden kommunikel« (Ibid., 10).

Auch im Vordergrund der Programmplanung der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten stehe demnach nicht ein kritischer Umgang mit Gesellschaft und Filmgeschichte, der sich in einer Auswahl zeitkritischer Filme spiegeln könnte, sondern die Konzentration auf bestimmte Phasen der Produktion, die gerade nicht (kritisch) mit ihrer Zeit beschäftigt gewesen seien, schenke diesen Filmen eine unverdiente Beachtung (vgl. *ibid.*, 14ff). Dies führt Hartmut Winkler ebenso auf bestimmte ökonomische Strukturen zurück:

»Die Sender ›verwalten‹ zwar die Filmgeschichte, sie tun dies aber eben nur zum Teil entlang ästhetischer Kriterien; für jeden A-Film, der eingekauft wird, müssen mehrere B-Filme akzeptiert werden, die Produktionsgesellschaften und die Filmhändler schnüren ›Pakete‹ [...], die unter Tausenden von Filmen wenige Meisterwerke, einige interessante Filme und eine kaum übersehbare Menge konventioneller und zu Recht verstaubter Massenprodukte enthalten. Da auch diese Filme Geld gekostet haben, werden auch sie ausgestrahlt; und dies umso eher, als der Kostendruck und die ausgeweitete Sendezeit den entsprechenden Bedarf schaffen« (Ibid., 16).

Hieran wird zunächst deutlich, dass Programmplanung im Fernsehen – speziell bei Filmen – bestimmten Einschränkungen unterliegt. Werden Aufführungsrechte an Filmen ›im Paket‹ erworben, geht ein Teil der Programmverantwortung und der Kontrolle an die Filmhändler über – eine Parallele zur offiziellen Politik der großen Filmverleihe im Kinobereich. Darüber hinaus stellt auch die programmatische Arbeit im Medium Fernsehen eine potenzielle Herausforderung dar, will sie nicht in Beliebigkeit enden. Der Begriff Beliebigkeit bildet hierbei in gewisser Hinsicht den Gegenpart zu einem Programmbegriff, der auf ein strukturierendes, Zusammenhang schaffendes, erhellendes (und vielleicht kritisches) Potenzial verweist. ◀22

Aus einer heutigen Perspektive betrachtet, lassen demgegenüber gerade die Vielzahl der Kanäle, der unterschiedlichen Formate und Sendereihen und das Vierundzwanzig-Stunden-Sendeschema des Fernsehens sowie sein ständiges Verfügbar-Sein Zweifel an der Idee eines Zusammenhangs aufkommen. ◀23 Dieser entsteht im Medium vielleicht nicht so sehr zwischen einzelnen Teilen oder aus dem Programmschema der Sender, sondern erst der Zuschauer ›konstruiert‹ einen solchen (mit). Ein Symptom dieser Programmgestaltung des Zuschauers stellt die *Suchbewegung* des Zappings dar (dazu beispielsweise auch Winkler 1990b). Sie entmächtigt sozusagen ein vorgegebenes Programm, sie konstruiert und wählt dabei ihr eigenes aus dem Angebot aus und nimmt einzelne Teile vielleicht auch ganz und regelmäßig wahr. Dabei hat diese Tätigkeit Auswirkungen auf die Programme des Fernsehens selber. Die Sender passen sich an, synchronisieren ihre Werbeblöcke und lassen verschiedene Sendungen möglichst nahtlos ineinander übergehen.

Insgesamt, so mag eine These lauten, scheint ein Programmbegriff beim Fernsehen sich eher aus den Eigenschaften des Mediums zu speisen, ›um-schaltbar‹ zu sein. Dies meint, aus den heterogenen Teilen bildet das Publikum sich eine neue, eigene Mischung gewissermaßen autonom. Eine Programmvorstellung im Kino hingegen wird zunächst aufgesucht und meist ganz angeschaut, so dass sich der Gedanke von einer Autonomie des Publikums womöglich eher aus einem Zusammenhang mit der materiellen Beschaffenheit des Mediums Film ableiten lässt. Jedenfalls bilden die beiden verschiedenen Medien – auch wenn das Fernsehen Filme in sein Programm integriert – einen voneinander unterschiedenen Programmbegriff aus. Er bezieht sich nicht bloß auf die unterschiedlichen medialen Anordnungen, sondern auch auf die unterschiedlichen Praxen, die sich mit dem jeweiligen Medium verbinden. Mit Praxen sind dann die Tätigkeiten der Programmplanung wie der Umgang der Zuschauer mit dieser Vor-Gestaltung gemeint.

Die Reaktionen auf das einseitige Kinoprogramm der fünfziger Jahre scheinen eindeutig. Sie münden in das so genannte ›Kinosterben‹ ab 1960.◀24 So deutet auch der Wortlaut des Oberhausener Manifests diesen programmatischen Zusammenhang an. Der nun entstehende ›Junge Deutsche Film‹, der so genannte Autorenfilm, der (begrifflich) ebenso in Anlehnung an die französische Kinematografie jener Zeit entsteht, »ist vor allem auch eine Reaktion auf die Verdrängungsleistungen der 50er Jahre«, so Annette Brauerhoch (Brauerhoch 1991, 13). Er stößt, neben seinen anderen Themen, die er behandelt, auch strukturelle Entwicklungen des Kinos an.

## **Andere Formen – Subjektivität, Programmkinos, Kommunale Kinos**

Das Engagement der Filmschaffenden des Neuen Deutschen Kinos sorgt für veränderte Strukturen im Produktions-, Verleih- und Kinowesen. 1971 gründen sie den ›Filmverlag der Autoren‹, der sich um die Realisierung von Filmen bemüht, sowie das ›Koordinationsbüro Film‹. Klaus Kreimeier schildert unter anderem die Folgen für das Vertriebswesen:

»...mit Geldern des Kuratoriums Junger Deutscher Film organisiert es [das Koordinationsbüro Film] in den Jahren 1971 und 1972 den Vertrieb von Filmen, die keinen Verleih gefunden haben; darüber hinaus organisiert es Filmverkaufsmessen und berät Kinos bei der Zusammenstellung ihrer Programme, so etwa im Fall des [auch heute noch existierenden] Münchner Arri-Kinos, dessen Spielplan Anfang 1972 vom Koordinationsbüro und der Arbeitsgemeinschaft Neuer Deutscher Spielfilmproduzenten programmiert wird« (Kreimeier 1973, 246f., Erg. C.H.).

Schon in den Jahren zuvor wurden Strukturen geschaffen, die sich zum Ziel setzen, Filme (wieder) zugänglich zu machen. Die ›Freunde der deutschen Kinemathek‹ rufen den gleichnamigen Verein im Jahre 1963 in Berlin ins Leben. Sein Vorbild ist die 1935 gegründete Cinémathèque française in Paris. Zu den Gründern der Kinemathek in Deutschland gehören FilmkritikerInnen und Filmschaffende – es geht ihnen um die filmkulturelle (historische) Arbeit, die Zusammenarbeit mit anderen Archiven und die Vorführung aktueller Produktionen.◀25 Dementsprechend finden Retrospektiven, Diskussionen mit FilmemacherInnen und die Vorführungen von Kinematografien anderer Länder regelmäßig (und bis heute) statt. Der Neue Deutsche Film findet ebenso ein Forum im Kino Arsenal, das »als erster Prototyp einer Spielstelle mit alternativem Programmcharakter und mit der Funktion eines Kommunalen Kinos« auftritt,◀26 wie auch unabhängige und politische Experimental- und Dokumentarfilme. Fast alle Mitar-

beiter arbeiten zu jener Zeit ehrenamtlich, und die neuen Kinoformen werden teilsubventioniert.

Ulrich Gregor, ein Mitgründer des Arsenal's beschreibt das Programm des Berliner Kinos als »ein Programm großer Breite und Vielfalt [...]. Pro Tag wurden und werden im ›Arsenal‹ mindestens drei verschiedene Filme gezeigt« (Gregor 1972, 257). Hierbei habe von Beginn an der Fokus auf der Herstellung eines Zusammenhangs gelegen; programmatische Arbeit bestehe darin, Filme nicht isoliert zu zeigen, »sondern als Teil eines über den einzelnen Film hinausgreifenden Zusammenhanges« zu präsentieren (ibid.). Weiter heißt es zur Begründung dieser Herangehensweise:

»Filme sollen nach dieser Konzeption nicht als vereinzelte ›Kunstwerke‹ vorgestellt werden, sondern als Produkte eines Mediums, die aus bestimmten Faktoren zu erklären sind – aus gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen Faktoren, aus Faktoren der künstlerischen Tradition oder der Ablehnung künstlerischer Tradition« (ibid.). ◀27

Hierin deutet sich an, dass zunächst kein Film pauschal ausgeschlossen, sondern (filmgeschichtliche) Vielfalt positiv verstanden wird als ein ›Auftrag‹, sie dem Publikum zugänglich zu machen in einer (gestalterischen) Konfrontation. Dies bezieht sich auf die Filme untereinander und gleichzeitig auf das Publikum, dem die Möglichkeit geboten wird, zunächst ›alles‹ zu sehen. Programmatisch richtet sich dieses Kino gegen die Einschränkung des Blicks auf eine spezielle (und jeweils aktuelle) Produktion von Filmen, wie ihn die großen Verleihe und Produktionsfirmen reproduzieren. Vielfalt steht hierbei nicht einer Gestaltung im Wege. Genau umgekehrt kann eine gestalterische Tätigkeit gerade in die Vielfalt der filmischen Formen und in die Vielzahl der seit über hundert Jahren gedrehten Filme »neue Schneisen [...] legen«, wie Ulrich Gregor die historisch-perspektivierende Arbeit des ›Arsenal's‹ beschreibt. Es gehe darum, »vom heutigen Empfinden her den Werken der Filmklassik (sowie den vergessenen und verkannten Werken der Vergangenheit) neue Aktualität zu verleihen« (ibid., 258).

Programmatische Arbeit scheint in diesem Sinne Arbeit für ein Publikum zu sein. Die Filmgeschichte wird wieder öffentlich und im Kino zur Aufführung gebracht, »indem man die klassischen Filme nach bestimmten Gesichtspunkten neu auswählt, aber auch, indem man alte und neue Filme systematisch einander gegenüberstellt« (ibid.). Man kann vielleicht formulieren, dass der Zusammenhang im Material selbst vorhanden ist, er muss von den Programmgestaltern ›entdeckt‹ werden. Und dies obliegt auch dem Publikum, dem eine perspektivierende Gestaltung dies ermöglicht oder erleichtert. So schreibt Ulrich Gregor weiter:

»Aus diesem Grund wird im Arsenal versucht, das Programm immer in mehreren parallelen Reihen zu organisieren, neben eine historische Retrospektive z.B. ein modernes Programm zu stellen, das nach eigenen Kriterien ausgesucht wurde, im Idealfall aber auch zu dem historischen Programm in einer Relation steht. So können sich immer wieder Querverbindungen ergeben; der Zuschauer kann für sich selbst Entdeckungen machen« (Ibid.).

Schaut man sich ein beliebiges Programm in seiner gedruckten Erscheinungsweise, in Form des Programmheftes, an, so fallen tatsächlich ›Reihen‹ und Spalten auf. Sie sorgen zunächst für eine zeitliche und inhaltliche Orientierung und bilden eine Art von Angebot, aus dem die Zuschauerin und der Zuschauer wählen können. Sie stimmen vielleicht ihren Tagesablauf mit den Zeiten der angekündigten Filme ab, manchmal sogar ihre ganze Woche. Auch sie ›planen‹ im Vorhinein und setzen sich kritisch mit der Konzeption des gesamten Filmangebots einer Stadt auseinander. Die daraus resultierende Zusammenstellung kann dabei auch verschiedene Programme verschiedener Kinos umfassen, in jedem Fall liegt die programmatische Arbeit vor dem eigentlichen Kinobesuch auch beim Zuschauer selbst. Diese Arbeit tritt neben die Möglichkeit eines spontanen, ungeplanten Besuches eines Kinos und Films. Beide Formen des Umgangs schließen sich auf Seiten des Publikums nicht aus, sie ergänzen sich vielmehr. Die planerische Vor-Arbeit eines Kinos, wie die des ›Arsenals‹, verbindet sich beim Publikum mit der eigenen, bestimmten und auch unbestimmten Erwartung. Das Gelingen dieser gestaltenden Tätigkeit ist ein wechselseitiger Prozess zwischen Kino und Publikum – und dem Medium selbst, das in seiner konkreten Aufführung die verschiedenen ›Ebenen‹ zueinander in Beziehung treten lässt.

Programm- und kommunale Kinos eröffnen einen Zugang zur filmischen Vielfalt und zur Filmgeschichte. Sie erreichen dies durch einen organisatorischen Aufwand, der von einer anderen Prämisse ausgeht als ein kommerzielles Kino. ◀28 Ulrich Gregor macht die dazu nötige Anstrengung transparent:

»Meistens müssen [...] Kopien mühselig aufgespürt werden; ebenso schwierig – und kostspielig – ist es oft, Aufführungsrechte zu beschaffen. Es liegt auf der Hand, daß die Zusammenstellung eines so strukturierten Programms viel höhere organisatorische Aufwendungen bedingt als bei einem kommerziellen Filmtheater, das die Filme vom Verleih nur abzurufen braucht« (Ibid., 262).

Zur Finanzierung einer solchen Arbeit ist das Arsenal und sind die kommunalen Kinos auf eine öffentliche Finanzierung und Unterstützung angewiesen. Die Entscheidung, wie viel Geld ein kommunales Kino bekommt, schwankt, je nach

Region und Größe der Stadt – vielleicht auch nach politischen Verhältnissen in einer Gemeinde. **29**

Neben der Geschichte spielt auch die Geografie eine wesentliche Rolle bei der ›filmprogrammatischen‹ Arbeit. Das Kino ›Arsenal‹ gestaltet auch heute noch ein ambitioniertes, international ausgerichtetes und an der Filmgeschichte interessiertes Programm – für Berlin. Es hält dabei die Zügel seiner programmatischen Ausrichtung und seiner Auswahl in der eigenen Hand. Zahlreiche Programmkinos – sie werden nicht von den Kommunen gefördert, sondern müssen sich selbst finanzieren – richten ihr Programm in der heutigen Zeit auf (fast) ausschließlich aktuelle Produktionen aus, so dass ein Zugang zur Filmgeschichte für das Publikum dort begrenzt ist. Darüber hinaus haben sich, der Form des Programm- und Kommunalen Kinos entsprechend, auch Produktionsfirmen für diesen ›Markt‹ (das so genannte ›Arthouse-Kino‹) herausgebildet, die wiederum die Frage aufwerfen, welche Interessen diese im eigentlichen Sinne vertreten. Stark zugespitzt formuliert es Klaus Kreimeier schon in Bezug auf die Anfänge der Kommunalen Kinos, die ein Forum für den ›Neuen Deutschen Film‹ bilden. Bei ihm heißt es:

»Der ästhetische Radikalismus der Kino-Enthusiasten kann auf längere Sicht nur die resignierenden, politisch indifferenten Teile der kleinbürgerlichen Intelligenz beeinflussen. Er gebärdet sich, als ideologisches Produkt der Studentenbewegung, betont anti-bourgeois, anarchistisch und ›fortschrittlich‹ in Hinsicht auf die totale ›Emanzipation der Sinne‹, die er proklamiert – seinem Wesen nach aber ist er als der vorläufig letzte Versuch zu betrachten, das ›Kunstwerk‹ – und mit ihm den Kunstbegriff der Bourgeoisie – wieder in seine Rechte einzusetzen« (Kreimeier 1973, 270).

Beschreibt Kreimeier das ›Andere Kino‹ als ›institutionalisierte‹ Form des ›Eskapismus‹, dem bestimmte ›Kunstfilme‹ das passende Material lieferten, so wäre sicherlich nach den einzelnen Spielstätten und den gezeigten Filmen zu differenzieren. Auch wäre zu überprüfen, inwieweit dies Argument heutzutage Geltung besitzt. **30** Allerdings spricht aus dem Einwand gegen eine institutionalisierte Form der Programmgestaltung ein ebensolches Unbehagen gegen eine mögliche Subsumtion des Mediums Film unter den Begriff der Kunst. Eine programmatisch gestalterische Arbeit kann dem begegnen durch eine Vorauswahl. Auch eine gezielte Zusammenstellung mit anderen Filmen kann einen Film – jenseits eines normativen Anspruchs – zunächst zugänglich machen und den einzelnen Film in seinem vermeintlichen Kunstanspruch relativieren. Somit richtet sich eine programmatische Tätigkeit im Kino auch an das kritische Vermögen des Zuschauers. Aus seiner Position – der des Zuschauers – ist ein Besuch einer Kinoveranstaltung nicht schon gleichzusetzen mit einer Billigung

des Films oder des Programms. Filmclubs, Kommunale Kinos und auch der ›Junge Deutsche Film‹ sind entstanden aus dem Gefühl eines Mangels (an Filmkultur, an Wahlmöglichkeiten und an Realitätsbezügen der zeitgenössischen Produktionen). Insofern agieren sie als nicht-kommerzielle Vereinigungen auch zunächst aus einer Position des Zuschauers, der an den Film bestimmte Bedürfnisse heranträgt. Leugneten die Spielfilme der fünfziger Jahre einen Zusammenhang zwischen einer gesellschaftlichen Realität, den Wünschen und Bedürfnissen des Publikums und den Möglichkeiten des Mediums, jenen eine ihnen korrespondierende Form zu verleihen, stellen die Bewegungen, die auf die Mithilfe von ›Enthusiasten‹ angewiesen waren und sind, mindestens einen Versuch dar, sich der produktiven Kraft des Kinos und des Zuschauers zu versichern. Gegen eine Vereinseitigung behaupten sie Vielfalt. In diesem Sinne bieten die Kommunalen und zahlreiche andere (Programm-)Kinos dem Publikum eine nicht zu unterschätzende Arbeit an.

Auch die Filmindustrie Hollywoods ist an den Wünschen des Publikums interessiert und reklamiert für sich, das ›populäre‹ Kino darzustellen. Paradoxerweise scheint sogar das zeitgenössische Kino Hollywoods (beispielhaft in Komödien oder im so genannten ›Actionfilm‹) an frühe Formen des Kinos anzuknüpfen.◀31 Zunächst fällt aber, noch vor den einzelnen Filmen, seine Präsenz ins Auge.◀32

## Politik der Verleiher – Einschränkung von Vielfalt

Die Produktionsfirmen Hollywoods gestalten ein (aufwendiges) Programm. Sie besitzen zumeist eigene Verleihe, eigene Theater und Beteiligungen an Kino Ketten, so dass das Filmangebot in bestimmten (meist Multiplex-) Kinos von ihnen stark mitgestaltet werden kann. Dies funktioniert über verschiedene Mechanismen. Es beginnt bei der Themenwahl eines Films, über die so genannte Agenten ein Jahr im Voraus (die Dauer einer durchschnittlichen Produktion) entscheiden (Dazu näher: Schröder 1995, 42).

Thema und Art des Films richten sich dabei nach saisonalen Gegebenheiten. Filme, die speziell zur Weihnachtszeit laufen, sind ein Beispiel für diese Strategie. Nationale Feiertage in den USA bilden weitere mögliche Starttermine für Filme, auch die Sommermonate stellen, anders als in Deutschland, einen wichtigen Zeitraum für Filmstarts in den USA dar:

»Rund 40% des Jahresumsatzes wird in den 13 Wochen der Sommersaison erzielt. Als Saisonauftakt ist das *Memorial-Day*-Wochenende am 25. Mai der wichtigste Starttermin, gefolgt vom

*Independence-Day*-Wochenende am 4. Juli, an dem die Studios traditionell ihre großen Prestigeprojekte starten« (Ibid., 65).

Scheinbar richtet sich das Datum der Veröffentlichung, so könnte eine erste Mutmaßung lauten, an konkreten, wiederkehrenden Terminen aus, die mit bestimmten Assoziationen und Traditionen – oder auch Stimmungen besetzt sind. Der Versuch, beides zu verknüpfen, um das Publikum für sich zu gewinnen, erzeugt einen Zusammenhang, der ›aus sich heraus‹ zunächst nicht existiert. Vielmehr scheint dieser (konstruierte) Zusammenhang auf bestimmte äußere Faktoren angewiesen,<sup>33</sup> die nichts mit ›realen‹ gesellschaftlichen Verhältnissen zu tun haben müssen. Nicolaus Schröder beobachtet in diesem Verhalten eine gewisse ›Vermeidungshaltung‹ Hollywoods vor bestimmten (selbst viel diskutierten) Themen, wie beispielsweise die Krebsgefahr durch Raucher. Stattdessen setze man auf ›ängstliche‹ Methoden der Marktforschung:

»Die gezielte Marktbeobachtung der Studios, das ständige Auskundschaften von Zielgruppen und Kaufverhalten, erzeugt Präferenzen bei der Stoffwahl. Die Angst, am Publikum vorbeizuproduzieren, läßt die Studios zu den obskuren Untersuchungsmethoden greifen und erklärt die ungebremsste Attraktivität von Mehrteilern, Remakes und mehr oder weniger deutlichen Anleihen an Erfolgsfilmen« (Ibid., 42).

Ein Blick in ein Programm eines deutschen Multiplexkinos zur Weihnachtszeit im Jahre 2004<sup>34</sup> mag vielleicht einen Eindruck geben von einer spezifischen Homogenität des Programms: Neben den ›Saisonfilmen‹ *VERRÜCKTE WEIHNACHTEN* mit Tim Allen und *POLAREXPRESS* (ein Trickfilm mit Tom Hanks) laufen unter anderem *DAS PHANTOM DER OPER*, *DAS VERMÄCHTNIS DER TEMPELRITTER*, *IN 80 TAGEN UM DIE WELT*, *DIE UNGLAUBLICHEN* (ein weiterer Trickfilm), *OCEAN'S TWELVE* (eine Fortsetzung), *BRIDGET JONES II* (eine weitere Fortsetzung) und *ALEXANDER*. Vielleicht ließe sich an mehreren Filmen des Programms ein sehr ›amerikanischer‹ Umgang mit geschichtlichen Themen nachweisen sowie der Versuch, reale Kriege nun ›symbolisch‹ zu bewältigen. In jedem Fall aber spricht aus diesem Programm des Kinos eine gewisse Abhängigkeit von den Vorgaben der Verleiher. Es sind ausschließlich aktuelle Produktionen zu sehen, und es scheint keinerlei inhaltlich-programmatische Auswahl von Seiten des Kinos stattgefunden zu haben. Eher noch lässt sich aus den Ankündigungstexten im Programm eine gewisse Unkenntnis über die Filme selbst ablesen. Zu dem Film *ALEXANDER* heißt es dort beispielsweise:

»Er war ein unerbittlicher Eroberer, der nie eine Schlacht verlor und seine Soldaten an den Rand der bis dahin bekannten Welt trieb. Er war ein Visionär, dessen Träume, Taten und Schicksal in

der Ewigkeit nachhallen, der damit die Welt, so wie sie uns heute vertraut ist, mitformte. Das alles war er ... und vieles mehr. Er war Alexander der Große«.◀35

Ein Programm mit Hollywoodfilmen verbindet sich für die betroffenen Kinobetreiber mit bestimmten Auflagen, die die Autonomie bei ihrer Programmgestaltung ›von oben her‹ unterminieren:

»[...] wer die großen Filme mitspielen will, muß auch die kleinen schlucken. [...] Über ihren Einfluß auf die Ketten und durch den eigenen Theaterpark sichern die Majors den Vertrieb ihrer Staffeln. Das Arsenal ihrer Druckmittel gegenüber den Kinos reicht von verspäteter Belieferung mit Filmhits über die Festlegung von Verleihmieten und Mindestspieldauer bis hin zu Auflagen über die Kinowerbung, die vor dem Film gezeigt oder eben nicht gezeigt werden darf« (Schröder 1995, 65).

Vor der Bewertung einzelner Filme (durch das Publikum) steht die Dominanz der Programmgestaltung der Filmindustrie und ihrer eigenen Verleihe. Diese sind an einem möglichst großen Umsatz interessiert, so dass nur ein umsatzstarkes Kino auch Erstaufführungsrechte für Filme, die wiederum mit strengen Vorgaben verknüpft sind, bekommen kann. Eine Mindestspieldauer von vier bis sechs Wochen ist dann beispielsweise verbindlich (ibid. 72). Die Programmgestaltung der Verleiher geht noch weiter. Meist wird versucht, dem Kino Vorgaben zu machen, in welchem Saal ein bestimmter Film gezeigt werden soll und zu welchen Uhrzeiten dieser zu laufen hat.◀36 Diese restriktive Programmpolitik arbeitet mit Quantitäten. Michael Gaitanides berichtet in einer Untersuchung zu ökonomischen Erfolgsfaktoren von Spielfilmen über das Verhältnis zwischen der Anzahl der Kopien und dem kommerziellen Erfolg eines Films:

»Gerade die Anzahl der im Umlauf befindlichen Kopien eines neuen Kinofilms scheint einen erheblichen Einfluß auf den Erfolg eines Films zu haben. Hierbei kann aber nicht davon ausgegangen werden, daß ›viel auch viel hilft‹. Ein schlechter Film, der in einer großen Anzahl von Kopien gestartet wird, wird zwar zu Anfang viele Zuschauer in die Kinos ziehen, aber dann aufgrund der negativen Mundpropaganda schnell an Zuschauergunst verlieren. [...] Dennoch ist eine große Anzahl von Kopien nötig, um einen wirklichen Kinoerfolg zu erzielen« (Gaitanides 2003, 48).◀37

Die Produktionsfirmen und Verleiher haben also ein großes Interesse, ihre jeweiligen Filme mit einer möglichst hohen Anzahl von Kopien – also auf möglichst vielen Leinwänden gleichzeitig – zu zeigen, und dies in möglichst knapper Zeit (bevor noch kritische Stimmen von dem Besuch eines Films abraten können).◀38 Diese Politik der Verleiher hat ganz praktische Konsequenzen. Sie

verhindert den Zugang zu Abspielterminen und -orten für kleine Produktionen. Nicolaus Schröder bemerkt über diesen Sachverhalt folgendes:

»Hollywood kontrolliert 80 % des Film- und Fernsehgeschäfts in Europa. Dabei werden in Europa jährlich doppelt soviel Filme produziert [...]. Ihren noch immer steigenden Marktanteil erreichen die Hollywood-Firmen mit immer weniger Filmen. Die rapide gestiegenen Kopienzahlen, mit denen die Majors ihre Hits vertreiben, sind die Hauptursache für diesen Erfolg. Die Filme werden besser und schneller ausgewertet« (Schröder 1995, 93).

Die hohe Zahl der Kopien, mit der versucht wird, Aufmerksamkeit für einen Film bei einem potenziellen Publikum zu erzeugen, hat vor allem Auswirkungen auf die Programmvielfalt eines bestimmten Kinos, einer bestimmten Stadt oder Region. Wie es weiter bei Schröder dazu heißt:

»Die hohe Kopienzahl verschärft die Konkurrenz. Der Markt ist verstopft mit den Major-Hits, die von den Kinobesitzern mehrere Wochen fest gebucht werden müssen. [...] Unabhängige Verleiher haben keine Möglichkeit, ihre Filme vermieten zu können. Selbst wenn Geld für einen Start mit vielen Kopien vorhanden ist, verhindern fehlende Abspielmöglichkeiten den Massenstart. [...] Für Verleihfirmen, die nicht in allen Städten Kinos zum vereinbarten Starttermin gefunden haben, verpufft jede Werbemaßnahme. [...] Da hat es ein Major-Verleih leichter. Der schaltet bundesweit Anzeigen und Werbeflächen, sendet Spots in Rundfunk und Fernsehen, spart sich Pressevorführungen, wenn Verrisse abzusehen sind, und erhöht dafür die Werbeaktivität« (Ibid., 94 f.).

Damit sind die Möglichkeiten des Zugangs zu aktuellen Hollywood-Produktionen für das Publikum ungleich günstiger als zu älteren und anderen Formen des Films. Dies betrifft im verstärkten Maße die kleineren Städte. Speziell die Programmkinos, die bis in die achtziger Jahren hinein noch ›Repertoire‹ (also ältere Filme) spielten und damit auch die filmkulturelle Vielfalt erhöhten, sind zumeist dazu übergegangen, sich auf aktuelle Produktionen zu konzentrieren.◀39 Diese Abstinenz wird wiederum häufig mit dem Fernsehen begründet, das sich der Filmgeschichte angenommen habe. Somit verschärfen nicht bloß Hollywood und die Politik seiner Verleiher die Situation, vielmehr tragen auch andere Faktoren zu einer Einschränkung filmischer Vielfalt bei, die auf das Engagement ›aller‹ Beteiligten angewiesen ist.◀40

Aus dieser Perspektive tritt eine Tätigkeit in den Vordergrund, die neben der Gestaltung von Lang-Film-Reihen auch an der Kunst der Erzeugung von Zusammenhängen zwischen kurzen Filmen arbeitet und an die Formen der Programmgestaltung des frühen Kinos anknüpft. In der Tätigkeit des Kuratierens schließen sich verschiedene Positionen – die des Publikums, die der Gestaltung,

der Filmkritik und der Filmtheorie – zusammen. Ein anderer Umgang mit Film scheint darin auf. Dem möchte ich im Folgenden nachspüren.

## Kuratieren

Die Tätigkeit des Kuratierens richtet sich in besonderer Weise an ein Publikum, da diese Tätigkeit einer Position des Zuschauers, der Zuschauerin entstammt. Sie ist nicht in erster Linie daran interessiert, selbst Filme zu drehen und zu produzieren, sondern geht umgekehrt von einer Erfahrung aus, die sie mit den Filmen als ZuschauerIn gemacht hat, bevor sie einem weiteren Publikum diese Erfahrung dann ›zur Schau stellt‹. Man könnte jene Haltung als ›interessiert‹ bezeichnen, viel eher aber scheinen Begriffe wie Aufmerksamkeit, Neugier, Teilnahme, Engagement, bis hin zur Leidenschaft, Neigung, Passion und Lust am und für den Film geeignet, sie zu charakterisieren. Besonders im Kontext der Filmfestivals, aber auch als selbstständige Arbeit ist sie Bestandteil der Filmkultur. Als Arbeit scheint sie allerdings eine in der heutigen Gesellschaft wenig bekannte (und vielleicht auch wenig anerkannte) Form der kulturellen Tätigkeit darzustellen.◀41 Sie erfordert, neben ihrer organisatorischen Seite, Kreativität, Kenntnis der Filmgeschichte und der Filmtheorie und – ›Beziehungen‹. Dieser etwas unschöne Begriff bezieht sich konkret auf die Kontakte zu Verleihern, die ihre Kopien nur sorgfältig arbeitenden Kulturschaffenden überlassen. Entgegen seinem etwas negativen Beiklang spielt der Begriff ›Beziehungen‹ hier auf ein Vertrauen an, dass sich am Umgang mit dem Material des Films erst herausbildet. Das Wort Kuratieren entstammt dem lateinischen Wort ›curare‹ und bezeichnet allgemein gesprochen eine Position desjenigen, der Sorge trägt, der sich ›kümmert‹.◀42 Die damit verbundene Assoziation des Vertrauens ist ebenso ein Begriff, der das Verhältnis zwischen Publikum und KuratorIn in Worte fassen könnte. Mit dem Besuch eines Filmprogramms einer bestimmten Kuratorin oder Kurators verbinden sich Erwartungen. Das Publikum vertraut dabei nicht nur der Auswahl, die eine Programmgestalterin für es ausgesucht hat: dies kann sich auf einzelne Elemente beziehen, wird aber zu meist das gesamte Programm betreffen. Das Publikum vertraut auch darauf, dass die Filme in ihrer ›bestmöglichen‹ Form zur Aufführung kommen und beispielsweise in der korrekten Geschwindigkeit projiziert werden (dies stellt Anforderungen auch an den Vorführer, der mit der Person des Kurators identisch sein kann). Dabei geht die Erwartung der Zuschauer allerdings nicht auf in ei-

Musik ist der Raum zwischen den Noten.

CLAUDE DEBUSSY

ner schlichten Bestätigung von Sehgewohnheiten. 43 Vermutlich wird gerade das Anliegen eines Programms darin bestehen, mit diesen zu brechen und einen Blick für andere Formen des Films sichtbar werden zu lassen. Das Interesse des Publikums kann somit darin bestehen, sich überraschen lassen zu wollen. Dabei spielen sowohl die einzelnen Elemente als auch ihr Zusammenwirken in einem größeren Kontext eine Rolle für die Zusammenstellung von Filmen zu Programmen. Ein abendfüllendes Programm aus kurzen Filmen erfordert andere Kombinationen und Variationen als ein längerfristiges Projekt, das beispielsweise auch Spielfilme enthalten kann. Von Karola Gramann, die die Arbeit des Kuratierens mit der kulinarischen Herstellung eines Currys aus verschiedenen Zutaten vergleicht, stammt folgendes Beispielprogramm mit dem Titel »Farbe – Licht – Bewegung. Stummfilme mit Musik«. In ihm sind frühe (hand)colorierte Kurzfilme zu sehen, wie beispielsweise LES GRANDES EAUX DE VERSAILLES (Frankreich 1904), in dem die Farbigekeit der Bilder und das Schauspiel der Brunnen in Versailles bestechen. CONWAY CASTLE, eine frühe, ebenfalls handcolorierte Fahrt mit dem Zug aus dem Jahre 1898 zeugt von der bewegten Kamera noch vor den Experimenten der Avantgarde. Ein besonders imposanter und in den verschiedensten Farben leuchtender Film ist HAWAII: THE PARADIES OF THE PACIFIC aus dem Jahre 1916, bei dem ebenfalls eine Zugfahrt über eine schmale Holzbrücke in schwindelerregender Höhe miterlebt werden kann. Beindruckend scheint die Vielfalt der verschiedenen filmischen Formen und die Faszination, die beim Schauen der frühen Filme förmlich empfunden werden kann. Hierbei spielt die Abfolge der einzelnen Filme bei ihrer Wirkung eine Rolle. Um aber diese (Zusammen-)Wirkungen überhaupt einschätzen zu können, stellt die Arbeit des Kuratierens den Anspruch an die Ausübenden, die Filme auch zunächst als Filme in der Projektion zu sichten. Diese Arbeit wird folglich erleichtert durch ein gutes (visuelles) Gedächtnis. Da nicht immer alle Kopien zur Hand sind, bilden Erinnerungsvermögen und die Fähigkeit, sozusagen im Kopf eine visuelle Komposition aus einzelnen Elementen zusammensetzen zu können, wichtige Voraussetzungen für diese Tätigkeit. Sie findet ihr Material in dem ganzen Spektrum des filmischen Schaffens. Experimental-, Dokumentar-, Spiel- und früher Film können in einem Programm nebeneinander stehen.

»Die Möglichkeit jedoch, Filme der Jahrhundertwende mit solchen der 1980er Jahre zusammen zu programmieren, einfach, weil sie zuerst ›Film‹ sind – der in seiner Vielfalt ästhetischer Gestalt und geschichtlicher Aussage zum Vorschein gebracht werden will – das wird erst seit kurzer Zeit möglich« (Gramann/Schlüpmann 2002, 159).

Es geht dabei auch um eine Wiederentdeckung des kurzen Films und des frühen Kinos, in dem »der kurze Film den ganzen Glanz, das Abenteuer, die Welt der Gefühle, die Wunder des Sehens, wie sie dem Film überhaupt möglich sind« (Ibid., 160), entfalte. Diese Praxis der ›Bewusstmachung‹ verbindet sich mit dem populären Element speziell der frühen Filme; ihre einstige Attraktivität gewinne etwas für das heutige Publikum zurück. Es heißt weiter: »... dieses Kino war nicht das Marginale, für das insbesondere Festivals des experimentellen Films eine kleine Öffentlichkeit schufen, sondern es war das Kino der Massen«. Somit fällt der Kuratorin die besondere Aufgabe zu, wie eine mögliche Annäherung lauten könnte, unserem historischen Bewusstsein eine Erfahrung eines anderen Kinos zugänglich zu machen. »Wir können uns gegen die Abdrängung des kurzen Films in die Museums- und Galerienecke wehren« (Ibid., 161). Etwas dieser ›alten‹, seiner populären Position, soll dem Film zurückgegeben werden, während er als Ausstellungsgegenstand eine womöglich eher unbeteiligte Haltung des Betrachtenden provoziert, die den Film marginalisiert. Die Arbeit einer Kuratorin bindet alle Variationen von Film in neue Kontexte ein. Diese kollidieren auch miteinander und bilden Spannungsmomente. Dabei gehen die verschiedenen Formen Beziehungen über die dem Medium eigene Visualität und seine formalen Aspekte ein (wie zum Beispiel seine Farben, sein Rhythmus oder die Bewegungen im Film ein Auswahlkriterium darstellen können). Neben den ›Inhalten‹ der Filme bildet sich aus jenen Elementen ein eigener thematischer Zusammenhang: Zusammenstellen meint auch, dass etwas zusammenrückt. Es negiert oder relativiert den Werkgedanken, der bei Spielfilmen (durch die Fokussierung auf die Funktion der Regie) oftmals in den Vordergrund gestellt wird. Nicht ein ›Werk‹ wird im Programm isoliert betrachtet, sondern seine Präsenz konfrontiert sich mit anderen ›Werken‹ und mit dem Publikum.

Neben der ›Handschrift‹ der Kuratorin, des Kurators spielt also die besondere Situation der Aufführung des Programms vor einem Publikum eine wesentliche Rolle in diesem Kontext programmatischer Bemühungen. Für ein Publikum wird das Programm zusammengestellt und vor einem Publikum ergeben sich neue, unvermutete Zusammenhänge, Assoziationen und Verknüpfungen, die in der Konfrontation, in dieser ›Live-Situation‹ erst entstehen.

Das Publikum bildet gewissermaßen den Zwischenraum, eine Art Resonanzkörper für die Komposition, für die Zusammenstellung des Programms. Ohne die Zuschauer ›klingt‹ in gewisser Weise nichts. Die Arbeit der Kuratorin fordert dazu heraus, sich als Gestalter soweit zurückzunehmen – und dies heißt gerade Gestalten –, dass in der Komposition jedes Element seine eigene ›Stimme‹

behält. In einem Interview zur Tätigkeit des Kuratierens betont Alf Bold – er war zuständig für die Experimentalfilmsammlung des Berliner Arsenal – angesprochen auf diese Problematik:

»This is an important problem. We have the enormous advantage here in Berlin of having an archive of our own that gives us access to a large number of films. As I have seen most of them many times, I almost know them by heart, and that enables me to program them in the right way. Films in one program should always support each other. But I could easily put five masterpieces together that cancel each other out or hurt each other to such a degree that they all look mediocre« (Noll Brinckmann 1990/91, 94).

Die Tätigkeit des Kuratierens wird oftmals verglichen mit der Tätigkeit eines ›DJs‹, eines Diskjockeys. Einerseits wird durch diesen Vergleich der Live-Situation eines Kurzfilmprogramms Rechnung getragen. In dem Interview mit Alf Bold heißt es dazu:

»What we do now [...] is to organize long experimental nights [...]. Usually, we mention only a few titles in our schedule; besides those, I have a high stack of prints next to me in the auditorium on occasions like that in order to be closer to the audience. And then I let the audience inspire me to choose the right film at the right moment. Whenever they seem to slacken, I choose something to cheer them up – one of Anita Thatchers films for instance, or a George Landow, or a Robert Breer. It is an improvisational sort of montage« (Ibid., 93).

Andererseits verweist dieser Vergleich auf die körperlichen Aspekte, die als Reaktionen der Zuschauenden spürbar werden. Der Kurator reagiert, wie der DJ, auf die Lust und die Unlust des Publikums. Das ›Dejaying‹ ist dabei selbst ein körperlicher Akt (mit den Händen, die ›scratches‹ und die Platten ›jonglieren‹ und auf der anderen Seite den Film in die Maschine einfädeln, die Schärfe einstellen und an dem Laufgeräusch den Zustand der Kopie beurteilen). Es zielt ab auf die Körper seines Publikums: »Alles deutet auf den Körper hin«, schreibt Ulf Poschardt über die Arbeit in der Disco, »und alles fordert den Körper auf, sich gehenzulassen und zu tanzen, sich ganz dem Rhythmus hinzugeben. Alles verschwindet hinter der Gewalt der Beats. Der Disco-DJ übernimmt die Kontrolle, indem er die Clubbesucher mit Musik verführt und fesselt, bis sie ihm willenlos folgen« (Poschardt 2001, 117). Die Anforderungen an den DJ in den Clubs der schwulen Subkultur bestanden seit Ende der sechziger Jahre darin, »den Rhythmus möglichst gleichmäßig über möglichst lange Zeit beizubehalten. Der Ausruf ›Don't stop! Don't stop!‹ – wunderbar doppeldeutig – ist seit den ersten Tagen von Disco bis zur House- und Hip-Hop-Musik von heute einer der meist benutzten Samples der Dancefloor-Musik« (Ibid., 116). Auch die körperliche Technik des Mixens erfordert, um die »richtigen Breaks und Übergänge«

zu erzeugen, »beste Kenntnisse der Platten, der Geschwindigkeiten und Rhythmen, und [...] [einen] perfektionierten Umgang mit einer primitiven Technik« (Ibid., 117, Erg. C.H.).

Die in diesen Ausführungen angesprochenen Fertigkeiten und die körperlichen Reaktionen des Publikums lassen sich in gewissem Sinne übertragen auf den Bereich des Kuratierens, auch wenn ein visueller Rhythmus im Film nicht möglichst gleichförmig sein muss, um die Körper der Zuschauer zu überreden, sich ihm zu überlassen. Alf Bold schreibt zum rhythmischen Experimentalfilm als Element eines Programms:

»Experimental film demands a higher degree of imaginative participation from the spectator than the narrative film or the documentary – a participation similar to that in absolute music. [...] Experimental film and music are also related in their use of rhythmical structures. A good experimental film has to be rhythmically precise. People like Maya Deren, Ken Jacobs, Marie Menken, and Ernie Gehr all create strong rhythmical patterns that are experienced physically even though they may not be obvious at first sight« (Noll Brinckmann 1990/91, 92).

Den gehörten und gefühlten Rhythmen in der Musik korrespondieren visuelle Rhythmen im Film. Der Rhythmus im Film besteht in seinen Schnitten, in seinen visuellen Mustern, den Wechseln der Einstellungen, die sich meist voneinander unterscheiden, während musikalische Rhythmen durch ihre wiederkehrenden Elemente Beständigkeit erzeugen. Der visuelle ›Wechsel‹ im Film kann aber auch minimal sein. So wird vielleicht gerade eine fortlaufende Aufnahme eines Gegenstandes mit jeweils einer leicht variierten Kameraposition eine sehr rhythmische Bewegung erzeugen, da sie nicht ›fließend‹ ist und somit ihr Schnitt sehr deutlich und hart in den Vordergrund rückt. Hinzu tritt die Ebene des Tons, die auch im Kino ›spürbar‹ wird. Klang und Bild können sich konterkarieren und so rhythmische Spannungen erzeugen, die die Körper der Zuschauer in ihre Bewegung ›hineinziehen‹, wie sie auch als sinnlich irritierendes Element – bis hin zum Unbehagen –, im Zuschauen und -hören eine Präsenz gewinnen können. **44** In jedem Fall setzt man sich im Kino einer körperlichen Erfahrung aus, die, wie auch der Raum der Disco, auf die Körper zielt und nicht auf den Verstand.

Neben der Erfahrung der Kuratierenden spielen also die Erfahrungen des Publikums eine Rolle, die in den Prozess der Aufführung mit einfließen. Erfahrung meint hier auch ein Sich-einlassen-Können auf die Situation der Projektion (von Experimentalfilmen beispielsweise), wozu es einer gewissen Gewöhnung bedarf. Erfahrung spielt aber auch in einem anderen Sinne eine Rolle. Sie bezieht sich auf das, was sich durch das Medium hindurch dem Publikum vermittelt – und vor ihm den Gestaltenden bei ihrer Sichtung aufgefallen ist und ih-

nen eindrücklich war. Dies betrifft Programmarbeit viel eher aus einer Position des Zuschauers, der im Sehen des Films eine Erfahrung macht, die sich gerade nicht auf Erfahrung im Sinne von Routine beruft. Es stößt ihm etwas zu – etwas in ihm wird zum Klingen gebracht, und um die Weitergabe dieses nur schwer in Worte zu kleidenden Etwas, dieser Erfahrung, geht es womöglich in besonderem Maße bei der kuratorischen Arbeit.

In einem Aufsatz über das Kuratieren stellt Karyn Sandlos diese Tätigkeit in den Zusammenhang des ›Lernens‹:

»Matthew Teitelbaum [Leiter der Kunstgalerie von Ontario – AGO] understands curating as a pedagogical project: ›Curating, he writes, ›... is a process of learning in public‹. Here, Teitelbaum positions the curator as student within the pedagogical context of public exhibition. In this view, curatorial practice calls for a sense of epistemological humility« (Sandlos 2004, Erg. C.H.).

Seinem Gegenstand angemessen entgegenzutreten meint in diesem Sinne, sich als Kurator ebenso als ein (in der Öffentlichkeit des Publikums) ›Lernender‹ zu verstehen; als Studierender und als Suchender erfordert diese Tätigkeit ein Einlassen auf den Gegenstand und ein Erkenntnisinteresse. In diesem Zusammenhang ließe sich beispielsweise ein Programm denken, das sich speziell auch gegen die eigenen Tabus richtet und somit dem Lernen einen konfrontativen Aspekt abgewinnt. ◀45 Karyn Sandlos beschreibt im Anschluss die Schwierigkeiten, die mit dieser Arbeit verbunden sind.

»Can not knowing become a method? What does it mean to make a practice in the messy time of feeling out of step with oneself? If curating is a process of learning in public, perhaps this is why I had so many difficult conversations with distributors, programmers, and colleagues about the sort of work that I wanted to preview in the months leading up to the screening« (Sandlos 2004, 18).

Die eigenen Vorstellungen und die Möglichkeiten eines Programms bilden sich erst in einem Prozess heraus. Nicht einer (monadischen) These, die nach ihrem Beweis sucht, wird in dieser Tätigkeit nachgespürt, viel eher handelt es sich auch beim Programmieren – dem Medium ›gemäß‹ – um eine Kunst, die ihr Material intakt lässt, gerade indem sie es neu arrangiert. Sandlos dazu weiter:

»I recalled works seen years ago that continued to resonate. There were memories of light and shadow, of dissonance, of inexplicable responses: frustration, fascination, love, grief. I wanted to see these works again, recontextualize them, share them with others. I started looking for new works that would move me closer to something I could begin to articulate« (Ibid.).

Das Programm entsteht somit als Mischung aus der eigenen Erinnerung der Wahrnehmung von bestimmten Filmen, ihren Details und den Reaktionen, die sie einst hervorriefen, und der Tätigkeit, sie neu zu sichten und in neue Kontexte einzubringen. Behalten sie ihren alten Status – und was passiert mit ihnen, mit ihren Details und mit den eigenen Erinnerungen? Durch welche Zusammenstellung bringt sich die einstige Erfahrung auch für ein neues Publikum wieder zur Anschauung? Als Prozess artikuliert sich in und während der Tätigkeit des Kurators, der Kuratorin – und erst im materiellen Umgang mit Film – ein Zusammenhang. Diesen zunächst unbewussten Zusammenhang aus dem ›vagen Material‹ intuitiv zu bilden, so beschreibt Sandlos ihren Ansatz, stelle eine Form der ›Übersetzung‹ dar: »Moreover, the work of translation and of making meaning from the inchoate material that emerges from contextualization, gesture, and interaction is a fundamental, albeit intuitive, element of curatorial practice« (Ibid., 22).

Diese ›Übersetzungsleistung‹ lässt ihren Teilen allerdings ihre oftmals auch verstörenden Elemente. Gerade die Bewegungen, die diese in den Zuschauern auslösen, können selbst so etwas wie ›Sinn‹ ergeben, wenn sie auch ›Sinn‹ gerade nicht erzeugen wollen.

Diese – selbst erlebten – Erfahrungen an ein Publikum zu vermitteln, sie ihm zu ermöglichen, macht den Reiz der Arbeit des Kuratierens aus. In dem Aspekt der zeitlichen Verschiebung, in der Arbeit der Komposition, des Zusammenhangs, der Perspektivierung ist zuvor etwas ›zur Wirkung gekommen‹, das sich in den Prozess des Gestaltens mit einbringt. Nicht die Elemente eines Programms und ihre Reihenfolge sind hierbei endgültig, eher scheint die Art, wie Kuratoren sich auf das Medium Film beziehen, eine Beständigkeit zu besitzen. In dem Ausdruck ›Handschrift‹ einer Kuratorin, eines Kurators klingt dies an. Der persönliche Anteil an der Auswahl entscheidet gewissermaßen darüber, ob die Qualitäten einzelner Filme sich auch in ihrer Zusammenstellung behaupten können oder ob die Gestaltung jene vielleicht erst illuminiert und betont.

## Anmerkungen

- 01►** Zur historischen Genese des Kinoprogramms siehe auch den Beitrag von Andrea Haller in diesem Band.
- 02►** In: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Kluge, 23. Aufl., Berlin, New York: de Gruyter, 1999.
- 03►** Ein Begriff von Programm, der beispielsweise durch den Computer mit geprägt wurde, verweist auf die Vor-Schrift gleichermaßen wie auf den Vorschriftencharakter. Allerdings fehlt ihm gewissermaßen die Vorstellung der Unwägbarkeit, die eine öffentliche Komponente mit ins Spiel bringt.
- 04►** Nicht erwähnt werden in dem Aufsatz Club-Gründerinnen: Es sind dies beispielsweise Ella Bergmann-Michel, Inge Nettmann und Fee Vaillant.
- 05►** Wobei auch in der sowjetisch besetzten Zone eine eigene Bewegung existierte. Ihre Geschichte schildert die Publikation: Becker/Petzold 2001.
- 06►** *Paradies der Erinnerung. 20 Jahre Berliner Filmclub 1949 – 1969*. S. 3. Jubiläumsheft in Privatbesitz.
- 07►** Siegfried Kracauer sieht in dem Film von 1927 über die »romantische Liebschaft zwischen dem Herrscher eines kleinen Fürstentums und der Frau eines kleinen Beamten« zwar die gelungene Satire, und »[e]s [das Publikum] genoß Werner Krauß, der den kleinen Beamten mit allen Zügen des deutschen Spießers ausspielte. Wenn es ihn auslachte, hatte es den Anschein, als verlachte es ein früheres, ziemlich lächerliches Stadium seiner eigenen Existenz. Aber in dieses Lachen floß emotionale Betroffenheit ein, denn insgeheim sehnte sich das Publikum nach der verflossenen Ära der beschützenden Herrscher und funkelnden Orden.« Kracauer 1999, 155 [O. am.: 1947], Erg. C.H.
- 08►** In: Der Film-Club, 1949, zitiert n.: Paech, 1989, 230, Erg. C.H. Die Aufzählung enthält eine implizite Wertung der Schichten, von »unten« nach »oben«.
- 09►** An prominenter Stelle schreibt Siegfried Kracauer: »Wenn Film Kunst ist, dann eine solche, die sich von den anderen Künsten unterscheidet. Zusammen mit Fotografie ist Film die einzige Kunst, die ihr Rohmaterial mehr oder weniger intakt läßt. Was an Kunst in Film eingeht, entspringt daher der Fähigkeit ihrer Schöpfer, im Buch der Natur zu lesen.« Kracauer 2003, 13 [O. am.: 1960]. Der Originaltitel lautet: *The Redemption Of Physical Reality*.
- 10►** Veröffentlicht in: Der Film-Club, 1949, zitiert n. Paech, Anne: Die Schule des Zuschauers. A.a.O., S. 231.
- 11►** Wie dies beispielsweise im frühen Kino versucht wurde – hierzu siehe auch den Beitrag von Andrea Haller in diesem Band.
- 12►** So wie das Lachen eine sehr körperliche Reaktion des Publikums auf einen Film sein kann. Meist geht es hierbei weniger um einen Witz der Worte, sondern mehr um eine Komik, die im Körper der Schauspieler auf der Leinwand ihren Ursprung findet.
- 13►** Ibid. Interessant scheinen dagegen die jährlich stattfindenden internationalen Filmtreffen zu sein. Sie locken auch ein internationales Publikum von Filmschaffenden an und bieten

Austauschmöglichkeiten.

- 14► In den zwanzig Jahren des Bestehens wurden überdurchschnittlich viele deutsche Stumm- und Tonfilme gezeigt, darunter viele aus den Jahren 1933 bis 1945, wie TIEFLAND von Leni Riefenstahl und DIE GOLDFENE STADT von Veit Harlan. Aber schon BOMBEN AUF MONTE CARLO stellt einen »Rückfall ins Mythologische, der vermutlich die weltanschaulichen Bedürfnisse des rechts orientierten Publikums befriedigt [dar]. Und wie um ihnen noch mehr entgegenzukommen, hat die Ufa auch die Tatsache ausgenutzt, daß von der unkritischen Naturanbetung nur ein Schritt zur Vergötzung des militärischen Apparates ist.« Kracauer 1999, 507. (Seine Filmkritik stammt aus dem Jahre 1931.)
- 15► Man kann einwenden, dass gerade an diesen Filmen ein kritisches Publikum auch ein kritisches Bewusstsein über diese Zeit bilden könnte, wie beispielsweise Kracauers Filmkritiken von diesem Bewusstsein geprägt sind.
- 16► Ein Gründungsmitglied ist Eva M.J. Schmid.
- 17► Dazu auch: *Lasst hundert Blumen blühen. Die Geburt der Kurzfilmtage aus dem Geist der Volkshochschule*. Ein Gespräch mit Hilmar Hoffmann. In: Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, 2004, 17-24.
- 18► Auch dazu: Günter, Roland: Schnittstellen. Die Milieus von Festival, Stadt und Region. Im gleichen Band, S. 31-40.
- 19► Manifest vom 28. Februar 1962, abgedruckt in: Prinzler/Rentschler 1988, 29.
- 20► Beispielweise wird dieser Zusammenhang in der geschichtlichen Darstellung des Hauptverbandes deutscher Filmtheater so beschrieben: »Zwischen 1956 und 1962 – dem Jahr nicht bloß des Oberhausener Manifests, sondern auch des Zusammenbruchs der Ufa-Produktion und der Verleihfirma Ufa Film Hansa – hatte sich die Zahl der Kinobesuche fast halbiert und war von 817 Millionen auf 443 Millionen gefallen. Im selben Zeitraum war die Zahl der Fernsehteilnehmer um das mehr als Zehnfache von rund 681.000 auf 7,2 Millionen gestiegen.« [http://www.deutsches-filminstitut.de/hdf/cont\\_k\\_11.html](http://www.deutsches-filminstitut.de/hdf/cont_k_11.html), abgerufen am 04.04.2006.
- 21► Zu einer (Erfinder-)geschichtlichen Darstellung des Fernsehens s. beispielsweise: Abramson 1990, [O. am.: o. J.]. Darin heißt es bei der Verfahrensbeschreibung des Fernsehens an einer Stelle: »Es handelte sich dabei [Farnsworth-Direktabtaster] um ein Bildzerlegungssystem mit einer Aufnahmeplatte, auf der das Licht von einer abgebildeten Szene in Elektrizität umgewandelt wurde. Anschließend wurde das gesamte Elektronenbild an eine Elektrode weitergeleitet, wo es zum Fernsehsignal wurde.« S. 167, [Erg. u. Herv. C.H.]. Unterschiedliche technische Verfahren der Reproduktion führen auch zu Unterschieden in der Wahrnehmung, und dies müssten Programmbegriffe verschiedener Medien mitreflektieren.
- 22► Zwei öffentlich-rechtliche Sender, die auch Filmreihen zusammenstellen, sind ARTE und 3sat. Gerade private Sender versuchen hingegen, so genannte Blockbuster-Filme in ihrem Programm analog zu den Verleihpraktiken im Kino zu programmieren. Sie werden – je nach Einschätzung ihrer Publikumswirksamkeit – an Wochenenden oder Feiertagen gezeigt.

- 23►** Dies mag auch mit seinen spezifischen ästhetischen Eigenschaften zusammenhängen.
- 24►** »Von 1960 an (6.950 Kinos) geht die Zahl mit wachsender Rate zurück: 1963 gibt es nur noch 5.964, 1966 nur noch 4.784 Theater; 1969 ist ihre Zahl auf 3.739 gesunken; seitdem sinkt sie weiter um jährlich 350 bis 400« (Kreimeier 1973, 205). Zu den Konsequenzen, die als Strukturveränderungen deutlich zu Tage treten, gehört auch ein zunehmendes Gefälle zwischen Land und Stadt: »Die meisten Theaterbesitzer mit zu geringem Einzugsgebiet sahen sich zur Betriebsaufgabe wegen Unrentabilität gezwungen. Vor allem in den Dörfern und kleineren Gemeinden, besonders in Bayern, schlossen selbst traditionsreiche Kinos, überdurchschnittlich viele Lichtspielhäuser machten zudem in Großstädten dicht, wenn diese mit anderen Städten in Ballungsgebieten – wie dem Ruhrgebiet – in direkter Konkurrenz standen oder wenn die Kinos nur über ein begrenztes Einzugsgebiet verfügten wie in den Stadtstaaten Hamburg und Bremen sowie im isolierten West-Berlin.« [http://www.deutsches-filminstitut.de/hdf/cont\\_k\\_12.html](http://www.deutsches-filminstitut.de/hdf/cont_k_12.html).
- 25►** Auf der Homepage des 1970 gegründeten zugehörigen Kinos Arsenal in Berlin liest sich zu den ersten Vorführungen der Kinemathek Folgendes: »Die erste öffentliche Veranstaltung findet am 25. Mai 1963 in der Akademie der Künste statt. Auf dem Programm steht Paul Lenis WACHSFIGURENKABINETT (1924), ein Klassiker des expressionistischen Kinos, sowie eine Auswahl neuer deutscher Kurzfilme, darunter Alexander Kluges LEHRER IM WANDEL und Ströbel/Tichawskys NOTIZEN AUS DEM ALTMÜHLTAL. <http://www.fdk-berlin.de/de/information/geschichte/die-anaenge.html>, abgerufen am 29.03.06.
- 26►** <http://www.fdk-berlin.de/de/information/geschichte/3-januar-1970.html>, zuletzt abgerufen am 29.03.06.
- 27►** Weiter heißt es: »Daher versucht das ›Arsenal‹ einen Film immer in Relation zu mindestens einem anderen Film oder einer ganzen Gruppe von Filmen zu setzen, im Idealfall größere Retrospektiven und Programm-Blöcke zu entwickeln«.
- 28►** Bei der Tätigkeit des Kuratierens, auf die ich im folgenden Kapitel eingehen möchte, spielen die dazu erforderlichen Kenntnisse noch einmal eine gesonderte Rolle.
- 29►** Hilmar Hoffmann schildert die (lokalpolitischen) Schwierigkeiten auf die die ersten kommunalen Kinos stießen: Hoffmann 1972. Klaus Kreimeier weist ebenso auf den Widerstand bei den etablierten kommerziellen Kinos gegen die Gründung von Kommunalen Kinos hin. Dazu: Kreimeier 1973, 265ff.
- 30►** An dieser Stelle führte es sicherlich zu weit, die Frage zu diskutieren, ob den ›neuen deutschen Filmen‹ tatsächlich eine »bürgerliche Klassenerziehung« in ihrer »negativen Fixierung auf die Erscheinungsformen [der großbürgerlichen Kultur]« anhafte (Ibid., 271).
- 31►** Miriam Hansen beschreibt das ›postklassische‹ Kino Hollywoods als ein ›Kino der Attraktionen‹, das im Actionfilm weniger am erzählerischen Zusammenhang als an der Schaulust der Zuschauer – und an die Affizierung der Körper – interessiert sei. Dazu näher: Hansen 1995.
- 32►** Auch dies mag variieren, je nach Größe der Stadt.

- 33►** Dass nationale und religiöse Feiertage sich wiederholen, hat eine rituelle Komponente. Präziser formuliert drückt sich in der rhythmischen Wiederholung eine Form der Erinnerungsarbeit aus, die eher mit ›oralen‹ Kulturen assoziiert scheint, als mit schriftlichen. Auch die Filme Hollywoods reproduzieren, grob und verallgemeinernd gesprochen, in ihrer Narration oftmals bestimmte Erzählmuster. Vielleicht deutet dies aber gerade darauf hin, dass ein Publikum nicht ins Kino geht, um die schon allzu bekannten Erzählungen zu hören, sondern trotzdem ins Kino geht, um Bilder zu sehen.
- 34►** Es handelt sich um das Cineplex in Paderborn. Programmheft in Privatbesitz.
- 35►** Ankündigungstext in Programmheft.
- 36►** Weitere Absprachen zwischen Kino und Verleiher beschreibt Schröder: Die Absprache auf Prolongationsbasis vereinbart eine Spieldauer für einen Film, der so lange gezeigt wird, bis eine bestimmte Besucherzahl unterschritten wird. Die Blockbuchung besagt, dass bis zu sechs Filme vom Verleih (vorher ungesehen) abgenommen werden müssen, um einen speziellen Film zeigen zu können. Das ›blind buchen‹ betrifft eher die Kinobetriebe untereinander. Durch Reservierungen von Titeln durch umsatzstarke Kinos geht ein Mitkonkurrent dabei leer aus, selbst wenn das reservierende Kino den Film zu seinem Start nicht spielen kann (es hat vielleicht keine Leinwand frei). Kleinere Verleihe sind von diesen Praktiken großer Kinos eher betroffen. Dazu näher: *Ibid.*, 73.
- 37►** In einer Tabelle wird der Zusammenhang der Besucherzahlen nach vier Tagen und der in Umlauf befindlichen Kopienzahl deutlich: Beispielsweise erreicht ein mit ca. 700 Kopien gestarteter Film etwa 500.000 Besucher, während einen mit nur 200 Kopien angelaufenen Film weniger als 100.000 Besucher in den ersten Tagen sehen (können).
- 38►** Zur zeitgenössischen offiziellen Filmkritik in Deutschland ließe sich sicherlich eine eigene Arbeit verfassen.
- 39►** Es existiert allerdings weiterhin eine Förderung für Kopien von Repertoire-Filmen.
- 40►** Nicolaus Schröder resümiert: »Von einem Neubeginn, der für den deutschen Film mit dem Oberhausener Manifest postuliert und wie er auch in England, Frankreich und Italien versucht wurde, ist in Europa nichts mehr zu spüren. Das weitgehende Fehlen einer ernst zu nehmenden Filmkritik verschärft den Mangel. Waren Neorealismus, Nouvelle Vague, New British Cinema und der Junge Deutsche Film immer auch Bewegungen, die aus dem Kontakt und der Diskussion zwischen Filmkritik und Filmemachern entstanden, sind wir heute weit von solchen Auseinandersetzungen entfernt.« *Ibid.*, 118.
- 41►** Im Bereich der Museen stellt die Tätigkeit des Kuratierens generell einen integralen Bestandteil ihrer ausstellenden Tätigkeit dar. Eine Publikation, die Stimmen verschiedener Ausstellungsmacher versammelt, ist beispielsweise: Obrist 1996.
- 42►** An dieser Stelle möchte ich mich weniger um die Implikationen dieses Begriffs kümmern. Im Zusammenhang mit dem Phänomen, dass diese Tätigkeit in der Hauptsache von Frauen ausgeübt wird, schwingen in ihm problematische Zuschreibungen mit, die Frauen auf reproduktive Arbeiten festlegen. Dieser Aspekt könnte eine eigenständige Fragestellung dar-

stellen.

- 43►** Auch kann ein spezielles Interesse eines Programms, seine Programmatik sozusagen, darin bestehen, den Zuschauenden fremde und/oder unterrepräsentierte Kinematografien näherzubringen. Zu einem solchen Versuch näher: Givanni 2004.
- 44►** Die Thematik des Tons und sein Zusammenhang mit dem Bild wäre sicherlich eine eigene Untersuchung wert. Jedenfalls spielt auch die Auswahl der musikalischen Begleitmusik eine große Rolle für die Wirkung – meist sind (frühe) Kurzfilme ohne eigene Tonspur – und auch in diesem Sinne ist das ›künstlerische‹ Talent des Kurators, der Kuratorin gefragt. Siegfried Kracauer berichtet ausführlicher über den Zusammenhang von Bild und Ton (in der Theorie des Films, S. 185 ff.). Interessant scheint an dieser Stelle auch die Anekdote des betrunkenen Klavierspielers, der, »[g]erade weil [...] [er] die Bilder auf der Leinwand nicht beachtete«, sie dazu veranlasste, »manche ihrer Geheimnisse preiszugeben. Auf der anderen Seite schloß die Tatsache, daß er sie unbeachtet ließ, das Zustandekommen unwahrscheinlicher Parallelen keineswegs aus.« Kracauer bezeichnet dies als einen schwer fassbaren »Zusammenhang, den ich wegen seiner Zufälligkeit und Unbestimmbarkeit als vollendet empfand. Ich habe nie eine passendere Begleitmusik gehört« (Ibid., 191). Einen Überblick findet sich auch in: Bullerjahn 2001.
- 45►** Die Kuratorin Katja Wiederspahn beschreibt das Befreiende an der Konfrontation mit den vermeintlich den guten Geschmack verletzenden ›feministischen‹ Filmen der siebziger und achtziger Jahre: »Als Zuschauerin bedeutet dies [...], die ästhetische Erfahrung im Kino als Verletzung der eigenen Tabus zu genießen«. Der Begriff ›Pädagogik‹ ließe sich also – subversiv – in sein Gegenteil verkehren. Es geht im Kino vielleicht gerade um eine Erfahrung, die in Spannung zu der eigenen erfahrenen Sozialisation steht. Eine ›eigene‹ Pädagogik gegen die in Schule und Elternhaus geübte (Wiederspahn 2003, 88).

## Literatur

**Abramson, Albert** (1990) 110 Jahre Fernsehen. ›Visionen vom Fern-Sehen‹. In: Decker, Edith; Weibel, Peter (Hg.) Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst. Köln: DuMont, S. 146–208. (O. am.: o. J.).

**Adorno, Theodor W.** (2004) Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (O.: 1951).

**Baur, Uwe; Heyen, Franz-Josef; Keim, Anton M.** (Hg.) (1996) Auf der Suche nach neuer Identität. Kultur in Rheinland-Pfalz im Nachkriegsjahrzehnt. Mainz: Hase und Koehler, (Reihe Veröffentlichungen der Kommission des Landtages für die Geschichte des Landes Rheinland-Pfalz, Teil Bd. 20).

- Becker, Wieland; Petzold, Volker** (2001) Tarkowski trifft King Kong. Geschichte der Filmklubbewegung der DDR. Berlin: Vistas.
- Bernold, Monika; Braidt, Andrea B.; Preschl, Claudia** (Hg.) (2004) Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus; Dokumentation der Tagung ›Screenwise. Standorte und Szenarien Zeitgenössischer Feministischer Film- und TV-Wissenschaften‹ 15.-17. Mai 2003, in Wien. Marburg: Schüren.
- Brauerhoch, Annette** (1991) Zwischen Literatur und Fernsehen: Konzepte des Autorenfilms. Arbeitshefte Bildschirmmedien. Heft Nr. 28, Universität-GH-Siegen.
- Brauerhoch, Annette** (2004) Utopische Materialität? Zum Dialog des Körperlichen im Kino. In: Hasselmann, Kristiane; Schmidt, Sandra; Zumbusch Cornelia (Hg.) Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft. München: Fink, S. 105–116.
- Brütsch, Mathias et al.** (Hg.) (2005) Kinogefühle: Emotionalität und Film. Marburg: Schüren, (Reihe Zürcher Filmstudien, Teil 12).
- Bullerjahn, Claudia** (2001) Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Augsburg: Wißner, (Reihe Reihe Wißner-Lehrbuch, Teil 5).
- Decker, Edith; Weibel, Peter** (Hg.) (1990) Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst. Köln: DuMont.
- Gaitanides, Michael** (2001) Ökonomie des Spielfilms. München: R. Fischer, (Reihe Hamburger Forum Medienökonomie, Teil Bd. 2).
- Givanni, June** (2004) A Curator's Conundrum. Programming ›Black Film‹ in 1980s-1990s Britain. In: The Moving Image. Volume 4, No. 1, Spring 2004, pp. 60-75.
- Gleber, Peter** (1996) Zwischen Gestern und Morgen: Film und Kino der Nachkriegszeit in Rheinland-Pfalz 1945-1955. In: Baur, Uwe; Heyen, Franz-Josef; Keim, Anton M. (Hg.) Auf der Suche nach neuer Identität. Kultur in Rheinland-Pfalz im Nachkriegsjahrzehnt. Mainz: Hase und Koehler. Veröffentlichungen der Kommission des Landtages für die Geschichte des Landes Rheinland-Pfalz, S. 451-520.
- Gramann, Karola; Koch, Gertrud; Schlüpmann, Heide** (Hg.) (1983) Frauen und Film. Heft 35, Oktober. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern.
- Gramann, Karola; Schlüpmann, Heide** (2002) Die Kunst des Filmezeigens – Kurzfilm und frühes Kino in der universitären Lehre. In: Kessler, Frank (Hg.) Kinematographen-Programme. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, (Reihe Kintop, Teil 11).
- Gregor, Ulrich** (1972) Das Berliner Arsenal. In: Witte, Karsten (Hg.) Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 256-278.
- Günter, Roland** (2004) Schnittstellen. Die Milieus von Festival, Stadt und Region. In: Internationale Kurzfilmtage Oberhausen (Hg.) Kurz und klein. 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 31-40.
- Hansen, Miriam** (1995) Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden: Kino als Ort der Gewalt-Wahrnehmung bei Benjamin, Kracauer und Spielberg. In: Koch, Gertrud (Hg.) Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion. Fischer: Frankfurt a. M., S.249-271.

**Hasselmann, Kristiane; Schmidt, Sandra; Zumbusch Cornelia** (Hg.) (2004) Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft. München: Fink.

**Hickethier, Knut** (1989) Vom Ende des Kinos und vom Anfang des Fernsehens. Das Verhältnis von Film und Fernsehen in den fünfziger Jahren. In: Hoffmann, Hilmar; Schobert, Walter (Hg.) Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962. Frankfurt a. M.: Dt. Filmmuseum. Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums, Frankfurt am Main, S. 282-315.

**Hickethier, Knut** (1993) Die Bedeutung regionaler Filmforschung für die überregionale Filmgeschichte. In: Steffen, Joachim; Thiele, Jens; Poch, Bernd (Hg.) Spurensuche. Film und Kino in der Region; Dokumentation der 1. Expertentagung zu Fragen regionaler Filmforschung und Kinokultur in Oldenburg. Oldenburg, S. 32-48.

**Hoffmann, Hilmar** (1972) Kommunales Kino. In: Witte, Karsten (Hg.) Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 265-278.

**Hoffmann, Hilmar; Schobert, Walter** (Hg.) (1989) Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962. Frankfurt a. M.: Dt. Filmmuseum (Reihe Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums, Frankfurt am Main).

[http://www.deutsches-filminstitut.de/hdf/cont\\_k\\_11.html](http://www.deutsches-filminstitut.de/hdf/cont_k_11.html), zuletzt geprüft am 04.04.2006.

<http://www.fdk-berlin.de/de/information/geschichte/die-anaeange.html>, zuletzt geprüft am 29.03.06.

**Internationale Kurzfilmtage Oberhausen** (Hg.) (2004) Kurz und klein. 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

**Jäger, Ludwig; Linz, Erika** (Hg.) (2004) Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition. München: Fink.

**Kessler, Frank** (Hg.) (2002) Kinematographen-Programme. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, (Reihe Kintop, Teil 11).

**Koch, Gertrud** (Hg.) (1995) Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion. Fischer: Frankfurt a. M.

**Kracauer, Siegfried** (1999) Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Reihe Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Teil 479). (O. am.: 1947).

**Kracauer, Siegfried** (2003) Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Reihe Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Teil 546). (O. am.: 1960). Der Originaltitel lautet: The Redemption Of Physical Reality.

**Kreimeier, Klaus** (1973) Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945. Kronberg/Ts.: Scriptor Verlag. (Reihe Scriptor-Taschenbücher; Sozialwissenschaft, Teil 5 11).

**Millenium. Film Journal**. Nos. 23/24. Winter 1990-91.

**Moving Image, The**. Volume 4, No 1. Spring 2004.

**Noll Brinckmann, Christine** (1989) The Art of Programming. An Interview with Alf Bold, July 1989. In: Millenium. Film Journal. Nos. 23/24. Winter 1990-91, pp.86-100.

**Obrist, Hans-Ulrich** (1996) Delta X. Der Kurator als Katalysator. Regensburg: Lindinger + Schmid, (Reihe Statement-Reihe, Teil 5 17).

**Paech, Anne** (1989) Die Schule der Zuschauer. Zur Geschichte der deutschen Filmclub-Bewegung. In: Hoffmann, Hilmar; Schobert, Walter (Hg.) Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962. Frankfurt a. M.: Dt. Filmmuseum, Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums, Frankfurt am Main, S. 226-245.

›**Paradies der Erinnerung**‹. **20 Jahre Berliner Filmclub** 1949 – 1969. In Privatbesitz.

**Poschardt, Ulf** (2001) DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

**Prinzler, Hans Helmut; Rentschler, Eric** (Hg.) (1988) Augenzeugen. 100 Texte neuer deutscher Filmemacher. Frankfurt am Main: Verl. der Autoren.

**Ruf, Wolfgang J.** (2004) Reminiszenzen an die Oberhausener Ost-Politik. In: Internationale Kurzfilmtage Oberhausen (Hg.) Kurz und klein. 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 57-66.

**Sadoul, Georges** (1982) Geschichte der Filmkunst. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag. (O. frz.: 1955).

**Sandlos, Karyn** (2004) Curating and Pedagogy in the Strange Time of Short Film and Video Exhibition. In: The Moving Image. Volume 4, No. 1, Spring 2004, pp. 17-33.

**Schlüpmann, Heide** (1983) ›Das Leben ist viel zu kurz, um sich einen deutschen Film anzusehen‹. Ein Gespräch mit Eva M.J. Schmid. In: Gramann, Karola; Koch, Gertrud; Schlüpmann, Heide (Hg.) Frauen und Film. Heft 35, Oktober. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, S. 62-77.

**Schlüpmann, Heide** (2005) Eine kinematografische Emanzipation der Gefühle? In: Brüttsch, Mathias et al. (Hg.) Kinogefühle: Emotionalität und Film. Marburg: Schüren, Zürcher Filmstudien, S. 441-450.

**Schröder, Nicolaus** (1995) Filmindustrie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995 (Reihe roro special).

**Schulte Strathaus, Stefanie** (2004) Showing Different Films Differently. Cinema as a Result of Cinematic Thinking. The Moving Image. Volume 4, No 1. Spring 2004, pp. xii, 1-16.

**Sobchack, Vivian Carol** (1992) The address of the eye. Princeton, N.J.: Princeton university press.

**Steffen, Joachim; Thiele, Jens; Poch, Bernd** (Hg.) (1993) Spurensuche. Film und Kino in der Region; Dokumentation der 1. Expertentagung zu Fragen regionaler Filmforschung und Kinokultur in Oldenburg. Oldenburg.

**Wiederspahn, Katja** (2004) Nomadinnen der Lüste: Feministische Film- und Kinoarbeit im 21. Jahrhundert – Avantgarde ohne Publikum? In: Bernold, Monika; Braidt, Andrea B.;

Preschl, Claudia (Hg.) Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus; Dokumentation der Tagung ›Screenwise. Standorte und Szenarien Zeitgenössischer Feministischer Film- und TV-Wissenschaften‹ 15.-17. Mai 2003, in Wien. Marburg: Schüren, S. 86-94.

**Winkler, Hartmut** (1990a) Deutliche Vorlieben. Wie gehen die Filmredaktionen bei ARD und ZDF mit der US-amerikanischen Filmgeschichte um? In: Arbeitshefte Bildschirmmedien, Nr. 22, Siegen.

**Winkler, Hartmut** (1990b) Zapping. Ein Verfahren gegen den Kontext. Online verfügbar unter <http://wwwcs.uni-paderborn.de/~winkler/zapping.html>, zuletzt geprüft am 01.05.2006.

**Witte, Karsten** (Hg.) (1972) Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.