

Florian Krautkrämer

## Die Grösse eines Kunstwerks entsteht erst in der Kombination – ein Interview mit Karl Kels

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1467>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Krautkrämer, Florian: Die Grösse eines Kunstwerks entsteht erst in der Kombination – ein Interview mit Karl Kels. In: Heike Klippel (Hg.): »The art of programming«. Film, Program und Kontext. Münster: LIT 2008 (Medien'welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur), S. 167–173. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1467>.

### 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>

## **DIE GRÖSSE EINES KUNSTWERKS ENTSTEHT ERST IN DER KOMBINATION – INTERVIEW MIT KARL KELS**

Karl Kels hat von 1980 bis 1985 in der Filmklasse von Peter Kubelka an der Städelschule in Frankfurt/M. Film studiert und arbeitet nach wie vor überwiegend auf 16 und 35mm. Seine Filme gewannen zahlreiche Preise, darunter den Preis der Deutschen Filmkritik (1994) und den Hessischen Filmpreis. Er erhielt u.a. das Karl-Schmidt-Rottluff-Stipendium, das Domnick-Stipendium sowie das New York-Stipendium des Landes Hessen. 2005 und 2006 war er Gastprofessor an der UDK Berlin und 2007 Visiting Professor an der SUNY Binghamton, New York. Seine Filme sind u.a. in den Sammlungen des Anthology Film Archives, New York, des Deutschen Filmmuseums, Frankfurt, des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt, des Filminstituts, Düsseldorf, des Österreichischen Filmmuseums, Wien, Centre Pompidou, Paris und der Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin. Er lebt und arbeitet in Berlin.

**Du bist mir als ein Filmemacher bekannt, der relativ viel Kontrolle über die eigene Arbeit ausübt und teilweise selbst seine Negative entwickelt ...**

Richtig. Das war immer eine Herausforderung für mich. Ich begann 1978 mit Super 8 zu filmen und drehte 1980 dann im Rahmen des Studiums erstmals mit 16mm. Zu dem Zeitpunkt war Film eher eine Randerscheinung im Kontext der Kunstakademien, da ihn viele als ein rein technisches und industrielles Medium betrachteten, was für die kommerzielle Filmproduktion ja großteils zutrifft: Alles ist hier in hoch spezialisierte Bereiche unterteilt, an einem Film arbeiten bis zu 1.000 Menschen mit – bei manchem Hollywoodfilm dauert der Abspann länger als einige meiner Filme. Da ich auch auf die Entwicklung meiner Filme Einfluss nehmen wollte, begann ich schon 1987 damit, das Negativ selbst zu entwickeln [bei den Filmen STARE (1991), OFEN (1994), ELEFANTEN (2000) und FLUSSPFERDE (1993) – FK]. Ich mache das aber auch von den jeweiligen Projekten abhängig. Bei meinen letzten Aufnahmen in New York habe ich wieder einmal das Kopierwerk genutzt. Das hat den Vorteil, dass man am gleichen Tag noch die Muster sehen kann, was eine ganz schöne Dynamik erzeugen kann. Ich

Abb. 1-2: Endlosprojektionsmaschine in der  
Ausstellung *Some Times*, Darmstädter  
Kunsthalle 2003



bin auch nicht prinzipiell gegen Teamwork, denn der Zwang, alles selbst zu machen, kann auch zur Lähmung führen.

**Die Kontrolle über den Film muss man dann aber spätestens bei der Präsentation endgültig abgeben ...**

Man kann aber selbst da noch Einfluss nehmen. In der Kunsthalle Düsseldorf bspw. habe ich sechs Wochen lang die *FLUSSPFERDE* gezeigt und extra dafür ein Kino bauen lassen. Ich habe die 35mm-Kopie zweimal am Tag vorgeführt. Wie ein Angestellter bin ich jeden Tag in die Kunsthalle gegangen und habe meist nur zwei, drei Leuten den Film gezeigt, ohne ihnen jedoch zu sagen, dass ich der Filmmacher bin. Wahrscheinlich haben die mich für den Hausmeister gehalten. (*Licht.*) Im Bezug auf das Rezeptionsverhalten des Publikums habe ich dabei viel gelernt. Die Präsentation im musealen Kontext sehe ich als willkommene Ergänzung zur Kinovorführung, und inzwischen kann ich mir auch noch ganz andere Möglichkeiten vorstellen, bspw. den Film als DVD zu vertreiben. Man kann die Bilder nicht nur in der Kirche hängen lassen, irgendwann kommen sie raus. Und je fragiler die Arbeit ist, umso schwieriger ist es für sie, zu überleben. Aber es entstehen auch Überraschungen. Wenn sich der Kontext ändert, können sich auch die Filme verändern: 2004 war ich in Strasbourg zur Ausstellung *Le Tableau Contemporain* mit meinem Film *FLUSSPFERDE* eingeladen. Der Film wurde als ständig laufende Videoprojektion gezeigt und war wie ein Gemälde präsent. Die Besucher mussten an der Arbeit vorbei, und die Interessierten konnten aus dem direkten Durchgangsbereich zurücktreten und sich den Film länger ansehen. Ich war überrascht, wie viele das tatsächlich ausführlich taten. Ein anderes

Beispiel war die Ausstellung *RAM* über die Film- und Videokunst der 80er Jahre. Hier war es mir wichtig, wie die Videokünstler auch dauerhaft und unabhängig mit meinem Film in der Ausstellung präsent zu sein. Hierfür habe ich die Endlosprojektionsmaschine entwickelt. Diese Maschine ermöglicht es, den Film als Loop vorzuführen, außerdem versteckt sie die materiellen und haptischen Aspekte einer Filmprojektion nicht wie im Kino, sondern macht sie als Skulptur erlebbar. In Strasbourg musste ich die *Flusspferde* jedoch auf DVD zeigen, da der Film für die Maschine zu lang ist. Klar, das Sinnliche gegenüber einer 35mm-Projektion fehlt dem Film dann natürlich, aber funktioniert hat es trotzdem, da der Film ziemlich ›robust‹ ist. Die Videotechnik hat sich ja auch ganz gut entwickelt, selbst in helleren Räumen hat man noch ein annehmbares Bild, so dass man in Ausstellungen Projektionen auch mit Gemälden oder Fotografien kombinieren kann, was eine Erweiterung der Möglichkeiten darstellt.

**In Bezug auf die auszuübende Kontrolle bei der Präsentation ist die Projektionsmaschine ein optimales Vorführgerät, da Du Deinen eigenen Projektor mitbringst. Aber was Du viel weniger als im Kino kontrollieren kannst, ist das Zuschauerverhalten, wann man kommt und wieder geht. Viele Filme brauchen ja einen festen Start- und Endpunkt. Bitomski hat mal gesagt, dass Film ein faschistisches Medium sei, das dem Zuschauer keine Wahl lässt. Und im Museum hat man immer die Wahl.**

Das Interessante dabei ist, dass streng linear funktionierende Filme in einer Ausstellung viel weniger Chancen haben. Die *Flusspferde* kann man linear rezipieren, aber wenn man erst in der Mitte dazu kommt, stehen die ornamentalen Qualitäten im Vordergrund. Wenn man davon gefangen genommen wird, dann entdeckt man vielleicht auch die linearen Aspekte des Films. Im Kino ist das eher umgekehrt.

**Also bietet die Loop-Projektion in der Ausstellung die Möglichkeit, die Zuschauer von der Narration abzulenken. Nach dieser Erfahrung, wie tendierst Du zur Black Box?**

Manche Leute halten mich ja für einen Dogmatiker, aber ich bestehe in einer Ausstellung nicht auf der Black Box. In Strasbourg gab es einen starken Kurator, der dafür gesorgt hat, dass der Film gut in der Ausstellung funktioniert hat. Das war aber sicher nicht die ideale Präsentation für alle Ewigkeit ...

**Was wäre die?**

Die findet immer noch in einem traditionellen Kino mit gutem Publikum statt, in dem scharf vorgeführt wird. Der Vorteil im Kino ist ja, dass es sich hier bei

den Besuchern um eine Gruppe von Menschen handelt, die für genau dieses Ereignis gekommen sind und nicht zufällig vom einen zum anderen schlendern. So kann man sich auf den Film besser konzentrieren. Es existiert eine gewisse Anonymität und man wird nicht so abgelenkt. Das Publikum atmet ja mit! Diese Intensität findet man in anderen Situationen nicht ohne weiteres vor.

**Diese Situation kannst Du so nur im Kino haben, da die Funktion des Museums ja auch die ist, lange und feste Öffnungszeiten zu haben, während deren man kommen und gehen kann. Während dieser Öffnungszeiten zeigt das Museum sein ›Programm‹. Im Kino ist die Aufmerksamkeit höher, weil dort die ›Öffnungszeiten‹, also die einzelne Programmdauer von durchschnittlich zwei Stunden, viel kürzer ist und die Konzentration so höher sein und bleiben kann. Als Rezipient im Museum bist Du ständig in Bewegung, wohingegen man im Kino fixiert ist. Das Museum schafft natürlich auch die Illusion der permanenten Verfügbarkeit. Die ›Spielzeit‹ einer Ausstellung ist in der Regel viel höher als die eines Films, vor allem, wenn es sich um einen künstlerischen Film handelt.**

**In der Ausstellung hast Du ein (demokratisches) topographisches Programm, also mehrere Orte treffen aufeinander und wechseln sich ab, wohingegen Du im Kino ein (starres) zeitliches Programm hast mit vorher festgelegten Abfolgen. Im Vergleich, was sind Deine Erfahrungen? Welche Strategien verfolgst Du, um Deine Filme aus dem Kontext auch wieder herauszulösen? Man konzipiert seine Filme ja als singuläre Ereignisse, als die sie später nur selten präsentiert werden ...**

Dass ein Werk sich in einem Kontext präsentieren muss, dem entgeht kein Künstler. Wenn man das nicht möchte, muss man sich schon in die Donquichotterie begeben. Gregory J. Makropoulos hatte so einen leichten Zug an sich. Ich kann mich an ein Programm seiner Filme im Filmmuseum Frankfurt erinnern, bei dem er sich aufgeregt hat, dass vor seinem ein anderer Film gezeigt wurde. Dieser Purismus, dieses Streben nach Kontrolle kann schon destruktive Züge annehmen. Das Gegenteil, was diese Fragestellung angeht, wäre die völlige Gleichgültigkeit, damit tut man sich als Künstler aber evtl. auch keinen Gefallen.

**Würdest Du eine Einladung ablehnen, wenn Dir der Ort oder die Leute nicht passen?**

Nein, warum auch? Wenn ich einen Film einmal publiziert habe, gehört er ein Stück weit auch der Allgemeinheit. Die Verantwortung liegt hier dann auch

nicht nur bei mir. FLUSSPFERDE wurde in Frankfurt von Veranstaltern eines Open-Air-Kinos als Vorfilm gemietet. (Sie hatten den Film gar nicht gesehen, aber mitbekommen, dass er gerade einen Preis gewonnen hatte.) Zu den Vorstellungen kamen teilweise bis zu 10.000 Besucher. Mein Film sollte vor PULP FICTION gezeigt werden, und ich war sehr neugierig auf die Reaktionen dieses nicht auf Experimentalfilme spezialisierten Publikums. Leider konnte ich nicht zur ersten von drei geplanten Aufführungen kommen, aber meine Freundin war da und hatte mich auch anschließend gewarnt, dass der Film auf das Publikum sehr provokant gewirkt habe. [Der Film dauert 35 Min. und ist stumm, entbehrt aber nicht einer gewissen Komik, FK.] Natürlich bin ich trotzdem hin, habe mir allerdings ein Ticket gekauft, um inkognito zu bleiben. Als es dunkel wurde, zeigte man aber gar nicht meinen Film, sondern einen Kurzfilm von Wenders. Ich ging dann zum Vorführer, sagte, dass ich Karl Kels sei, und fragte, warum mein Film nicht lief.

Man gab mir zu verstehen, dass er beim letzten Mal nicht gut angekommen sei. Man hat meinen Film also abgesetzt, weil er ein Publikum provozierte, das sich bei Rotwein darüber amüsiert, dass Menschen der Kopf weggeschossen wird! Dabei habe ich nie die Absicht gehabt, mit meinem Film zu provozieren.

**Das ist ein gutes Beispiel für die Programmproblematik: Das Publikum hat eine gewisse Erwartungshaltung, es kommt wegen des Hauptfilms und nicht für Deinen Vorfilm. Bei Tarantino möchte man sich natürlich amüsieren, aber dann kommen erst 35 stumme Minuten, bei denen man sich die Narration mühsam erarbeiten muss. Da bist Du sozusagen Opfer des Hauptfilms geworden ...**

Ja, aber darin lag ja der Reiz, deshalb habe ich Ja gesagt. Natürlich kann das einen auch desillusionieren, wenn man merkt: ich werde immer dieses Spezialisten-Publikum haben. Das ist dann auch deprimierend, denn jeder ernsthafte Künstler möchte ja ein großes Publikum erreichen. Wenn ich einen neuen Film mache, dann mache ich den nicht ausschließlich für die Spezialisten.

Die Frage ist, was bleibt bei dem Betrachter haften? Kann man die eigene Begeisterung für das Werk auch übertragen? Es gibt da nicht die eine immer

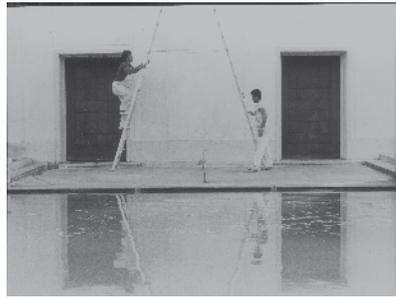


Abb. 3-4: FLUSSPFERDE, 35 mm, 1993, 35 min.

funktionierende Lösung. Ich verlange von meinen Werken, dass sie sich auch unter widrigen Umständen behaupten können. Selbst wenn wie im Museum die zeitliche Komponente draufgeht, habe ich den Anspruch, dass mein Film sich durchsetzt.

**Du vertraust also auf Deine künstlerische Qualität, so dass sich Deine Filme von anderen Filmen im Programm oder in der Ausstellung abheben. Kein aufwändiger Titelvorspann, der Titel und Autor pompös vor sich herträgt, sondern nur ein einfaches ›©Karl Kels‹, keine Flyer o.ä. ...**

Man kann versuchen, diese Rahmenbedingungen zu gestalten. Es gehört aber meines Erachtens auch das Talent eines Kurators dazu, die Filme ggf. besser voneinander zu trennen. Aber die Größe eines Kunstwerks entsteht erst in der Kombination. Warum löst ein Kunstwerk etwas aus? Weil es in der Rezeption auf bereits erfolgte Erfahrungen trifft und an diese anknüpft.

**Hast Du die Erfahrungen gemacht, dass die Kombination Deines Films mit anderen der Rezeption in dieser Situation genutzt hat?**

Ja, auf einem Festival nutzt es einem schon, wenn der eigene Film besser ist. Die Qualität eines Kunstwerkes entsteht in der Relation. Hätte man nur Vermeers, dann könnte man diese Bilder doch gar nicht schätzen. Erst wenn man sie mit anderen vergleicht, sieht man doch, was die Qualität eigentlich ausmacht. Aber ich habe immer auch Filme gemacht, von denen ich überzeugt bin, dass die das Beste sind, sich in keiner Weise verstecken müssen. Daran glaube ich, sonst würde ich nicht weitermachen, ich habe keine Lust auf Mittelmaß. Natürlich divergieren die Qualitäten, doch die Motivation ist, es noch besser zu machen. Sobald der Kontext da ist, fängt man an zu vergleichen. Die Frage nach dem Besten ist dabei eigentlich gar nicht so spannend. Das Werk wird, wenn es gut ist, durch den Kontext aufgewertet, weil es noch andere genauso ernsthafte Werke gibt, so dass etwas entstehen kann.

**Könntest Du Dir denn andersherum vorstellen, dass Deine Filme anderen Filmen in einem Programm schaden können, indem sie den Blick des Zuschauers so stark prägen, dass er diesen so schnell nicht mehr abschütteln kann, wenn schon der nächste beginnt?**

Das kann immer passieren und hat gar nicht unbedingt mit der Qualität des Films zu tun. Oft ist es ein lauter und penetranter Film, der sich über alles legt. Auch hier sind Kuratoren gefragt. Leider programmieren Festivals oft nach dem alten humboldtschen Denken: alles wird in Schächtelchen nach irgendwelchen Motiven sortiert. Besser wäre es, man wirbelte die Filme nach dem

Zufallsprinzip durcheinander, sicher entstünden dabei interessantere Zusammenhänge zwischen den Kurzfilmen.

### **Da hat es Dein Langfilm ELEFANTEN leichter ...**

Der bekommt natürlich automatisch mehr zeitliche Aufmerksamkeit und wird einzeln in einem abgeschlossenen Programm gezeigt, was nicht immer unbedingt nützlich ist. Aber Du hast Recht, er muss sich in der Regel nicht die Wahrnehmung der Zuschauer mit anderen Filmen im selben Block teilen.

Das Spannende am Kunstwerk ist aber, dass man für einen Moment die Welt mit den Augen des Künstlers sehen kann. Und manchmal wird man diesen Augen, diesen Blick so schnell nicht wieder los. Gute Kunst lässt einen den ganzen Tag oder länger mit der Brille des Künstlers herumlaufen. Es ist ja eigentlich nur logisch, dass man dann die anderen Kunstwerke, die einen nicht so stark berühren, nur noch eher schwach wahrnimmt.

### **Filmographie (Auswahl):**

HEUBALLEN, 1981, 16mm, 2'

KONDENSSTREIFEN, 1982, 16mm, 3,5'

SCHLEUSE, 1983, 16mm, 5'

STARE, 1991, 16mm, 6'

FLUSSPFERDE, 1993, 35mm, 35'

OFEN, 1994, 16mm, 13,5'

ELEFANTEN, 2000, 35mm, 62'

PRINCE HOTEL, 1987/2003, 16mm, 8'

SIDEWALK, 2008, 35mm, 30'